

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Ulisses Moisés de Carvalho

**MATERIALIDADE SONORA NAS ARTES VISUAIS:**  
Entre existência e aparência

Belo Horizonte  
2022

ULISSES MOISÉS DE CARVALHO

**MATERIALIDADE SONORA NAS ARTES VISUAIS:**

Entre existência e aparência

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Amir Brito Cadôr

Belo Horizonte  
2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

780.08  
C331m  
2022

Carvalho, Ulisses Moisés, 1978-  
Materialidade sonora nas artes visuais [manuscrito] : entre existência  
e aparência / Ulisses Moisés de Carvalho. – 2022.  
81 p. : il.

Orientador: Amir Brito Cadôr.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Arte sonora – Teses. 2. Registros sonoros e as artes – Teses. 3.  
Som – Registro e reprodução – Teses. 4. Arte e música – Teses.  
I. Cadôr, Amir Brito, 1976- II. Universidade Federal de Minas  
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ULISSES MOISÉS DE CARVALHO** - Número de Registro - **2020681190**.

Título: “**MATERIALIDADE SONORA NAS ARTES VISUAIS: Entre existência e aparência.**”

Prof. Dr. Amir Brito Cador - Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf - Titular - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Marcelo Kraiser - Titular - EBA/UFMG

Prof. Me. Franz Ronney Manata Martins - Titular - UFRJ

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2022, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Franz Ronney Manata Martins, Usuário Externo**, em 17/11/2022, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Raquel da Silva Stolf, Usuário Externo**, em 22/11/2022, às 14:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Kraiser, Usuário Externo**, em 12/12/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 13/12/2022, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1883441** e o código CRC **B81D9AAA**.

*Dedicado à entoada voz de Ducarmo, e ao  
canto desafinado de Paulo (in memorian).*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecimento e respeito àquelas pessoas que de muitas maneiras contribuíram para agregar maior entendimento e relevância à pesquisa.

Ao meu orientador, Amir Brito Cadôr, por ter acolhido esta pesquisa, por sua notável generosidade intelectual e sincero incentivo nesta jornada. Minha gratidão à banca examinadora, Raquel Stolf, Marcelo Kraiser, Franz Manata e Jalver Bethônico; à equipe do PPG-Artes e à Fapemig pelo aporte financeiro concedido durante o final desta pesquisa.

Aos encontros com Julia Morelli, Rafael Carneiro e Pedro Fontenele, pessoas realmente incríveis neste trajeto.

Aos amigos pesquisadores, músicos e artistas que partilham da dor e delícia inevitáveis nesta semelhante jornada.

À minha querida mãe e ao meu saudoso pai (*in memoriam*), aos meus familiares e à minha companheira de vida, Carolina Neves, por tudo.

**GRATIA PLENA!**

*“Everything audible in the world becomes material”*  
(Walter Ruttmann. Manifesto, 1929)

## RESUMO

Esta dissertação analisa o que é e como se dá a materialidade do som nas práticas artísticas contemporâneas a partir de obras e artistas que utilizam referências sonoras como elemento (plástico/conceitual) em seus procedimentos e estratégias. A pesquisa considera as possibilidades de presença do som nas artes em seus aspectos visuais e táteis. A investigação tem por objetivo mostrar como o elemento sonoro, utilizado como recurso plástico no campo das artes visuais, revela sua materialidade em obras cuja imagem do som pode ser constatada pelo observador. Foram avaliadas obras diversas que não operam com o som propriamente dito, ou somente através do sentido único da audição, mas por meio de sensações táteis e visuais, apenas sugerindo o som e trabalhando com a ideia de um som-índice, referencial ou o próprio silêncio como materialidade. Apoiada num corpo teórico diverso, a pesquisa investe nas ideias de Henri Bergson sobre a matéria e o espírito; se apropria da noção de som material de Michel Chion e George Maciunas; evoca o entendimento simultâneo de uma peça de arte contido na concepção de Rosalind Krauss; se vale do pensamento de Monika Wagner sobre a matéria e se firma na figura da sinédoque para sentir e interpretar a materialização do som no objeto artístico. Como resultado prático, uma produção autoral foi realizada durante o curso e, ao lado do orientador, uma exposição de arte sonora foi concebida, a partir das acepções investigadas, fortalecendo o entendimento da arte sonora como um meio (*medium*) aberto que se diferencia de outras manifestações sonoras por sua materialidade.

**Palavras-chave:** arte sonora; materialidade sonora; práticas artísticas; sinédoque.



## ABSTRACT

This dissertation analyzes what is and how the sound materiality occurs in contemporary artistic practices from artworks and artists that use sound references as a raw material (plastic/conceptual) in their procedures and strategies. The research considers the possibilities of sound's presence into the arts in its tactile and visual aspects. The investigation aims to show up how the sonorous element, used as shapeable resource in the field of visual arts, reveals its materiality in forms of art whose the image of sound can be attested by the observer. Several artworks were evaluated, from those don't operate with the sound literally - or at least doesn't working only through audition sense of hearing, but by means of tactiles and visual senses, that just suggesting the sound by an index sonorous' concept - to those based on referential sound or the silence as materiality itself. Reinforced by distinct theories like the ideas about Matter and Memory by Henri Bergson; about the notion of Material Sound by Michel Chion and George Maciunas; about the simultaneous apprehension of a piece of art contained in Rosalind Krauss's conception; alongside the Monika Wagner's reflection on matter, as well the meaning of synecdoche to feel and interpret the materialization of sound in the artistic object. Such as outcome, an authorial artworks production was carried out along the course of this master, and a sound art exhibition was conceived, together of my master's advisor, from the acceptions investigated in this research to consolidate and confirm the understanding of sound art as a medium which differs of another sound manifestation by your materiality.

**Keywords:** sound art; sound materiality; artistic practices; synecdoche.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1-</b> George Maciunas, <i>Carpenter Piece for Nam June Paik</i> , 1964. ....                                    | 18 |
| <b>Figura 2-</b> Philip Corner, <i>Piano Activities</i> , 1962.....  | 19 |
| <b>Figura 3-</b> Jorge Macchi, <i>Acorde</i> , 2022.....   | 22 |
| <b>Figura 4-</b> <i>Ready-made With a Hidden Sound</i> e Marcel Duchamp chacoalhando o <i>ready-made</i> . ...             | 24 |
| <b>Figura 5-</b> Alison Knowles, <i>#7 Piece for Any Number of Vocalists</i> , 1962. ....                                  | 28 |
| <b>Figura 6-</b> A capa com adesivo (esq.) foi uma apropriação do LP (dir.) de mesmo nome. 2013. ....                      | 30 |
| <b>Figura 7-</b> Milan Knížák, <i>Destroyed Music</i> , 1965. ....   | 32 |
| <b>Figura 8-</b> Christian Marclay. <i>Tape Fall – Bottled Water</i> , 1990 (esq.); <i>Tape Fall</i> , 1989 (dir.). ....   | 33 |
| <b>Figura 9-</b> Christine Sun Kim, <i>4x4</i> , 2015 na galeria <i>Andquestionmark</i> , Estocolmo, Suécia. ....          | 36 |
| <b>Figura 10-</b> Laurie Anderson, <i>Handphone Table</i> , 1978. ....   | 37 |
| <b>Figura 11-</b> Código QR obra sonora – Thomas Ankersmit, <i>Stimulus 2489Hz-3295Hz</i> , 2014. ....                     | 38 |
| <b>Figura 12-</b> Código QR obra sonora – Maryanne Amacher, <i>Making The Third Ear</i> , 1999.....                        | 39 |
| <b>Figura 13-</b> Christian Marclay, <i>To Be Continued</i> , 2016.....  | 44 |
| <b>Figura 14-</b> Brian Eno e Peter Schmidt, <i>Oblique Strategies</i> , 1975.....   | 45 |
| <b>Figura 15-</b> Jorge Macchi, <i>Música incidental</i> , 1997.....   | 47 |
| <b>Figura 16-</b> Christine Sun Kim, <i>Six Types Of Waiting in Berlin</i> , 2018.....                                     | 51 |
| <b>Figura 17-</b> Carsten Nicolai, <i>Moiré Drawings</i> , 2010. ....  | 52 |
| <b>Figura 18-</b> Lee Ranaldo, <i>Black Record Noises</i> , 2017.....  | 54 |
| <b>Figura 19-</b> Lee Ranaldo, <i>in Virus Times</i> , 2021. ....  | 55 |
| <b>Figura 20-</b> Audra Wolowiec, <i>Voiceprints (We the People)</i> . <i>Offset</i> (esq.), serigrafia (dir.), 2020. .... | 56 |
| <b>Figura 21-</b> Mapa mental: <i>Desdobramentos circulares</i> .....  | 58 |
| <b>Figura 22-</b> Ulisses Carvalho, <i>Q Balbúrdia é essa?</i> , 2022. ....  | 59 |
| <b>Figura 23-</b> Código QR obra sonora – Ulisses Carvalho, <i>Q Balbúrdia é essa?</i> .....                               | 60 |
| <b>Figura 24-</b> Ulisses Carvalho, <i>Parasita</i> , 2022. ....   | 61 |
| <b>Figura 25-</b> Ulisses Carvalho, <i>Abertura</i> , 2022.....  | 62 |
| <b>Figura 26-</b> Ulisses Carvalho, <i>Impressões Acústicas</i> , 2022.....  | 63 |
| <b>Figura 27-</b> Ulisses Carvalho, <i>Impressões Acústicas</i> , 2022.....  | 64 |
| <b>Figura 28-</b> Ulisses Carvalho, <i>Impressões Acústicas</i> , 2022.....  | 65 |
| <b>Figura 29-</b> Vista da exposição <i>Arte Sonora</i> , Galeria do Centro Cultural UFMG, 09/2022. ....                   | 65 |
| <b>Figura 30-</b> Ulisses Carvalho, <i>Sobrepunho</i> , 2022.....  | 66 |
| <b>Figura 31-</b> Ulisses Carvalho, <i>Sobrepunho</i> , na mostra <i>Arte Sonora</i> , 2022.....                           | 67 |
| <b>Figura 32-</b> Ulisses Carvalho, <i>Unboxing [memória do ato]</i> , 2021.....   | 68 |
| <b>Figura 33-</b> Ulisses Carvalho, <i>Unboxing [ação]</i> , 2021.....   | 69 |
| <b>Figura 34-</b> Código QR obra em vídeo - Ulisses Carvalho, <i>Unboxing</i> , 2021.....                                  | 70 |
| <b>Figura 35-</b> <i>Still</i> – Ulisses Carvalho, <i>Deriva</i> , 2021 .....  | 72 |
| <b>Figura 36-</b> Código QR obra em vídeo – Ulisses Carvalho, <i>Deriva</i> , 2021.....                                    | 73 |
| <b>Figura 37-</b> Ulisses Carvalho, <i>O triunfo de Odisseu</i> , 2020.....  | 74 |
| <b>Figura 38-</b> Código QR - Ulisses Carvalho, <i>Melodia doméstica</i> , 2022. ....                                      | 75 |

## SUMÁRIO

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>1</b> | <b>APRESENTAÇÃO</b>                                     | <b>10</b> |
| <b>2</b> | <b>INTRODUÇÃO</b>                                       | <b>13</b> |
| <b>3</b> | <b>SOBRE A MATERIALIDADE SONORA</b>                     | <b>16</b> |
| 3.1      | O SOM COMO ÍNDICE                                       | 21        |
| 3.2      | O SOM MÍNIMO  | 26        |
| 3.3      | O SOM TÁTIL   | 34        |
| <b>4</b> | <b>EXISTÊNCIA MÚLTIPLA</b>                              | <b>41</b> |
| 4.1      | PARTITURA COMO ESPAÇO DE PERFORMATIVIDADE               | 41        |
| 4.1.1    | <i>Música sobre papel</i>                               | 43        |
| 4.1.2    | <i>Notações suplementares</i>                           | 47        |
| 4.1.3    | <i>Transbordamentos</i>                                 | 48        |
| 4.2      | ESCUTAR COM OS OLHOS                                    | 49        |
| 4.2.1    | <i>Figuras de voz</i>                                   | 49        |
| 4.2.2    | <i>Ver o que se ouve</i>                                | 51        |
| 4.3      | MATERIALIDADE DO SOM IMPRESSO                           | 53        |
| 4.3.1    | <i>Matriz sonora</i>                                    | 53        |
| <b>5</b> | <b>APARÊNCIAS SONORAS</b>                               | <b>57</b> |
| 5.1      | Q BALBÚRDIA É ESSA (PERFORMANCE E DISCO DE VINIL, 2022) | 59        |
| 5.2      | PARASITA (ASSEMBLAGEM SONORA, 2022)                     | 61        |
| 5.3      | ABERTURA (PARTITURA, 2022)                              | 62        |
| 5.4      | IMPRESSÕES ACÚSTICAS (SERIGRAFIA, 2022)                 | 63        |
| 5.5      | SOBREPUNHO (DESENHO, 2022)                              | 66        |
| 5.6      | UNBOXING (VÍDEO-PERFORMANCE, 2021)                      | 68        |
| 5.7      | DERIVA (VÍDEO, 2022)                                    | 72        |
| 5.8      | O TRIUNFO DE ODISSEU (MÚLTIPLO, 2020)                   | 74        |
| 5.9      | MELODIA DOMÉSTICA (NOTAÇÃO EM VÍDEO, 2022)              | 75        |
| <b>6</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                             | <b>76</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>                                      | <b>78</b> |
|          | <b>APÊNDICE</b>   | <b>81</b> |

## 1 APRESENTAÇÃO

Desde o início do século XX, inúmeras obras históricas e críticas vêm contribuindo para o estabelecimento da arte sonora como um gênero artístico autônomo, e no tempo presente o som se manifesta nas artes por meio de um sistema de pensamento baseado em empréstimos disciplinares diversos: socioculturais, políticos, ambientais, dentre outros, dos quais os mais tensionados, obviamente, são a arte e a música. Esse sistema é aberto às significações, e por isso, o som pode ser materializado na produção artística de modos variados e configura-se como um elemento plástico de longo alcance no espectro das artes visuais e da arte contemporânea, podendo assumir e transitar por uma miríade de estratégias e narrativas sem pertencer, exclusivamente, a nenhuma delas, ou de maneira simultânea, a todas elas. Assim como acontece na maioria dos casos interdisciplinares, a linha onde termina uma disciplina e começa a outra não é nítida e supõe quase sempre algo mais do que um empilhamento de técnicas ou linguagens, funcionando melhor como um meio que articula ideias diversas por um trilho invisível e que, por sua própria contiguidade, se colidem. Onde termina a música e começa a arte sonora<sup>1</sup>?

Poucos domínios criativos conseguiram sustentar durante tanto tempo entrelaçamentos tão férteis e numerosos como os que acontecem entre as artes plásticas e a música. Embora a experimentação com áudio tenha criado muitas “subcategorias e estéticas visuais” que se cruzam com as artes plásticas, uma grande parte dessas explorações sonoras ainda são mais focadas na escuta propriamente, sem objetos nem imagens (LÓPEZ, 2021). Muitas vezes, tais explorações são unicamente voltadas para trabalhos imateriais e peças sonoras que se aproximam de um procedimento que diz mais respeito à música do que aos processos das artes plásticas. O termo “arte sonora”<sup>2</sup> abarca a produção de compositores, lutiês, DJs, VJs, radialistas, programadores e entusiastas das tecnologias de áudio, musicólogos,

<sup>1</sup> O primeiro uso público do termo foi encontrado na capa de um anuário de 1974 da *Something Else Press*. O primeiro uso como título de uma exposição em um grande museu foi *Sound Art* de 1979 no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), apresentando Maggi Payne, Connie Beckley e Julia Heyward. A curadora, Barbara London, definiu a arte sonora como “mais intimamente ligada à arte do que à música, e geralmente são apresentadas em museus, galerias ou espaços alternativos.” Disponível em: <https://online.ucpress.edu/res/article/1/1/25/109397/The-Forgotten-1979-MoMA-Sound-Art-Exhibition>. Acesso em: 29 out. 2021.

<sup>2</sup> Embora se faça nesta pesquisa uma abordagem pelo viés das artes visuais, é importante assinalar que esta investigação não busca uma definição fechada para o que é ou representa o termo “arte sonora”, visto que muitos teóricos e acadêmicos já tentaram estabelecer distinções estilísticas entre arte sonora e música, e, com mais ou menos êxito, caíram num abismo de indefinições diante uma área polivalente, de práticas multidisciplinares, transversais, fundamentada em processos criativos de características intercambiáveis entre os campos visual e sonoro e que continua a manter um entendimento muito instável diante ao público. Com quase um século de especulações sobre a junção entre arte e som - desde os títulos com referências musicais nas pinturas proto-abstratas no final do século XIX até os NFTs sonoros do século XXI - ainda com todas as tentativas de encaixotar a vasta e diversificada produção sob o termo “arte sonora”, tal categorização continua sendo questionada, inclusive no campo institucional, por exemplo em exposições como *Disonata: Arte en Sonido hasta 1980*, apresentada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid no início de 2021.

ambientalistas acústicos, músicos e arquitetos; e parece ser também a via pela qual a obra dos artistas plásticos são etiquetadas quando utilizam o som como discurso central (e até mesmo quando o som aparece no trabalho de maneira incidental). Para tentar navegar melhor neste sargaço mar de práticas e para tentar entender uma obra de arte sob o termo geral de *arte sonora*, e nortear a pesquisa, se pode “classificar” o termo segundo a concepção de Max Neuhaus<sup>3</sup> o qual sublinha que “na música o som é a obra; na arte o som é o meio pelo qual faço a arte” (COX, 2009).

A noção do elemento sonoro como meio a ser utilizado na arte abre um leque de combinações entre os modos que a arte sonora pode ser materializada. Do ponto de vista das práticas artísticas derivadas da arte moderna e contemporânea, a arte sonora contempla, na maioria dos casos, o som não-musical, o objeto artístico e procedimentos adotados pelas artes visuais. O termo até mesmo já possui uma espécie de “gramática visual” para materialização de sua forma artística, na qual as linguagens mais recorrentes são as esculturas e instalações sonoras, ações sonoras, e as partituras gráficas, para citar algumas.

Ainda que existam dezenas de genealogias sobre a arte sonora - incluindo aquelas que remontam intuições gregas que supunham equivalências entre as cores do arco-íris e a escala musical, bem como a música das esferas; outras que viam correspondências na poesia de Baudelaire: “perfumes, cores e sons”; aquelas que marcam o flerte entre pintores modernistas e compositores da vanguarda; as tentativas de tradução do ritmo em elementos formais pictóricos; o som animado no cinema experimental, a sonificação da arte e da ciência, os experimentos visuais com o ruído e o silêncio; até o protagonismo do som em galerias de arte - uma leitura, das muitas possíveis, é aquela que indaga “a poética do som como matéria e fenômeno plástico nas práticas artísticas” (ARIZA, 2020). E é por este caminho que a presente pesquisa traça sua rota, delineando a preocupação com a materialidade do som em seus aspectos visuais e táteis, compreendendo a relação do som com as artes visuais menos como metáfora do que como uma colisão inevitável capaz de romper o condicionamento da escuta e ultrapassar o sentido da audição: o significado de um grito, um suspiro ou de um estrondo não pode ser colocado em palavras, e nem mesmo em música, porque sua própria densidade material parece ser intraduzível quando limitada apenas à percepção acústica. Entretanto, não se trata aqui de sinestesia, figura de linguagem bastante incitada, como um possível entendimento, quando se está na interseção entre o visual e o sonoro.

<sup>3</sup> Max Neuhaus foi um dos primeiros artistas documentado em 1979 nos arquivos da Universidade de Columbia como tendo usado o termo “arte sonora” para descrever seu trabalho. O artista aborda o termo de maneira abrangente sob o qual ele utiliza a instalação sonora como uma subcategoria. De origem alemã, Neuhaus é mais conhecido por sua instalação sonora permanente *Times Square*, 1977, na qual geradores de sons eletrônicos foram instalados sob uma grade que tampa um vão de ventilação do metrô na calçada do distrito mais movimentado de Nova York. Esses geradores emitem sons que ressoam continuamente um zumbido metálico (DUNAWAY,2020).

Aproximidade entre as artes visuais e a música parece sempre ter existido, no entanto, desde o final do século XIX até meados do século XX, os artistas ocidentais buscavam algo mais do que uma correspondência de qualidades puramente formais ou abstratas entre essas formas de arte. Eles se esforçaram para evocar os ritmos, estruturas e tons da música em seu trabalho, numa vã tentativa de transformar uma forma em outra. Se o projeto vanguardista de fundir pintura com música nunca atingiu seus objetivos, fez todo o sentido como primeiro impulso para as neovanguardas dos anos 1950 e 1960<sup>4</sup>, dos representantes da *musique concrète* aos artistas do *happening* e do *Fluxus* (de Yoko Ono a La Monte Young) que estendem o aspecto performativo do som; passando pela substituição da composição pela aleatoriedade, da música pelo silêncio (Cage, *Silence*, 1961), do instrumento musical pelo objeto cotidiano (Alexei Shulgin, *386DX – Singing Computer*, 1998 e Christian Marclay, *Turntablism*, 1987) e do músico pelo cachorro (Roth, Hamilton e Chispas, *Canciones de Cadaques*, 1976). Nas décadas seguintes de 1970 e 1980, o ruído industrial contaminou a música pop (Sonic Youth, The Art of Noise, Throbbing Gristle, Test Department) enquanto o punk e os “diletantes geniais” tornam-se a síntese rebelde e política do som como espaço de liberdade e expressão artística (PETRONI, 2020).

Esta pesquisa quer ressaltar alguns aspectos dessa complexidade da arte sonora examinando práticas artísticas a partir da sua materialidade, de procedimentos e obras que vão além da ilustração pictórica do ritmo ou do tom, que superam a troca de uma sensação por outra, e que ultrapassam a percepção sinestésica em direção a um entendimento simultâneo entre arte e som.

---

<sup>4</sup> Para Hal Foster, a neovanguarda dos anos 1960 consistiria na plena efetivação daquilo que apenas de modo incompleto ou inacabado foi empreendido no início do século XX por movimentos como construtivismo, dadaísmo e surrealismo.

## 2 INTRODUÇÃO

A pesquisa MATERIALIDADE SONORA NAS ARTES VISUAIS: ENTRE EXISTÊNCIA E APARÊNCIA surgiu da pergunta: É possível produzir uma arte sonora isenta de som? Longe de ser uma pergunta retórica, a característica - aparentemente paradoxal - mais importante da arte sonora não reside no som em si, mas na matriz intermediática e simbólica da qual o trabalho específico da arte sonora é inevitavelmente parte.

Indaga-se, portanto, o uso do som como mídia exclusivamente auditiva e analisa-se como o elemento sonoro se manifesta nas práticas artísticas em formas mais visuais e táteis. Abordando a arte sonora pelo viés das artes visuais e não da música, embora menções musicais sejam inevitáveis neste cruzamento. A pesquisa se apoia no paradoxo do som como materialidade para tensionar as práticas artísticas menos vinculadas ao som (o livro, o desenho, gravuras, assemblages) inserindo-as de algum modo no campo das artes sonoras mediante novas leituras. E, de forma simultânea, procura levar o som - propriamente dito - um pouco mais fundo na experiência perceptiva das artes visuais, destacando possíveis materialidades do elemento sonoro. Pois o som também tem texturas, padrões, tons, cores, formas e todas essas palavras que usamos para descrever objetos físicos ou escultóricos.

O som modifica a experiência da arte puramente visual porque deixa a arte contemporânea um pouco mais complexa, quer dizer, num mundo que é bastante orientado para a visão, se introduz o elemento sonoro. Esse elemento traz uma série de novas significações e interpretações para as artes visuais. Ao explorar a dimensão imagética e tátil do som, indo além de sua presença acústica, zonas transensoriais são abertas possibilitando entendimentos alusivos à uma sinédoque<sup>5</sup>.

Essa qualidade evocativa do som em criar imagens foi compreendida logo na primeira exposição de arte a usar o termo *arte sonora*, *Sound Art* que aconteceu no MoMA em 1979, cuja combinação do aural e do visual apontava uma nova direção na arte. A curadora Barbara London observou que “a arte sonora estimula a imaginação do observador” (LONDON, 1979, p.1).

O elemento sonoro sempre foi agente de novas percepções em sua interseção com o visual e essas noções expandiram-se embaralhadas com a própria dilatação da arte contemporânea, abrindo caminhos para uma presença sonora palpável, mesmo naqueles trabalhos que precisam ser vistos para serem ouvidos.

<sup>5</sup> Figura de linguagem na qual uma *parte*, traz o significado completo de um *todo* e vice-versa, propiciando uma apreensão simultânea tanto da *parte* quanto do *todo* em qualquer ordem de leitura. A sinédoque é uma linguagem que se entende em sentido literal ou figurado, e as figuras de linguagem se escapam das acepções literais para formar relações imaginárias com as coisas. É similar à metonímia e, às vezes, considerada apenas uma variação desta. A palavra tem origem grega, *synekdoche*, que significa “entendimento simultâneo”.

Embora possa parecer um esforço *naïve*, a materialização do som [em objetos de arte] põe em funcionamento, por um lado, noções sonoro-musicais como a vibração, o timbre, textura, procedimentos de emissão do som, o ruído e o silêncio; e por outro, aciona conceitos de Bergson, Michel Chion e noções teórico-práticas de Rosalind Krauss e de outros pensadores e artistas que serão demonstrados em contexto.

A maneira pela qual essa pesquisa interpreta a materialização do som é inclinada para o objeto de arte múltiplo, a performance/ação sonora e sentidos conceituais das notações musicais, colocando foco numa permutação entre o sonoro, o visual e o tátil. A escolha dos trabalhos artísticos move-se por um percurso pendular entre as linguagens que tocam tanto os métodos de imanência<sup>6</sup> autográficos (aqueles feitos pela mão do artista) quanto alográficos (por meio de processos automatizados). E considera uma noção sonora múltipla na qual a percepção é menos uma ideia sinestésica ou metafórica e mais uma sinédoque do som, como um elemento de entendimento simultâneo entre a sonoridade, a visualidade e a tatilidade.

No primeiro capítulo, ***SOBRE A MATERIALIDADE SONORA***, serão dadas algumas concepções sobre o que vem a ser um som material, com base nos conceitos de Michel Chion, George Maciunas e em trabalhos do grupo *Fluxus*. Os subcapítulos, **O som como índice**, **O som mínimo** e o **O som tátil** apresentam, respectivamente, exemplos que ativam noções da materialidade sonora baseada na evocação do som trazida por objetos; nos sons anteriores à sua ressonância e os sons que literalmente nos tocam. Também neste capítulo serão discutidos alguns princípios e ideias que foram os primeiros impulsos sobre o uso do som como materialidade. Deste modo, podem ser vistos como objetos alegóricos, carregados de uma memória dos “sons silenciosos” percebidos por sua materialidade indicativa ou que protagonizam a presença sonora evocando formas visuais e táteis.

No segundo capítulo, ***EXISTÊNCIA MÚLTIPLA***, foram demonstradas como as interpretações visuais do som, a partir de obras sobre papel, exploram a potência renovadora dos formatos e materialidades gráficas das partituras e de técnicas tradicionais como o desenho e a gravura. Em seu primeiro subcapítulo, **Partitura como espaço de performatividade**, foram analisadas as metamorfoses conceituais que a partitura musical sofreu durante o período das vanguardas, mostrando como a partitura se abriu para a performance de autor, saindo de um domínio musical rígido para converter-se num espaço de criação. Em seguida discute-se a mudança física das partituras e como a notação musical se abriu para *instruções* em formatos mais

<sup>6</sup> “Teoria dos regimes de Imanência” consiste em uma teoria comparativa dos artefatos aplicada às mais diversas formas de manifestação de arte. Criada no final dos anos 1960 pelo filósofo norte-americano Nelson Goodman e ampliada nos anos 1990 pelo teórico francês Gérard Genette. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur\\_freitas.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur_freitas.pdf). Acesso em: 01 out. 2021.



tridimensionais; logo depois a partitura é abordada em contextos mais musicais a partir da intervenção física de cortar e colar, e então, estende-se a concepção abstrata de composição musical registrada em partituras para a composição baseada na manipulação material do som. O segundo subcapítulo, **Escutar com os olhos** discorre sobre experimentos históricos que conseguiram materializar o som em imagem e explora estratégias de dois artistas contemporâneos que conferem materialidade ao som através do desenho. Por fim, o subcapítulo, **Materialidades do som impresso** demonstra como o as mídias sonoras, como o disco de vinil, o cassete e espectogramas podem levar a prática da gravura além da mera representação visual do som.

No capítulo terceiro, **APARÊNCIAS SONORAS**, com o intuito de aplicar as ideias sobre a poética do som como fenômeno e matéria nas práticas artísticas, serão apresentados alguns dos trabalhos autorais produzidos até este ponto, a partir de práticas artísticas tão diversas quanto complementares, tais como o desenho, a partitura, a gravura, a performance, a assemblage e objetos editados. Em relação à metodologia adotada nesta pesquisa, um mapa mental sobre os processos de construção de uma obra baseados na mutualidade – no qual uma prática leva à outra, foi elaborado como uma alternativa possível.

Para terminar, em **CONSIDERAÇÕES FINAIS** é apresentado uma síntese deste processo analítico-criativo, com o objetivo de complementar as intenções da investigação em torno da materialidade sonora nas práticas artísticas a partir dos conceitos, artistas e obras apresentadas e sobre a prática artística autoral realizada durante o curso de mestrado.

Assim, finalizo essa pesquisa deixando anexado no *Apêndice*, um *website* (*in progress*), com uma linha de tempo da experimentação com material sonoro, que me auxiliou a localizar o conjunto das diversas manifestações transversais em torno da arte sonora.

### 3 SOBRE A MATERIALIDADE SONORA

“Tudo que é audível no mundo se torna material”  
(Walter Ruttmann).

O som é um objeto<sup>7</sup> singular, concreto e onipresente. Como objeto da acústica, no mundo físico, o som é uma onda que provoca a vibração de variadas fontes designadas por “corpos sonoros” e se propaga segundo leis particulares, sendo percebido pelo ouvido, e - para além da audição - afeta também os outros sentidos (CHION, 1999). Esse “corpo sonoro” é o lugar concreto do som, é ali, incorporando uma materialidade, que sua presença se revela aos sentidos, antes, durante ou depois da escuta.

Os sons que se propagam através desses “corpos sonoros” são modelados pelo tipo do seu material vibratório e apresentam uma “voz” particular ou uma “cor” específica de acordo com suas propriedades matéricas. Na teoria musical essa característica leva o nome de *timbre*. Assim, cada instrumento possui um *timbre* e cada material sua característica sonora particular. Como por exemplo os instrumentos musicais conhecidos como idiofones<sup>8</sup>, cujo som é provocado diretamente pela vibração de seu “corpo” e são definidos, conforme apontou Bart Hopkin como:

[...] fontes sonoras nas quais o material vibratório inicial é sólido e vibra em virtude de sua própria rigidez. O corpo vibratório não se mantém esticado como uma corda ou uma pele de tambor, nem a vibração inicial ocorre no próprio ar, como nos instrumentos de sopro; em vez disso, um idiofone é apenas um pedaço sólido de material rígido que faz barulho quando excitado em vibração. A cadeira em que estou sentado é um idiofone – bata, raspe, arraste e produz-se um som idiofônico (1996, Cap.4).

A maneira pela qual um dado som é produzido, seja por impacto, atrito, oscilações irregulares, movimentos periódicos para frente e para trás, dentre outras; bem como a substância que causa o som – madeira, metal, papel, tecido, etc. – são percebidas como detalhes sonoros, a partir das condições materiais da fonte sonora, que remetem ao processo concreto de execução do som. Os detalhes que informam essas e outras características corpóreas do som foram chamados por Michel Chion (1994, p. 114) de “Índices de Materialização do Som”.

Logo, entende-se que os sons emitidos pelos idiofones são característicos à sua matéria, bem como qualquer outro som, em menor ou maior grau - seja de natureza instrumental ou vocal, que aconteça de forma ocasional ou planejada,

<sup>7</sup> Coisa material que pode ser percebida pelos sentidos. Coisa mental ou física para qual converge o pensamento, um sentido ou uma ação. (Definições dadas pelo dicionário Houaiss, 2008.)

<sup>8</sup> Exemplos de instrumentos idiofônicos são as marimbas, que podem ser de madeira, vidro, metal, etc.

pertença ao campo do inaudível (infrassom e ultrassom), quer resulte de sons naturais ou sintetizados e tudo que, condicionalmente, é captado ou percebido pelo ouvido - está ligado intimamente ao seu princípio material e possui, portanto, um *timbre*.

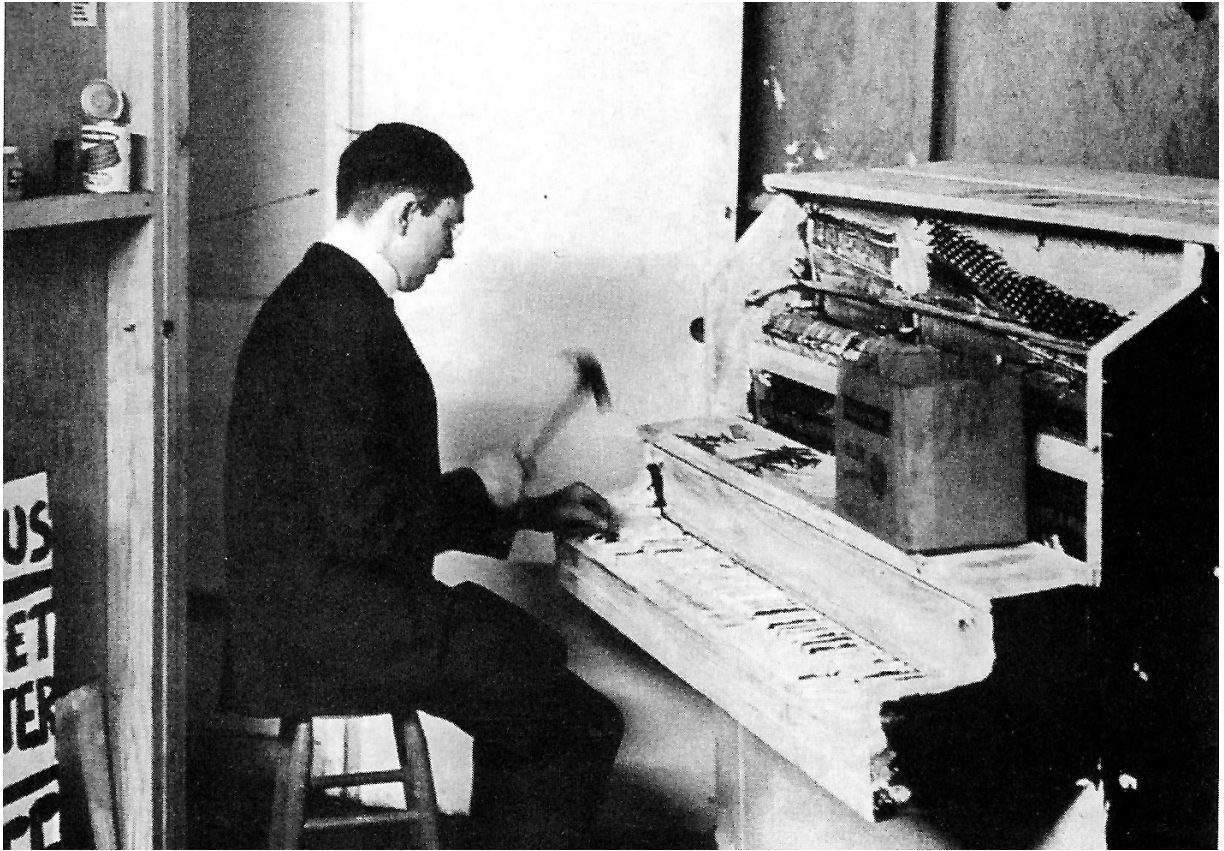
O som também é definido “não como matéria do ar que se desloca levando-o, mas um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p.18). A materialidade, percebida como “Índices de Materialização do Som”, que é característica desse desenho [onda sonora] está mais ligada ao material vibratório do que de fato ao som abstrato (regido por uma tonalidade) produzido ao se tocar um instrumento temperado de maneira convencional. O *som material* – colado em sua fonte - é, portanto, “movimento em sua complementaridade concreta, inscrita na sua forma oscilatória” (WISNIK, 1989, p.18).

George Maciunas (1931-1978), artista pivô do grupo *Fluxus*, elaborou o seguinte pensamento plástico sobre materialidade sonora:

Um som material ou concreto é considerado um que tenha estreita afinidade com os materiais que o produzem – é, portanto, um som cujo padrão de sons harmônicos e a policromia resultante indicam claramente a natureza do material ou da realidade concreta que lhe deu origem. Assim, uma nota emitida pelas teclas de um piano ou por uma voz do bel canto é eminentemente imaterial, abstrata, artificial, uma vez que o som não indica claramente sua verdadeira fonte ou sua realidade material [...] Um som produzido, [por exemplo], batendo no mesmo piano com um martelo ou dando pontapés em sua caixa é mais material e concreto, uma vez que indica de maneira bem mais nítida a dureza da madeira, o vazio da caixa acústica do piano e a ressonância de suas cordas (MACIUNAS, 2006).

A intenção de Maciunas era produzir uma sonoridade equivalente com a realidade material do instrumento musical, como evidenciado em sua peça *Piano Piece #13 - Carpenter Piece for Nam June Paik* (1964), na qual ele chuta o fundo de um piano e fixa com pregos todas as suas teclas para acentuar assim, as irregularidades de um som que denota resistência, peso, fricção no processo mecânico que produz esse som. O efeito materializador desse procedimento devolve o som ao piano, por assim dizer, destaca sua realidade concreta, suas falhas, e, ao invés de permitir a plateia que esqueça do piano em favor do som ou da própria nota, faz sentir a presença concreta do instrumento no espaço.

Figura 1- George Maciunas, *Carpenter Piece for Nam June Paik*, 1964.



Fonte: Compilação do autor<sup>9</sup>

A peça *Piano Activities* (1962), de Philip Corner, opera sob a mesma lógica. Conceitualmente, a peça explora os sons que podem ser feitos com um piano sem tocar nas teclas. Durante a performance, Phillip Corner, George Maciunas, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Dick Higgins e Alison Knowles, arranharam, bateram e acabaram destruindo o piano. O trabalho chocou o público alemão na época tornando-se a peça mais famigerada do festival em Wiesbaden no ano de 1962, fato que impulsionou o grupo *Fluxus* e seus integrantes para um reconhecimento internacional<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Mr. Fluxus: A collective portrait of George Maciunas, 1931- 1978*, p. 265. Foto: Peter Moore.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2021/06/29/before-crypto-art-there-was-fluxus-the-ultimate-avant-garde-movement-of-the-60s/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

**Figura 2-** Philip Corner, *Piano Activities*, 1962



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127345>

Roland Barthes (1977, p.179) também destacou a materialidade sonora da voz sobre a expressão emotiva, em seu texto “O grão da voz”. Barthes faz uma distinção entre a voz cantada que expressa emoções, daquela que deixa ouvir a matéria mesma da voz, o seu grão, ao que ele se refere como “o corpo na voz que canta”. Ele compara a voz excessivamente expressiva de Dietrich Fischer-Dieskau com a voz de caráter mais impreciso e de fonética material de Charles Panzéra, ambos notáveis barítonos. Barthes rechaça uma estrutura da língua cantada (ou gênero musical) atada unicamente à ideia de expressividade, subjetividade e dramatismo que operam sobre o poema e a melodia. Em vez disso, como se quisesse devolver à voz os ruídos do corpo por meios mais fonéticos do que verbais, ele privilegia as significações da própria materialidade da língua, que se distanciam da personalidade do artista, da comunicação, da representação dos sentimentos, prestando mais atenção em como a língua funciona e como distingue-se neste procedimento. O “grão” da voz não é apenas seu timbre, seu sugestivo significado pode ser melhor definido como o atrito entre a música e a linguagem, não colidindo, necessariamente, com a mensagem (BARTHES, 1977).

De um lado, o som *per se*, tal qual é compreendido no contexto musical - regido por tonalidades controladas, desdobrando seus significados no tempo, espacializando-se acusticamente como pausa, silêncio, fluxo sucessivo, predominantemente baseado numa linguagem aberta à duração - é visto como algo idealizado, imaterial, artificial, uma abstração espiritual ou impalpável matéria, mais afeito às regras da música. Por outro lado, o *som material* compreendido no contexto plástico/visual desdobra significados não só no meio acústico, mas também no espaço físico, possibilitando novas interpretações, provocando transformações no seu entendimento, abrindo-se para formas matéricas, mais tangíveis e escultóricas. A exploração de significações sonoras capazes de manifestar certas qualidades imagéticas, simbólicas, concretas e evocativas do som sobre instâncias materiais particulares, são coincidentes, pois transcendem a lacuna entre materialidade e música, entre direto e indireto, entre matéria e *espírito*. Os significados sonoros materializados como objeto artístico atuam ainda como um *leitmotiv* para criações mais elásticas que expandem o sentido da audição para estéticas de intensidades visuais e táteis que não estão encerradas apenas na dimensão auditiva.

A partir de uma visão instrumental do som, os exemplos a seguir acionam a materialidade sonora com base em três noções: o *som como índice*, sugerido pelos objetos; os *sons mínimos*, produzidos pelo contato físico entre matérias; e os *sons materiais*, sentidos através do corpo. Os trabalhos escolhidos devem servir para ilustrar os efeitos desta abordagem cujos aspectos sonoros são compreendidos em simultaneidade na lógica das práticas artísticas. Isto significa considerar, no desenvolvimento de uma poética do som pelas artes visuais, a transformação de um objeto em outro, de sons em outros sons, de sons em imagens, de um conjunto de relações em uma multiplicidade de outros. Deste modo, podem ser vistos como objetos alegóricos, carregados de uma memória dos “sons silenciosos” percebidos por sua materialidade indicativa ou que protagonizam a presença sonora evocando formas visuais e táteis.

A dimensão plástica do som tem a ver com a sua “libertação” da dimensão auricular ou do sentido único da audição. A partir dessa perspectiva, suas distintas formas artísticas é o aspecto fundamental que permeia esta pesquisa. Com a diluição dessas fronteiras, permite-se conceitualismos e apropriações sonoras mais proveitosas a respeito dos próprios processos de construção, funcionamento e operação do som como elementos discursivos da obra (ADEN, 2022).

### 3.1 O SOM COMO ÍNDICE

“[...] existem formas capazes de ressoar potências visuais e sonoras, que, como um ‘engenho silente, estão a ponto de serem ativados por nossas mentes.”

(Felipe Scovino)

A prática de alguns artistas embaralha as interpretações entre o sonoro e o visual. Quando o que se vê é uma peça escultórica cuja aparência cria uma relação direta com uma sonoridade, a iminência que um som se realize cria uma expectativa contrária ao que está diante dos olhos.

Um dos artistas que trabalham com essas ideias é o argentino Jorge Macchi (1963). Algumas de suas obras expressam a representação do som como elemento plástico e poético. *Acorde* (2022) é um trabalho feito em cerâmica esmaltada formado por oitenta e oito peças em preto e branco que reproduzem um teclado de piano em tamanho natural. As oito teclas que formam um acorde de sol menor estão pressionadas. A escultura congela o momento da execução deste acorde cujo som já desapareceu, ou ainda perdura e, justamente sua permanência o torna inaudível. O som nesse trabalho acontece como índice, por meio de uma estrutura formal fundamental que evoca a memória sonora. Independentemente de emitir um som, e, justamente por meio da ausência de um som, o artista comunica sua poética sonora com encanto. Logo, estamos diante de um *som-índice* ou referencial, pois ainda que este acorde musical seja impossível de acontecer como um evento acústico naquele objeto, acontece como evento sonoro<sup>11</sup>, e por mais ausente que pareça, sua alegoria, acaba por abrir possibilidades mnêmicas de como seria sua escuta.

<sup>11</sup> Essa distinção, de muitas maneiras, tornou-se um modo normativo de pensamento acústico. Por exemplo, no relato de Jens Blauert sobre a audição espacial, ele abre a discussão com a clara bifurcação do som: “Termos como ‘fonte de som’, ‘sinal de som’ e ‘onda de som’ sempre serão usados para descrever fenômenos físicos que são característica de eventos sonoros (*sound event*). O que é percebido auditivamente será denotado pelo adjetivo ‘auditivo’, como no termo ‘objeto auditivo’ ou, preferencialmente, ‘evento auditivo’ (*auditory event*). Esta terminologia bilateral que diferencia os dois aspectos do som, geralmente, sublinha o fato de um evento sonoro não produzir necessariamente um evento auditivo, e nem todo evento auditivo estar conectado com um evento sonoro. Este fato deve excluir a interpretação de que um leva ao outro em um sentido causal [...] A crença comum de que eventos sonoros causam eventos auditivos é, portanto, compreensível, mas mesmo assim incorreta”. Jens Blauert, *Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997). Outra correspondência pode ainda ser feita: um evento acústico produz um som denotativo e um evento sonoro um som figurativo.

**Figura 3-** Jorge Macchi, *Acorde*, 2022.



Fonte: Exposição *Estatua da Liberdade*, Galeria Luisa Strina, 2022. Fotografia do autor.

No objeto de Macchi, a experiência sonora acontece, porque acontece em relação, por evocação. Do mesmo modo que é assimilada uma imagem integral do corpo nas inúmeras representações da escultura neoclássica das personagens mitológicas “As três Graças”. Geralmente, nessa escultura uma figura se oferece de frente, outra de lado e outra de costas, de modo que elas são três, mas o que se vê é um corpo inteiro. Ainda que não se mostre o corpo completo de cada uma, elas oferecem, cognitivamente, uma imagem integral do corpo visto simultaneamente a partir de três pontos de vista. Assim, brindam a integralidade muito mais do que as três partes do corpo. O mesmo acontece no relevo de François Rude (1784-1855), *A Marsehesa* (1832-35) analisado por Rosalind Krauss (2008, p.15) que “permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em evolução no espaço plano e o significado de seu contexto”, viabilizando assim, mesmo em um plano, uma experiência tridimensional. Em *Acorde* (2022) é permitido ao som, ou ao silêncio, a participação e presença simultâneas. Observa-se aqui, portanto,



como o som se apresenta transensorial na estrutura polissêmica das artes visuais. As percepções sensoriais são qualificadas como aquelas que não pertencem a nenhum sentido em particular, mas que podem tomar emprestado o canal de um ou outro sentido, sem que seu conteúdo e seu efeito sejam encerrados nos limites desse sentido. Em outras palavras, falar de transensorialidade é lembrar que seria errado pensar que tudo que é auditivo é apenas auditivo e que os sentidos são entidades fechadas em si mesmas (CHION, p. 81), ainda, a percepção transensorial não é baseada na semelhança ou na metáfora, como um tipo de sinestesia<sup>12</sup> ou multisensorialidade; e embora possua, tal qual a sinestesia, um caráter múltiplo e simultâneo, a transensorialidade é concebida como analogia e sucessão e portanto, mais relacionada com a sinédoque.

Uma reflexão sobre a complexidade e as contingências do som percebido como índice foi bem ilustrada nas obras da exposição “Silêncio Impuro” (2015) e na análise do curador Felipe Scovino:

O som é um índice, pois as obras [da exposição] operam com o seu lado negativo no qual ele [o som] é silenciado. O que existe, ou melhor, aquilo que se expande pelo espaço é a imagem do som, isto é, as mais distintas suposições que podemos ter sobre qual som poderia ser ouvido se finalmente aquilo que o impede (uma amarra, uma solda, ou ainda o livre entendimento de que a obra possa ser compreendida também como uma partitura) fosse revelado ou reinterpretado. (SCOVINO, 2020)

Um diálogo contrário ao de *Acorde* (2022) pode ser feito a partir de um trabalho seminal de Marcel Duchamp (1887-1968): *With a Hidden Noise* (1915). Mantendo uma considerável distância de pouco mais de um século do objeto de Macchi, esse *ready-made* de Duchamp foi um exercício colaborativo que o artista considerou acabado com a ajuda de seu amigo escritor Walter Arensberg (1878-1954). Duchamp orientou ao amigo que afrouxasse os longos parafusos das placas de cobre, que firmavam entre elas um rolo de corda, e colocasse um pequeno objeto dentro sem dizer para ninguém o que era. Assim, o ruído que vinha de dentro ao se chacoalhar este objeto se tornaria um mistério daquele dia em diante. Duchamp explica, em uma entrevista concedida em 1956, como surgiu este *ready-made*:

Antes de finalizá-lo, Arensberg colocou algo dentro da esfera entrelaçada por fios, e nunca me disse o que era, e eu nunca quis saber. E este era o nosso segredo, um segredo que fazia barulho, então nos chamamos esse *ready-made* de “*With a hidden Noise*” (Em tradução literal: Com um ruído oculto). Escute [chacoalha o objeto]. Eu não sei... eu nunca saberei se é um diamante ou uma moeda. (Sanouillet & Peterson, p. 135 in )

<sup>12</sup> Em termos retóricos, a pseudo-sinestesia da arte moderna, ainda inseparável do contexto específico do início do século XX, marcada pela celebração do cruzamento de sensações e pela tentativa de transformar uma sensação em outra, por parte da pintura.

Há, portanto, uma tensão entre a impossibilidade de ver o elemento no interior e a concretude de sua presença afirmada pelo seu som. Neste caso, ao contrário do objeto de Macchi, no *ready-made* de Duchamp estamos diante de uma materialidade que é indicial ou referencial, já que o *evento acústico* acontece afirmando, pelo seu som, uma concretude desconhecida do elemento em seu interior, ao qual tampouco se faz possível a identificação de sua fonte sonora apenas pelos seus “Índices de Materialização do Som”. Este tensionamento entre a impossibilidade de ver o elemento e identificar o seu som material ativa possibilidades mnêmicas na tentativa de desvendar a materialidade desse elemento, que é a matriz sonora desconhecida daquele som. Assim, em Macchi, a materialidade do objeto é apresentada e o seu som, seu *evento auditivo*, é negado, ou colocado no campo da “consciência”, da indagação; em Duchamp, o que penetra e vai acionar essa “consciência” é a pergunta - pelo som - da própria materialidade do elemento que causou o evento auditivo. Em suma, o primeiro apresenta-se como um *evento sonoro* e o segundo como um *evento auditivo*. Ainda que para Christoph Cox (2018, p.182) o *ready-made* de Duchamp seja, em princípio, um brinquedo sonoro que necessite de manipulação para realizar-se completamente, ao ser elevado à condição de objeto de arte exposto inerte em um museu, perde esse caráter auditivo, cujo único indício fica apenas no título, sua fonte sonora “escondida” ou em “segredo” sugerido apenas pela linguagem. Um ponto de vista que aproxima ainda mais o objeto desses dois artistas, visto que ambos são exibidos sem a manipulação e ambos trazem percepções embaralhadas e simultâneas dos sentidos.

**Figura 4-** *Ready-made With a Hidden Sound* e Marcel Duchamp chacoalhando o *ready-made*.



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/al4952/marcel-duchamp-art/>. e *Still* de vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Wuf\\_GHmjxLM&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM&t=7s). Acesso em: 19 out. 2021.

Este tipo de percepção simultânea, que vai, paradoxalmente, limitar a memória e se tornar o próprio objeto da memória, foi o problema enfrentado pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), cujo dilema estava em captar mais claramente a distinção entre corpo e *espírito* e entender como se distinguem e como se relacionam.

De modo correlativo, a abordagem do som nesta pesquisa se dá mediante suas possibilidades de ocorrer como índices da matéria, afirmando uma existência sonora inerente à materialidade ou estética das obras; e, concomitantemente, se dá também como memória, sendo o som apenas recapitulado no repertório mental de cada um, na tentativa de alguma correlação. Ou de outro modo, examinando o som encerrado em sua “consciência”, faz-se um paralelo à noção de Bergson (1990. P. 352), que diz:

[...] na consciência humana há infinitamente mais do que no cérebro correspondente.<sup>13</sup>

Embora Bergson fosse contra a redução do *espírito* à matéria ele acreditava que o cérebro não explica o *espírito*, ao invés disso, fala de uma atividade do processo da consciência distinguindo três momentos: a *memória*, que condiciona tudo que pensamos, ouvimos e desejamos desde a primeira infância e portanto coincide com a própria consciência; a *recordação*, responsável por uma articulação temporal: apenas buscando no passado para nos orientar no presente; e a *percepção*, direcionada para o corpo, que por sua vez é orientado à ação cuja atividade vai limitar a memória e se tornar objeto dela em instante posterior. Cada momento (*memória*, *recordação* e *percepção*) desse processo é levado ao outro, sendo todos regidos pela consciência. Tal simultaneidade nesses processos podem ser vinculados a um mesmo tipo de cognição em relação ao entendimento conjunto que acontece entre o sonoro, o visual e o tátil no trabalho dos artistas citados anteriormente e liga-se em grande parte ao pensamento da arte sonora exposto nesta dissertação.

---

<sup>13</sup> A filosofia de Bergson é uma antecessora da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1908-1961), o qual, assim como Georges Bataille (1897-1962) - cuja observação sobre as coisas da vida opõe-se a concepção de que o pensamento e as experiências se enquadrem em algum sentido específico, dismantando uma ideia de “meio” - e tal como as ideias de Baudelaire sobre a correspondência entre as artes fazendo uma imagem sinestésica do mundo: o que vemos é também o que ouvimos. Estes são alguns precedentes para o pensamento de Rosalind Krauss em seu livro “Caminhos da Escultura Moderna”.

### 3.2 O SOM MÍNIMO

“Enquanto eu estiver vivo haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte.”  
(John Cage)

Para John Cage, que experimentou em 1951 na Universidade de Harvard, uma sala acústica completamente isolada, isto é, um ambiente sem reflexão sonora, conhecida como *câmara anecoica* (*anechoic* = sem eco), em busca de ouvir o silêncio absoluto, descobriu que na realidade esse silêncio imperioso não existe. Após alguns minutos dentro dessa câmara, ele começou a ouvir um som agudo e outro grave. Quando Cage descreveu estes sons para o engenheiro encarregado do laboratório, ele explicou que o som agudo era do seu sistema nervoso em funcionamento e o som grave vinha de sua circulação sanguínea. Depois daquela experiência, o compositor chegou à conclusão de que o silêncio não existe, ou que, pelo menos, não é possível como experiência física. (CAGE, 2019)

Este episódio bastante conhecido serviu de inspiração para *4'33"* (1952), uma de suas obras mais célebres, cujo título descreve a duração em minutos e segundos desta peça “silenciosa” na qual o intérprete nada toca. Considerada como um quadro vazio, *4'33"* redefine o silêncio: em vez da ausência absoluta de sons, a ausência apenas de sons intencionais, de maneira similar às pinturas brancas (*White Paintings*, 1951) de Rauschenberg em relação ao espaço (KAHN, 1999, p.168). Segundo Carmen Pardo (2014) em *La escucha obliqua: una invitación a John Cage*, o tipo de escuta proposta por Cage nesta peça consiste em “revelar a sonoridade do silêncio” o que suscita uma crítica à noção de autoria e à disciplina dos públicos da música, que por sua vez suscita de forma conceitual a modificação do funcionamento da música, ou do som, pela alteração de suas materialidades mais elementares, a qual o silêncio é uma delas.

Quando é pedido “silêncio” em classe por exemplo, o que se pede é a suspensão dos sons produzidos intencionalmente, embora os sons do ambiente ainda existam; quando se busca um retiro meditativo em algum templo ou em meio às montanhas, o que se procura é um ambiente mais silencioso, ou menos ruidoso, ainda que as pessoas, as montanhas, o vento e o sol emitam sua própria sinfonia. O silêncio, segundo Cage, não consiste em uma ausência completa de sons, coisa impossível, mas em ouvir sons não intencionais, os sons que podem acontecer no ambiente, isso é o silêncio para Cage. Ou seja, o “silêncio” é um silêncio possível, ele nunca foi e nunca será absoluto.

Murray Schaffer (1933-2021), compositor e educador canadense, criador do termo *soundscape*, já atentava para o fato de que quanto mais o progresso chegava com suas máquinas e ruídos, gradualmente os sons mais suaves iam decrescendo. Talvez hoje, diante das transformações na paisagem sonora, depois de internalizados

os ruídos industriais, o barulho das cidades e da presença constante da vida cotidiana sonorizada por *gadgets*, se acredite que o silêncio, ou um sinônimo dele, seja mesmo o coaxar de um sapo, o zumbido das asas de uma abelha, o cricrido de um grilo ou o tique-taque de um relógio na parede de uma grande sala. O silêncio nunca é completo diante da ubiquidade do som.

Assim como o silêncio (senso comum) é irredutível da experiência sonora, esta pesquisa não afirma um significado somente acústico para o silêncio, ao invés disso, explora sua abertura, complexidade, multiplicidade, sua expansão e interpenetração pelo espaço da imagem do som/silêncio em suas mais distintas suposições sobre uma sonoridade que poderia ser ouvida, revelada ou interpretada. (SCOVINO, 2019).

A experiência sonora de alguém que toca um instrumento, uma bateria por exemplo, é diferente de alguém que a escuta. Pois uma baterista produz contato entre baqueta e membrana e experimenta algo que o espectador não atesta. Isso porque esse receptor está, por assim dizer, “acima do som” e a bateria no caso é a fonte sonora que lança o som em direção ao espectador.

Que se pense agora a partir de mais um termo da música, a *dinâmica*, para considerar que essa baterista procura tocar o som mais frágil, empenhando sua baqueta com a menor força possível sobre o tarol, ao ponto desse som ser completamente inaudível para a plateia; mas sentido pela musicista através do corpo, dos sons mínimos produzidos pela membrana desse tarol contra a baqueta, antes mesmo deste som ter a chance de ressoar pelo espaço<sup>14</sup>. São maneiras bem diferentes de experimentar o som: como participante de sua emissão, ou apenas como seu ouvinte. Porque a musicista neste caso está experimentando uma coisa mais bruta, mais concreta, aquilo que está imediatamente antes do som propagar-se de fato.

Se a baterista deste caso, no extremo de sua dinâmica frágil, evitasse o contato da baqueta com a membrana, mas mantivesse os mesmos movimentos de braço e mãos, com as baquetas ligeiramente acima do tarol, os espectadores presumiriam ouvir algo, e, por conseguinte ativariam a extraordinária capacidade de imaginar os sons e teriam a sensação que alguma coisa, algum som acontece. Do mesmo jeito que se pode imaginar o ruído farfalhante de uma árvore quando se vê, durante a ventania, seu movimento. Onde quer que os olhos vejam, há sempre um som acontecendo.

Quando se pede a uma plateia que todos batam palmas ao mesmo tempo, no intuito de criar o som da chuva, por exemplo, se assume que todos ali já

<sup>14</sup> *Touch the Sound: A Sound Journey with Evelyn Glennie*, é um documentário de Thomas Riedelsheimer. O filme, guiado pela percussionista Evelyn Glennie - que perdeu sua audição enquanto estudante de música e desenvolveu sua habilidade para sentir o som pelo seu corpo - descortina um mundo onde a visão, audição e tato convergem ampliando experiências sensoriais cotidianas e desafiando a nossa compreensão dos sentidos.

experimentaram a chuva. Então, a discussão não é apenas sobre o som, mas em ouvir a chuva na percepção de cada uma dessas pessoas. Se observa que, mais importante do que o som precisamente auditivo, é a maneira pela qual as pessoas ouvem certas coisas, porque os sons são imaginados por alguma relação, com o nível de consciência de cada um, citando, mais uma vez, o conceito de “consciência” bergsoniano.

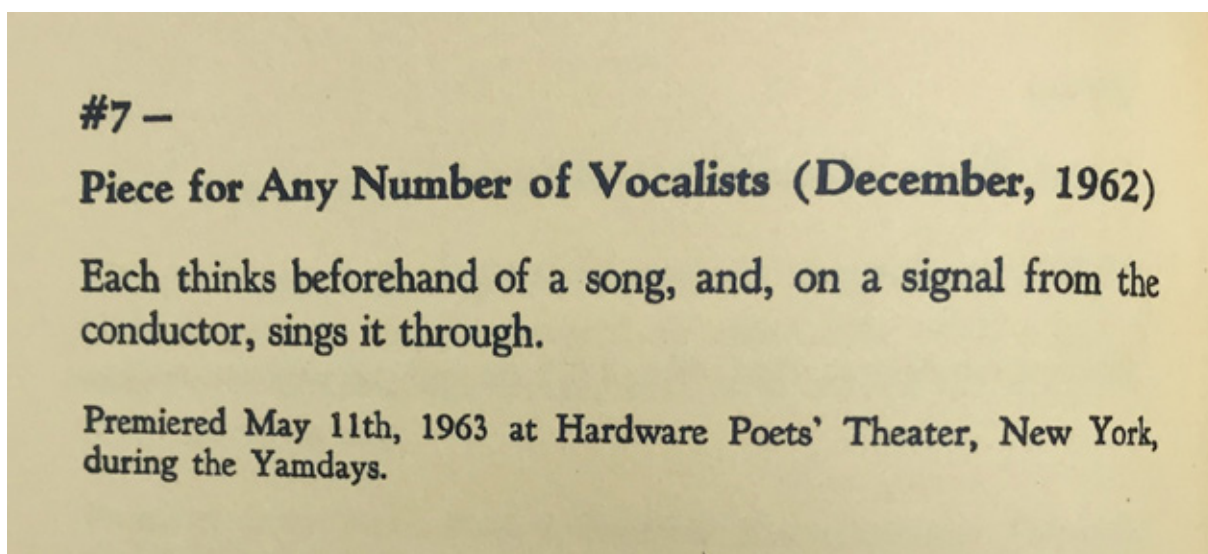
O que é compreendido como sons mínimos, será referido nesta pesquisa pelo neologismo *protosons*: sons emitidos anteriormente à sua ressonância (o som da baqueta com a membrana; do martelo na peça de madeira; o som da unha ou do arco na corda; o som dos lábios no microfone; a respiração que cria o som das madeiras e metais, etc.); e também os sons que podem ser imaginados por alguma relação.

Alison Knowles (1933), artista do grupo *Fluxus*, em sua peça, *Piece for Any Number of Vocalists* (1962), publicada como uma instrução, provoca uma experiência de imaginação sonora:

Cada um pensa numa música de antemão e, ao sinal do maestro, a canta.<sup>15</sup>

No final dos anos 1950, com o aparecimento do *happening*, vários artistas refletiram o uso da evocação sonora a partir do entendimento expandido da partitura como notação ou instrução. O que proporcionou uma ligação prática entre música, performance artística e material gráfico.

**Figura 5-** Alison Knowles, #7 *Piece for Any Number of Vocalists*, 1962.



Fonte: Coleção Livro de Artista UFMG. Fotografia do autor.

<sup>15</sup> Alison Knowles. By Alison Knowles. *A Great Bear Pamphlet*, Nova York, Something Else Press, 1965.

A *Composition 1960 #5* de La Monte Young (1935), é um bom exemplo de um *protosom*. Essa composição consiste em borboletas que supostamente seriam libertadas em uma sala de concertos. A poetisa Diane Wakoko (1937) disse certa noite:

Talvez a peça da borboleta devesse começar quando uma borboleta entrasse por acaso no auditório.

Para La Monte Young, o fato de nós, seres humanos, não possuímos a capacidade de ouvir os sons produzidos pela(s) borboleta(s) não torna a *Composition 1960 #5*, menos musical ou sonora que outras de suas composições mais audíveis, a não ser que alguém fosse ditar o quão altos e baixos os sons deveriam ficar, antes de poderem ser admitidos na esfera da música. Pois Young tinha certeza que a borboleta produzia sons, não só com o movimento de suas asas, mas também com o funcionamento de seu corpo e só o fato deles existirem em si mesmo, já era suficiente.

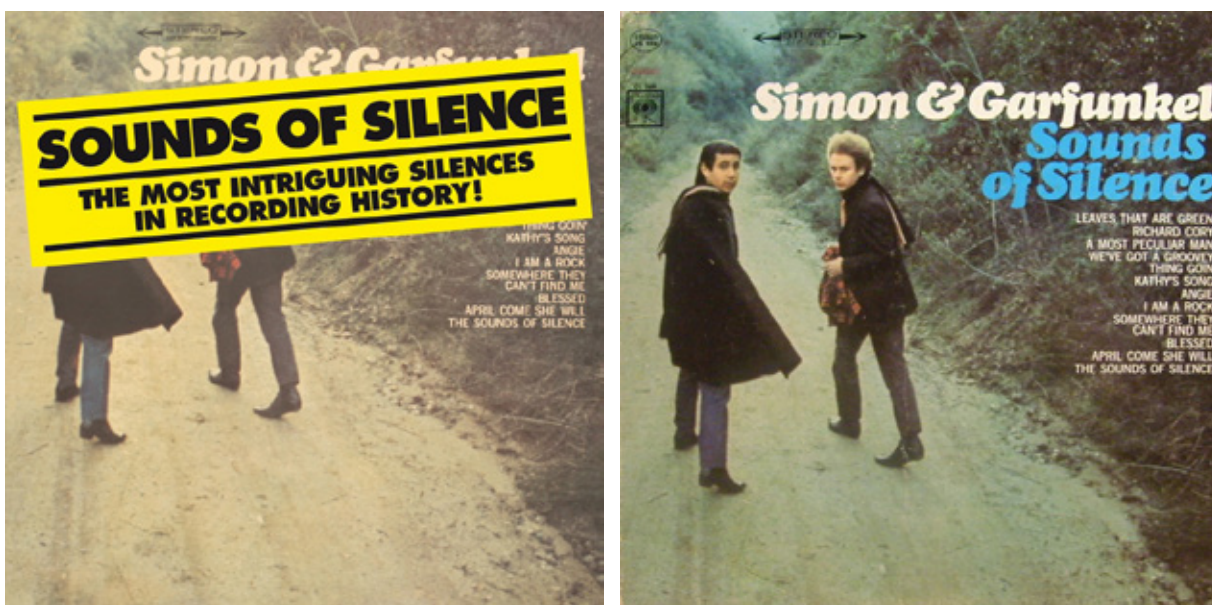
Um outro exemplo de *protosom* pode ser encontrado na antologia *Sounds Of Silence: The Most Intriguing Silence in Recording History*, um LP cujas faixas apresentam silêncios em vez de música. As faixas foram apropriadas de gravações históricas de vários outros discos em vinil e CDs. No LP, organizado pelo colecionador francês Patrice Caillet e os artistas Matthieu Saladin e Adam David, as faixas silenciosas não são áudios gravados do ambiente silencioso, nem são as gravações de um estúdio musical em momento de pausa da música; mas são os silêncios da própria matéria do disco, do contato entre a agulha do toca-discos com o sulco concreto do vinil, evidenciando toda a textura e ruídos desse processo, segundo os organizadores:

“Na origem deste projeto está o desejo de reunir silêncios intrinsecamente ligados ao próprio meio de reprodução, que revelam sua materialidade nua.”

Esse som chiado, ruído bastante conhecido na experiência dos ouvintes de vinil, é originado pelo contato de materiais (metal e vinil) e tendo curta duração serve como prenúncio de alguma música criando a expectativa da chegada de um som que é negado, transferindo assim o protagonismo da música para o “silêncio” e chamando atenção para o que acontece com objeto [disco e toca-discos]. Os “silêncios” em *Sounds of Silence*, embora igualmente suscitem a expectativa de um *evento auditivo*, como em *4'33"*, produzem um som, ou um “silêncio”, mais material, na medida em que remete de maneira muito direta à materialidade do objeto [disco e toca-discos].

*Sounds Of Silence* revelam e expõem seu meio em todas as suas facetas e imperfeições, inclusive os efeitos do tempo e do desgaste. No nível mais básico, esses silêncios são superfícies: espirais que giram sobre si mesmas. E é na sua materialidade que se distinguem das experiências conceituais de John Cage com *4'33"* (1952), ou do *Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man* (1897), de Alphonse Allais.<sup>16</sup>

Figura 6- A capa com adesivo (esq.) foi uma apropriação do LP (dir.) de mesmo nome. 2013.



Fonte: Coleção Livro de Artista UFMG. Fotografia do autor

Do mesmo modo, *Random Groove* (2015) de Alva Noto<sup>17</sup> faz a agulha dançar sobre o disco de vinil ao criar caminhos que se encontram a partir de riscos feitos na superfície; também a faixa *A entrada da Gruta de Maquiné* (1981) do *Compacto Simples* de Waltércio Caldas Jr., tem apenas um único sulco circular gerando um *loop* e tornando o tempo do disco mais elástico em analogia ao tempo dentro da gruta; em *Tartamudo* (2021), de Yuri Brusky, os sulcos das faixas são interrompidos fazendo a agulha pular e fazendo o som “gaguejar”. Todos esses exemplos utilizam a materialidade do objeto para explorar as possibilidades poéticas dos *protosons*.

Cage no início dos anos 1950, ao invés de considerar o disco uma espécie de “museu portátil” ou uma “sala de concertos portátil”<sup>18</sup> sugeriu usá-lo para criar uma nova peça musical através da incorporação deliberada dos ruídos produzidos

<sup>16</sup> Relato disponível no encarte do LP *Sounds of Silence: The Most Intriguing Silences in Recording History*. Os autores se referem a uma das primeiras peças musicais compostas apenas de silêncio, *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* [Marcha fúnebre composta para o funeral de um célebre homem surdo]. A peça está inserida na obra *Album Primo-Avrilesque*, 1897 do escritor Alphonse Allais. Trata-se de um livro de humor que inclui uma série de obras artísticas monocromáticas além de uma partitura vazia, sem notas musicais. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/quacho22/allais-alphonse-album-primovrilesque1897>. Acesso em: 18 fev. 2020.

<sup>17</sup> Nome utilizado pelo artista alemão Carsten Nicolai para assinar suas peças sonoras.

<sup>18</sup> John Cage, citado em *Broken Music*, p.73



pela interação entre disco e toca-discos, estrelando a existência do próprio disco como objeto autônomo.

Essa atitude em relação ao aparato de fazer e ouvir música configura-se como uma espécie de ataque aos rituais de manutenção associados ao disco como produto, os métodos normais de distribuição da indústria fonográfica da época na medida em que não pode ser classificada como música; isso marca um local no qual os usos convencionais do disco como mídia podem ser contornados e novos sistemas de relacionamento tornam-se possíveis.<sup>19</sup> A transformação de material musical em objetos de arte resiste à visão do disco como fetiche, como objeto que evoca nostalgia, reminiscência ou sentimentalismo. O valor destes discos deriva não tanto da informação musical reproduzida, mas da interação entre as materialidades sonoras e matéricas contidas ali, que tornam esses objetos *discos de artistas*.<sup>20</sup>

Essa ênfase de muitos artistas na marcação de um “alfabeto” escrito no sulco pressupõe o disco como uma espécie de um novo instrumento musical. Desde pelo menos Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) e seus experimentos com o gramofone, a exposição crua destes elementos técnicos, não é vista apenas como instrumento de reprodução, mas também de criação<sup>21</sup>. A construção de obras por meio da utilização de variados equipamentos técnicos de reprodução do som - não só os gravadores e toca-discos e suas respectivas mídias, mas também aparelhos digitais, *players* diversos, amplificadores, cabos, caixas de som, microfones, fones de ouvido, adaptadores e conectores, estantes de partitura, rádios, etcetera - tornam-se elementos consubstanciais e protagonistas de obras que transfiguram a existência de um suporte técnico para evidenciar sua dimensão plástica, formulando assim um entendimento próprio, conforme atualizam uma essência sonora incorpórea em uma materialidade nova.

Mídias sonoras como discos de vinil e fitas de áudio, não são apenas percebidas como objetos de consumo, mas também como objetos alegóricos que traduzem a natureza intangível e efêmera do som em uma matéria palpável e portátil. (ARIZA, 2020)

Outro artista pioneiro nesta associação do disco como mídia é o tcheco Milan Knížák (1940), que em *Destroyed Music* (1965) começou a destruir discos a partir de intervenções físicas como riscar, furar e quebrar para criar uma música inteiramente nova ao colocá-los para tocar novamente.

<sup>19</sup> *In Record Time: Christian Marclay*, matéria escrita pela crítica de arte Sabine B. Vogel na revista Artforum. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199105/in-record-time-christian-marclay-33796>. Acesso em: 5 abr. 2020.

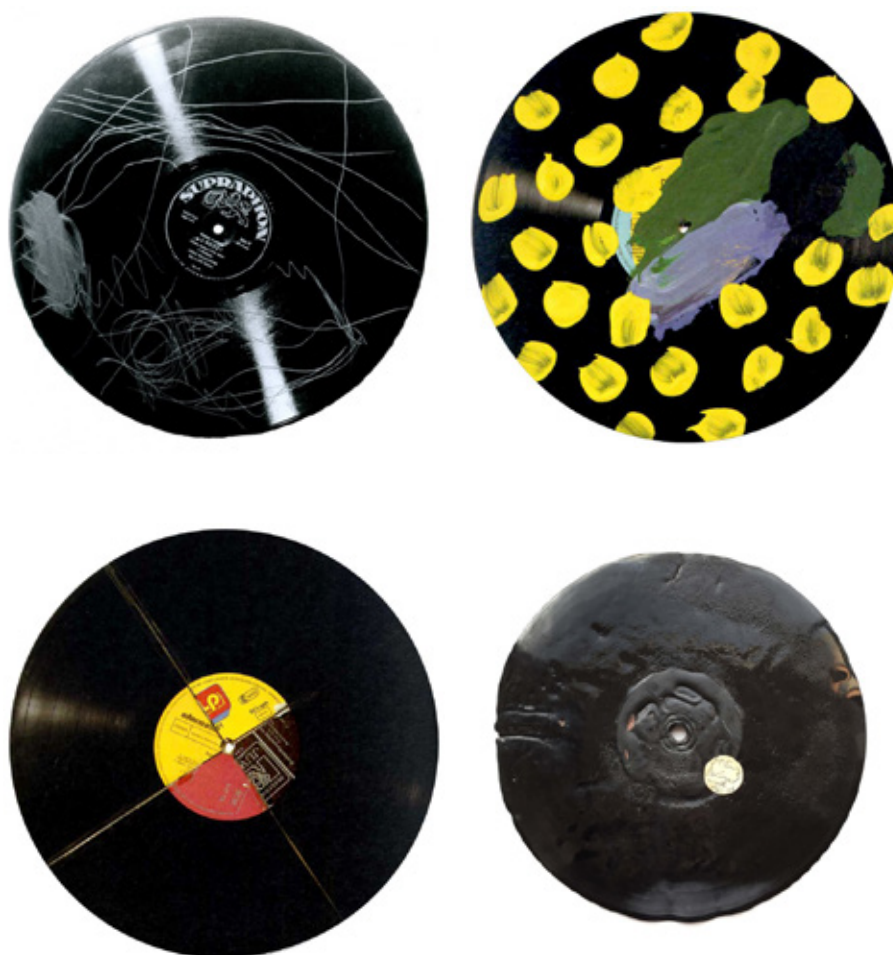
<sup>20</sup> Produto artístico no qual o artista utiliza o disco como meio, concebido como um projeto total (capa, embalagem, projeto sonoro) para uma expressão artística autônoma. Disponível em: <https://bub.unibo.it/it/bacheca/records-by-artists-1960-1990>. Acesso em: 11 maio. 2021.

<sup>21</sup> Laszlo Moholy-Nagy, *The New Plasticism in Music. Possibilities of the Gramophone* em *Broken Music*, p. 53.

Uma vez que a música resultante da execução de discos de gramofone arruinados não pode ser transcrita em notas ou em outro idioma (ou, se for, apenas com grande dificuldade), os próprios discos podem ser considerados ao mesmo tempo como notações.<sup>22</sup>

Knížák, que era associado ao grupo *Fluxus*, trabalhou da mesma forma com partituras, apagando e adicionando notas e sinais, recortando partes da pauta, colando de volta de ponta-cabeça, unindo partituras diferentes e outros tipos de operações.

**Figura 7-** Milan Knížák, *Destroyed Music*, 1965.



Fonte: <https://www.milanknizak.com/195-hudba/220-destruovana-hudba/>. Acesso em: out. de 2021.

<sup>22</sup> Veja *Broken Music* para uma discussão aprofundada do trabalho de Milan Knížák, bem como de outros artistas que utilizam o disco como mídia.

As fitas cassetes e alto-falantes são elementos destacados no trabalho do artista suíço-americano Christian Marclay (1955), e são utilizados menos para transmitir som do que como peças esculturais. No múltiplo *Tape Fall – Bottled Water* (1990) Marclay enche garrafas de vidro com fita magnética que foi gravada anteriormente em outro trabalho do artista, *Tape-Fall* (1989) um toca-fitas de bobina sobre uma escada deixa a fita cair incessantemente, emitindo o som de uma goteira.

**Figura 8-** Christian Marclay. *Tape Fall – Bottled Water*, 1990 (esq.); *Tape Fall*, 1989 (dir.).



Fonte: <https://www.phillips.com/detail/christian-marclay/NY030113/297>. Acesso em: 2 out. 2021.

Esses artistas traduzem a maleabilidade e o potencial material de mídias como o disco de vinil e fitas cassete, e estabelecem seu vínculo com o som a partir da exibição visual do suporte.

Tais obras apresentam transformações e traduções de energias em novas formas expressivas que sugerem a tangibilidade do imaterial, a transfiguração visível do invisível que descortina novos rumos para prática artística sonora. O trabalho desses artistas convida, pela própria evidência tautológica do som nesses objetos, ao questionamento não apenas de sua natureza aural, como também, por dedução imediata, a imaginar seu oposto, sua plasticidade e materialidade sonora.

### 3.3 O SOM TÁTIL

“Não há outro sentido senão o tato”.  
(Sergei Eisenstein)

Apreocupação com a materialidade sonora, entendida menos como metáfora e mais como uma presença contundente para romper com o automatismo da escuta, se estendeu ao longo das vanguardas históricas de modo inconsequente, diante da supremacia da desmaterialização da obra de arte. A aparente imaterialidade do som originalmente colocou a música acima das artes plásticas na hierarquia tradicional da arte. No Renascimento, antes das artes plásticas serem desatadas das artes mecânicas, elas estavam ligadas às guildas que trabalhavam com materiais físicos. A literatura e a música, por outro lado, estavam ligadas às artes liberais superiores. A historiadora de arte Monika Wagner (WAGNER, 2001) em seu texto “Material” elabora:

Como não dependiam de material físico para serem realizadas, surgiram como expressões ideais e intelectuais de uma ideia. Os sentidos da audição e da visão foram classificados como mais superiores porque pareciam ser capazes de sentir o imaterial e, portanto, chegaram mais perto do conhecimento de Deus, enquanto o toque e os materiais físicos foram classificados como inferiores.

A poesia e a música ficaram em primeiro lugar, enquanto as belas artes - expressas por meio de materiais físicos cotidianos como tinta a óleo, madeira, pedra e metal - foram subjugadas. Os materiais físicos pertenciam à vida cotidiana, mundana e a transcendência do seu valor material só era possível através do processo artístico. O envolvimento com os materiais das belas artes é visto como uma antítese da intelectualidade e esta visão ainda está presente, com escreve Petra Lange-Berndt (2015):

As obras mais estudadas na arte contemporânea são, sem surpresa, as obras que mais se aproximam dos escritores. Ou seja, obras baseadas na linguagem, obras documentais ou obras que ilustram teorias filosóficas. Esses trabalhos teóricos seguem uma tradição filosófica que prefere a forma à matéria e o espiritual ao corporal, demonstrando pouco interesse no papel dos materiais da arte.

Essa visão, entretanto, tem sido quebrada, misturada e ressignificada na arte sonora do ponto de vista desta pesquisa. As investigações sobre práticas sonoras anunciaram novas áreas específicas, como por exemplo, a psicoacústica, disciplina que tem sido central para compositores e artistas sonoros desde que o minimalismo de La Monte Young abriu uma dimensão microscópica inexplorada do

som, o “terceiro ouvido”<sup>23</sup>, para usar o termo apropriado da psicanálise e utilizado por Maryanne Amacher para descrever em suas instalações sonoras a percepção dos sons criados dentro do ouvido a partir de estímulos externos.

O crescente interesse pelo objeto artístico múltiplo e pela materialidade da arte pode ser observado no contínuo surgimento de editoras especializadas em discos de artistas como o Alga Marghen (IT), Secret 7” (UK), PAN (DE), Pork Salad Press (Copenhague), ou o projeto Vinyl Factory (UK), e nas atividades de galerias e selos que funcionam também como editoras e publicam trabalhos de artistas em discos de vinil e outras mídias, partituras, livros e outros objetos.

Para além das categorias, os artistas que utilizam o som como elemento discursivo central não fazem uma separação entre visual e sonoro, nem existe uma progressão nítida de uma mídia para outra, em alguns casos, tampouco arte e vida são apartadas. Muitos artistas que elaboram seus trabalhos a partir de uma materialidade sonora trazem suas experiências pessoais incorporadas à constituição de sons da realidade, em trabalhos diretamente ligados às suas próprias verdades.

A artista americana Christine Sun Kim (1980), vai muito além do uso de objetos cotidianos ao fazer uma profunda união entre arte e vida numa investigação sobre o condicionamento social das pessoas surdas a partir de definições antropogênicas do som, do qual explora suas normas visíveis e invisíveis – textuais, sociais e visuais, para citar algumas. Sun Kim, que foi acometida por surdez na infância, escolheu a arte sonora como meio de expressão. Em uma de suas instalações, *4x4* (2015) a artista compôs quatro peças musicais que foram executadas por quatro vozes selecionadas por ela; as vozes eram tocadas em baixa frequência por meio de quatro *subwoofers* que foram instalados em quatro cantos do espaço da galeria. O som estava abaixo do alcance da audição, mas era sentido pelos corpos dentro da sala. Sun Kim transforma o espaço da galeria em uma espécie de transdutor que converte intencionalmente essas vozes do campo auditivo para o tátil. Em uma conversa por vídeo com Jeffrey Mansfield, Sun Kim fala sobre a composição sonora feita para *4x4*:

Eu inicialmente vi minhas letras como a partitura principal. Agora estou começando a pensar que havia três pontuações diferentes envolvidas. Quatro músicas (pontuação 1) foram interpretadas em quatro vozes (pontuação 2) e essas vozes foram afinadas e calibradas pelos dois engenheiros (pontuação 3) e a sala respondeu/executou (resultado dessas pontuações). Gostei da ideia de usar o espaço como instrumento e como as vozes se transformam em sons arquitetônicos; como, pós-voz ou voz como substância.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Conceito técnico elaborado pelo discípulo de Freud, Theodor Reik: “escuta com o terceiro ouvido”.

<sup>24</sup> Christine Sun Kim com Jeffrey Mansfield. Disponível em: <http://cargocollective.com/coronagraph/Christine-Sun-Kim-with-Jeffrey-Mansfield>. Acesso em: 3 out.2021.

Nesse trabalho o som se manifesta concretamente como sensação tátil, colidindo com os corpos das pessoas ali presentes que suspeitam da origem dessa substancial sensação sonora apenas pela presença das caixas de som nos cantos da galeria, que por sua vez, transferiram sua propriedade de reproduzir o som para o espaço físico, borrando os limites da percepção, como se fossem, em certo sentido, “caixas de som mudas”, apenas uma alegoria de sua função.

**Figura 9-** Christine Sun Kim, *4x4*, 2015 na galeria *Andquestionmark*, Estocolmo, Suécia.



Fonte: <http://cargocollective.com/coronagraph/Christine-Sun-Kim-with-Jeffrey-Mansfield>. Acesso em: 3 out. 2021.

Laurie Anderson (1947), artista reconhecida tanto na cena artística quanto na música pop, em seu trabalho *Handphone Table* (1978) também explora uma percepção mais tátil do som. É um trabalho baseado em sons graves estereofônicos que são amplificados e transmitidos através de conversores de energia para a mesa. Assim, para ouvir esses sons, é preciso sentar-se, apoiar os cotovelos sobre a mesa e levar as mãos sobre os ouvidos. Os sons são enviados por condução óssea até o ouvido. A artista relata como foi a criação desta obra:

Em 1978, eu estava sentada na minha escrivaninha escrevendo uma letra numa máquina de escrever elétrica. Pausei por um momento e li o que havia escrito. Era horrível. Desencorajada, coloquei a cabeça nas mãos e as mãos sobre os ouvidos e permaneci assim. De repente, me dei conta de que estava ouvindo um murmúrio alto e complicado com muitas nuances

belíssimas. Era o som do motor da máquina de escrever elétrica e o som fazia com que a superfície da mesa vibrasse e todos esses sons viajavam através dos ossos em meus braços até dentro da minha cabeça. E pensei: “É isso! Vou construir uma mesa cantante”.<sup>25</sup>

**Figura 10-** Laurie Anderson, *Handphone Table*, 1978.



Fonte: <http://artperformance.over-blog.fr/article-21468457.html>. Acesso em: 7 out. 2021.

A *mesa cantante* de Anderson é intimista, reservada e quase silenciosa, o trabalho exige que se replique uma postura consternada, tal qual a epifania que lhe deu origem. Experimentar esse trabalho é muito diverso do modo de experimentar um show de música *pop* por exemplo, já que no primeiro modo a experiência sonora é solitária (ainda que a obra ofereça dois lugares), e utiliza o sentido tátil para ouvir o som pelo toque, não pela audição; no segundo modo, a experiência é coletiva e absurdamente auditória. Em outras palavras, *Handphone Table* se oferece como poética sonora, visual e tátil de duas maneiras: a primeira, a partir do sentido tátil utilizado como substituto da audição, da materialidade “escultórica” da mesa, e pelo contato entre objeto e corpo dos visitantes. E a segunda pela simultaneidade de práticas artísticas incrustadas na obra como a instrução, a performance, a escultura, a instalação, a obra seriada, em uma amarração na qual o som (no sentido tátil) é a ligadura.

De modo semelhante, o músico e artista sonoro Thomas Ankersmit (1979) propõe uma experiência sonora sentida através do corpo. Ankersmit subverte o uso convencional de um sintetizador *Serge Modular* para combinar detalhes sonoros que afetam a cóclea e simulam um som que não está sendo tocado (*Phanton sound*),

<sup>25</sup> Laurie Anderson. Exposição *I IN U* (Eu em Tu). Centro Cultural Banco do Brasil | Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoLA2.pdf>. Acesso em: 7 out. 2021.

mas que é apenas percebido pela vibração dentro do ouvido. O artista propõe uma experiência sonora muito física e espacial, estimulando o ouvido com infrassons e oto-frequências, fenômenos acústicos que ele utiliza para criar texturas e frequências sonoras granulares para provocar uma experiência de escuta mais corpórea e tátil do som.

**Figura 11-** Código QR obra sonora – Thomas Ankersmit, *Stimulus 2489Hz-3295Hz*, 2014.



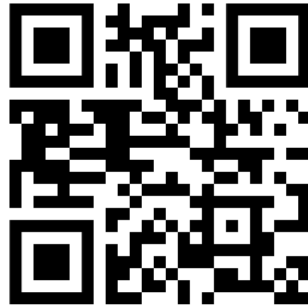
Fonte: <https://soundcloud.com/weerzin/stimulus-2489hz-3295hz>. Acesso em: 8 out de 2021.

Essa pesquisa criativa do próprio ouvido como gerador de atividade sonora foi liderada pela compositora norte americana Maryanne Amacher (1938-2009), com seu projeto *Sound Characters (Making the Third Ear)*. Ela é conhecida por trabalhar extensivamente com um grupo de fenômenos psicoacústicos, produto de distorções auditivas que são chamadas de “emissões otoacústicas”<sup>26</sup>, nos quais o próprio ouvido produz um som audível por meio de uma variedade de estímulos externos. O nome da peça *Making the Third Ear* faz referência ao fenômeno experimentado ao se ouvir essa e outras de suas composições. Ainda que essas obras tenham sido escritas para suas instalações em multicanais, e não para gravação estereofônica, a peça ainda produz a sensação tátil dos sons (sem fone de ouvido e tocadas no volume certo), que parecem ser emitidos de dentro da cabeça do ouvinte.

<sup>26</sup> As oto-emissões do som são produzidas pelas células ciliares externas da cóclea (estrutura espiral que contém os órgãos essenciais do ouvido).



**Figura 12-** Código QR obra sonora – Maryanne Amacher, *Making The Third Ear*, 1999.



Fonte: <https://vimeo.com/88559973>. Acesso em: 8 out. 2021.

A experiência estética de ouvir essas peças é transformada em uma experiência abstrata de vivenciar um espaço interno. O que torna possível sentir, como um toque, a existência concreta do som. Essa sensação tátil é análoga a experiência de escultura sonora formulada por Marcel Duchamp, que começou a pensar a música não como pertencente a uma arte do tempo mas do espaço, e desse pensamento fez uma peça chamada *Sculpture Musicale* (1913) na qual sons diferentes, vindos de lugares diferentes e que perduram, produzem uma escultura que é sonora e duradoura, como um *ready-made* musical, no espaço. *Sculpture Musicale* consiste de uma nota (anotação) em um pequeno pedaço de papel que levou o artista a pensar em termos de “duração plástica”<sup>27</sup>, em vez de estética plástica, o que pode ser considerado um primeiro impulso às suas especulações acerca da música<sup>28</sup> e às possibilidades de realizar um trabalho plástico composto tão somente pela disposição tridimensional e circundante do som. Em outras de suas notas (anotações) com outras formulações de esculturas sonoras, Duchamp amplia as ligações entre matéria e som, que segundo Javier Ariza (ARIZA, 2021):

[...] nos remetem ao processo de desmaterialização da obra de arte e anunciam uma obra permeável com centro indefinido e deslocada para o próprio espectador. A prática de tal diretriz aberta é um desafio criativo, pois oferece infinitas combinações de aspectos como a duração do som, o volume, as características do espaço, número, a tipologia e o grau de visibilidade das fontes sonoras, ou a presença e compatibilidade com outros elementos objetuais.

Em síntese, inúmeras representações dimensionais mergulham no que Rosalind Krauss em 1978 chamou de “escultura no campo expandido”, pensamento

<sup>27</sup> Sobre a duração plástica e a peça “*Sculpture Musicale*” de Duchamp ver <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/MarcelDuchamp.html>. Acesso em: 25 out. 2021.

<sup>28</sup> Marcel Duchamp, assim como Robert Rauschenberg, foram grandes influências para John Cage. Em seu livro *Silêncio* (1961), Cage atribui muitas de suas concepções sonoras a Duchamp, e dedica um capítulo do livro para tentar desvendar Rauschenberg e seu trabalho.

que coloca a escultura nos limites da paisagem e da arquitetura, entre o que se constrói e o que se encontra. A partir desse raciocínio, permite-se repensar também como a extensão do espaço artístico acústico, sua espacialidade e dimensionalidade, no qual a arte sonora se desenvolve, surge como conceito de instalação sonora, performance, gravação, etc. Cada dimensão desse espaço artístico tem muitas variantes e ampliam o horizonte dos artistas que utilizam o elemento sonoro como parte da representação, como material abstrato no espaço e como material físico e dimensional. Paul Hegarty acredita ser mais importante os modos que obra pode entregar um som a partir de sua fonte sonora do que considerar qualquer trabalho que emita som como arte sonora. (HEGARTY, 2007). Para além das correntes artísticas, a sonoridade da matéria sugere propostas criativas cujos sons do entorno são o elemento central e orienta a exploração de novos espaços, práticas e estratégias de exibição. Brandon LaBelle (LABELLE, 2015) observa que:

Ao fazer a ponte entre as artes visuais e as artes sonoras, criando uma prática interdisciplinar, a arte sonora fomenta o cultivo da materialidade sonora em relação à conceituação da potencialidade auditiva. Embora às vezes incorpore, se refira ou se baseie em materiais, ideias e preocupações fora do som em si, a arte sonora, no entanto, parece posicionar essas coisas em relação à auralidade, aos processos e promessas de audição e à cultura sonora. (p.151)

Do mesmo modo que o silêncio pode ser “esculpido” em objetos cotidianos, compreendido nas artes visuais como uma alegoria do processo de composição do som, a instância auditiva do som, como “duração plástica”, também pode assumir sua materialidade auditiva para desfazer as delineações entre o privado e o público formando ligações, agrupamentos e conjunções que acentuam a identidade individual como projeto relacional (LABELLE, 2010). Fazendo associações que vêm reconfigurar as distinções espaciais do dentro e do fora, que promovem confrontos entre um e outro para infundir na linguagem graus de imediatismo que permitem testar, dimensionar, polinizar, combinar, dinamizar e impulsionar ideias sem apresentar um caráter hierárquico, mas igualitário, numa referência horizontal e simultânea entre o sonoro, o tátil e o visual compartilhando um sistema móvel de equivalência.

## 4 EXISTÊNCIA MÚLTIPLA

“*Music is an echo of the invisible world*”.  
(Giuseppe Mazzini)

“*[...] any sound whether it ever existed, exists now or ever will exist, is simply a sound waiting to be found.*”  
(La Monte Young)

Nas estratégias artísticas contemporâneas que foram escolhidas para exemplificar os conceitos desta pesquisa, a força de cada trabalho apresentado está no que pode ser visto ou no que pode ser silenciado. Entre a presença imagética do som e a sua ausência auditiva, existe uma interseção na qual o som opera. Ou melhor, a maneira como este som é interpretado em todas as suas intensidades e limites nesta interseção para revelar-se como movimento, atividade, imagem e texturas que carregam uma latência sonora.

### 4.1 PARTITURA COMO ESPAÇO DE PERFORMATIVIDADE

O século XX presenciou mudanças significativas na música no que diz respeito à sua fixação e performatividade, em outras palavras, no registro gráfico (material) da composição musical (abstrata), a partir da anotação em uma folha de papel com letras, números e símbolos que representam a ideia da composição, substituindo a memorização pela leitura, podendo ser multiplicada, servindo de base transcritiva para ser executada posteriormente. Na performance musical do século XIX havia o conceito ou a performance *werktreu*<sup>29</sup>. Esse ideal que buscava a performance musical perfeita baseava-se na busca de um virtuosismo que suprime o *performer* de fazer uma leitura aberta da partitura, tendo-o mais como um tradutor do que um co-autor ou criador. A música, mesmo com sua vanguarda tendo caminhado a passos bem mais lentos se comparados com as vanguardas artísticas, no que se refere a seus processos de experimentação (LICHT, 2007, p. 138), contava com alguns compositores que se envolveram com as artes visuais ou algum procedimento mais afeito às artes plásticas do que à música, tais como Erik Satie (1866-1925), John Cage (1912-1992), Steve Reich (1936), Morton Feldman (1926-1987), dentre outros, que escreveram partituras fora destas regras e criticavam esse ideal interpretativo que negligenciava tão intensamente a parte da performance.

<sup>29</sup> “Fidelidade à obra” em tradução literal do alemão, *Werktreu* é um ideal romântico de fidelidade à partitura sobre a performance musical do séc. XIX cujas intenções do compositor deveriam ser representadas *ipsis literis* para a correta materialização da obra/peça. O compositor tinha como dever, fazer com que suas obras fossem executáveis e o fazia fornecendo partituras completas, criando a necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever dos *performers* (leia-se músicos intérpretes) era demonstrar lealdade às obras dos compositores, obedecendo o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas por eles. Assim, a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro ao texto da partitura. (GOEHR, 2007, p. 231)

No entanto, as práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 investiram com entusiasmo em estratégias relacionadas ou derivadas, de algum modo, das metodologias encontradas na música, notadamente as manifestações como os *happenings*, *environments*, atividades promovidas por alguns artistas que estudaram com John Cage na *New School of Social Research* e pelos artistas do grupo *Fluxus* em seus *Event-Scores* (em tradução literal, Evento-partitura). O clima intelectual e cultural deste período estava incutido por uma aproximação entre arte e vida, uma tentativa de romper com esses limites, o objeto de arte sofria certa desmaterialização, a ideia de um produto final, fixo, estável se desmantelava a favor de uma arte mais processual, ativa e participativa. Os artistas começaram a compreender o fluxo da vida como a própria arte. “O som, há algum tempo, já havia alcançado um certo *status* de efemeridade”. (KIM-COHEN, 2009, p.168).

A música sempre foi considerada uma “forma abstrata auto referencial e auto justificada e com uma liberdade em relação à mímese. Pintura e literatura a enxergam como um privilégio”. (KIM-COHEN, 2009, p.157). A experiência da performance característica da época, tem efeitos irreversíveis sobre a experiência da galeria de arte, que passa de um ambiente, detidamente expositivo, para um espaço de encontro. Também mudou radicalmente o entendimento de partitura, expandindo-a para ideias gráficas mais abertas: notações gráficas utilizando novos sinais gráficos feitos em desenhos, pintura e impressão. A partitura também se converteu em um espaço de performatividade sujeita a operações incisivamente matéricas como furar, cortar, rasgar e colar.

Tais procedimentos subverteram os símbolos da linguagem musical, a música e a própria noção de arte. As instruções também foram ampliadas, não só para uma interpretação musical mais livre ou uma leitura *sui generis* de uma composição musical ou sonora, bem como para performances artísticas, vocalizadas, teatralizadas, não-musicais. O artista George Brecht (1926-2008) explorou bastante a redução da música ao mínimo gesto, apoiado na ideia de que a música não é apenas o que se ouve, mas também o que acontece. Ele escreveu partituras verbais para micro-ações que compreendiam acontecimentos cotidianos e considerava essas peças como uma “ampliação da música”<sup>30</sup> elevando o som de uma gota à categoria de concerto em sua obra *Drip Music*, 1959-1962.

O artista brasileiro Guilherme Vaz, considerado precursor da arte sonora e conceitual no Brasil, apresentou em 1973, na VIII Bienal de Paris, seu trabalho *Música para Folha de Papel*. Durante a performance, Vaz sublinhou que sua obra era uma composição musical e começou a rasgar lentamente uma folha de papel diante do microfone. Quando terminou de rasgar a folha ele completou: “*End of*

<sup>30</sup> George Brecht em uma entrevista concedida a Irmeline Lebeer, citado em Liz Kotz, *Post-Cagean aesthetics and the “Event” Score*.

*musical composition*”, Vaz era também interessado em notação musical e na relação entre imagem e som, sua obra *Silêncio*, uma fotografia da década de 1980, o retrata levantando uma folha de partitura de grande formato com a palavra “Silêncio”.

#### 4.1.1 Música sobre papel

Os formatos também se modificaram junto com as percepções: uma lista de compras, um *post-it* com tarefas a fazer, um alarme no celular, o *set-list* feito à mão no chão do palco, o itinerário do aplicativo de geolocalização, o mosaico de filmes ou séries a escolher e seguir, o menu do restaurante, as instruções do guia ou manual do usuário, a dosagem a respeitar, as convenções, as boas maneiras, o traje e a conduta recomendada, as normas necessárias, o programa alimentar a ser seguido, etc e etcetera. Todas essas rotas e roteiros, ainda que bem estudadas não vão, com alguma certeza, sair exatamente como o planejado, pois haverá descuidos, becos sem saída, discrepâncias, transgressões, transformações contingentes. Assim, quando se interpreta uma instrução ou “partitura” – no sentido de seguir algo planejado ou preparado – existe bastante espaço para a criação e é exatamente esse aspecto que nutre o trabalho de muitos artistas.

As notações e instruções para performances não necessariamente precisavam mais parecer uma partitura musical, mas podiam ter formato de livros, de cartões ou cartas de um jogo, como é o caso do livro de instruções para ações diversas e desenhos *Grapefruit: A book of Instructions and Drawings* (1964) da artista japonesa Yoko Ono; a partitura visual de colagens de histórias em quadrinhos *To Be Continued* (2016) do artista suíço-americano Christian Marclay feita para guitarra, sopros, contrabaixo e percussão, cuja duração média de cada página é de 30 segundos, além de outras instruções; as notações musicais e visuais da peça *Ouviver Música* (1968), do compositor Willy Corrêa de Oliveira, uma improvisação em seis partes escrita para instrumentos de corda e piano, na qual em seu terceiro movimento, no lugar das notas musicais apresenta figuras de histórias em quadrinhos, símbolos religiosos e sinais de trânsito.

**Figura 13-** Christian Marclay, *To Be Continued*, 2016.



Fonte: Coleção Livro de Artista UFMG. Fotografia do autor.

*Oblique Strategies: Over one hundred worthwhile dilemmas* (1975) de Brian Eno e Peter Schmidt, é uma caixa com cartões que podem ser embaralhados como cartas de baralho para serem retirados aleatoriamente, um a um. Destinado a ajudar artistas e músicos a quebrar bloqueios criativos, cada cartão contém uma valiosa frase instrutiva que incentiva o pensamento lateral.

**Figura 14-** Brian Eno e Peter Schmidt, *Oblique Strategies*, 1975.



Fonte: <https://www.andersonandgarland.com/auction/lot/853-first-edition-oblique-strategies-by-brian-eno-and-peter-schmidt-1975/?lot=249122#>. Acesso em: 27 out. 2021.

Outro exemplo vem do poeta William Burroughs e sua técnica do *Cut-Up* e o *Fold-In* que foi um desenvolvimento conjunto entre Burroughs e o pintor e escritor Brion Gysin. O *Cut-Up* consiste em pegar um texto finalizado e totalmente linear, cortar em pedaços com poucas ou únicas palavras em cada pedaço. As peças resultantes são então reorganizadas em um novo texto, como nos poemas de Tristan Tzara, conforme descrito em seu pequeno texto, *TO MAKE A DADAIST POEM*<sup>31</sup>. O

<sup>31</sup> Disponível em: <https://391.org/manifestos/1920-dada-manifesto-feeble-love-bitter-love-tristan-tzara/>. Acesso em: 5 nov. 2021.

*Fold-In* é uma técnica de colar duas folhas de texto linear (de mesmo espaçamento entre linhas), dobrar cada folha ao meio verticalmente, combinar uma com a outra e depois ler a página resultante. Esse procedimento foi usado no livro de Gysin em parceria com Burroughs, *The Third Mind* (1977). Foi Gysin quem apresentou essas técnicas à Burroughs. A dupla aplicou esse método tanto em mídia impressa quanto em gravações de áudio em um esforço para decodificar o conteúdo implícito do material, levantando a hipótese de que tal técnica poderia ser usada para descobrir o verdadeiro significado de um determinado texto, a partir da escuta e dos significados fonéticos.<sup>32</sup>

O escritor argentino Julio Cortázar usou *Cut-ups* em seu romance de 1963 *Rayuela* (Amarelinha). Especula-se aqui essa influência no trabalho *Música Incidenta* (1997), do artista argentino Jorge Macchi. Ele utilizou essa técnica como operação essencial em *Música Incidenta*, que consiste em três folhas grandes de papel sobre as quais foram feitas uma colagem de uma grande seleção de histórias de acidentes a esmo e atos de violência dos jornais populares de Londres. As histórias foram coladas como segmentos horizontais formando uma partitura musical. Os espaços criados entre o início e o fim das histórias funcionaram como estrutura para uma composição musical que toca nos fones de ouvidos suspensos do teto. Na fruição deste trabalho, segundo Gabriel Pérez-Barreiro, o espectador:

[...] ouve essa composição tranquila, que lembra [Erik] Satie, pelos fones de ouvido, cria-se um ciclo de percepção entre a beleza formal do trabalho e a natureza sangrenta e aleatória das histórias. A música, em si, também é pega na tensão entre a intenção e o acidente, na medida em que as notas são geradas por uma decisão que não tem relação com as leis da composição; ainda assim, queremos encontrar uma finalidade e um sistema para a música, do mesmo modo como queremos encontrar uma razão para explicar por que tais histórias existem e qual seria uma forma de justificá-las ou racionalizá-las. (2007, p.37)

Nesta obra, Macchi gera um novo tipo de notação – limitada às linhas do pentagrama: Mi, Sol, Si, Ré, Fá – para introduzir a dimensão sonora. A concepção da partitura como materialidade visual, sujeita às operações (formal/conceitual) do artista, modifica a representação visual do som e seu suporte de notação (pauta musical), pois o que indica a altura dos sons são os recortes com narrações de acidentes e não meras linhas de um pentagrama. Os espaços que separam essas linhas são como as notas musicais que geram a composição que se escuta nos fones de ouvido. De um lado, em sua dimensão visual, a representação das notas se dá pelo vazio, pelo espaço em branco; e de outro, pela dimensão sonora, essa ausência, paradoxalmente, é presença, é o som que sai pelos fones e articula as notas das linhas dessa partitura na qual sua duração é a separação de cada frase

<sup>32</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cut-up\\_technique](https://en.wikipedia.org/wiki/Cut-up_technique). Acesso em: 10 nov. 2021.



da colagem. A partitura de Macchi apresenta-se então como uma sobreposição de linguagens que colide o vazio visual com presença sonora, em contradição com a percepção e expectativas corriqueiras na leitura de uma partitura musical. Deste modo, é possível pensar numa materialidade sonora em forma de visualidade e formas multimídia de composição, práticas participativas e estratégias imaginativas de perceber o mundo ao nosso redor que geram sentidos para além do visual e do sonoro.

**Figura 15-** Jorge Macchi, *Música incidental*, 1997.



Fonte: Tate Collection. Foto: Gareth Winters.

#### 4.1.2 Notações suplementares

A simples operação de recortar e colar como procedimento artístico foi muito além da representação visual do som, indo parar na manipulação direta do som, subvertendo o uso da mídia sonora como reprodução. Stephen Mallinder, da banda Cabaret Voltaire, relatou a Andrez Bergen, da revista *Inpress*, que também fez manipulação do som no começo da banda. O ato físico de cortar fitas, criar *loops* de fita e tudo mais foi, para ele, uma referência a Burroughs e Gysin. Outro pioneiro da música industrial, Al Jourgensen do Ministry, nomeou Burroughs e sua técnica de *Cut-Up* como a influência mais importante em sua abordagem no uso de *samples*<sup>33</sup>.

O procedimento de cortar e colar uma fita cassete surgiu dos experimentos de Pierre Schaeffer em estúdio, sendo crucial para a criação da música concreta. De acordo com Giuliano Obici em seu livro, “Condição da Escuta”, no caso das artes visuais ele diz:

<sup>33</sup> Disponível em: <https://youtu.be/zHCfiB8n9GA?t=1653>. Acesso em: 10 nov.2021.

O termo 'concreto' surgiu como referência a pintura figurativa, que se vale do mundo visível, fazendo um paralelo com o desenvolvimento da pintura, cujas transformações seguiam o percurso do figurativo para o não-figurativo, esse último apoiado em valores pictóricos forçosamente abstratos. (OBICI, 2008).

Obici entende que a música fez o caminho contrário tomado pela pintura, nas palavras de Schaeffer:

Inversamente, a música se desenvolveu primeiro sem o mundo exterior, só remetia a valores musicais abstratos, se faz concreta - figurativa - quando eu utilizo objetos sonoros extraídos diretamente do mundo exterior, dos sons naturais e dos ruídos. (SCHAEFFER, 1969)

Schaeffer não defende a abstração, ou o som abstrato (nota, acorde, escala, tom), ao contrário, ele inclina-se para os sons reais, que remetam à sua fonte sonora e portanto, participa de algum modo da noção, como entendida nesta pesquisa, dos sons materiais.

#### **4.1.3 Transbordamentos**

O tema da partitura e da notação musical foi abordado de várias maneiras por vários artistas e músicos ao longo de seu alargamento como linguagem autônoma - que deixava de ser apenas um veículo para se chegar a materialização da “verdadeira” obra.

As múltiplas práticas da arte contemporânea desenvolveram-se concomitantemente com as novas modalidades de escrita do som e da música, e questionam a relevância da noção de “partitura” em relação às novas práticas sonoras e, mais amplamente, das artes contemporâneas tais como escritas alternativas (partituras gráficas, vídeos, fotografias), escritas de formas interativas, performances e instalações sonoras e as modalidades de escrita na arte contemporânea.

Não se trata de repetir as diferentes abordagens semióticas já feitas, sobre a relação entre escrita musical e linguagem, apresentando a análise da “partitura” como um objeto escrito a partir de uma representação codificada com o objetivo de ser traduzido para uma realidade acústica. Mesmo que não se adentre diretamente no assunto sobre a partitura poder induzir uma materialidade acústica e assim parecer estar “a seu serviço”, se questiona aqui a relevância da partitura como “pretexto” (mas não é só) tanto quanto a sua influência sobre o que dela emerge, a composição musical (o que é realmente chamado de “obra” no campo da música).

O termo “partitura” é utilizado na arte sonora e contemporânea em um sentido muito amplo, interdisciplinar, incluindo formas tradicionais de escrita codificada, bem como novas formas de escrita invocadas pelas práticas contemporâneas: desde o

programa de computador, a instrução algorítmica, em muitos níveis de realização de uma partitura, até levar em conta o contexto social, simbólico e geográfico da escrita e sua materialização, incorporando (ou não) formas gráficas, textuais, vídeo e fotográficas ligadas à história das vanguardas da música contemporânea e à pesquisa em artes sonoras.

A concepção expandida das partituras, atestada nos trabalhos apresentados foram apenas alguns exemplos de como a representação visual do som se apresenta bastante articulada em torno de várias materialidades e possibilidades inúmeras de transbordamentos que operam como agentes de materialização visual do som nas práticas artísticas.

## 4.2 ESCUTAR COM OS OLHOS

“Não é preciso emissão de sons para que certas coisas sejam ‘ouvidas’, assim como não é preciso que as coisas estejam diante dos olhos para que estejam presentes.”  
(Ana María Estrada)

A tentativa de transcrever o som em imagem remonta muitas décadas da história da arte em busca da transformação de um sentido em outro. Um famoso exemplo da sinestesia entre a arte visual e a música, pode ser encontrado nas pinturas abstratas de Kandinsky, ou nos desenhos de ritmos de Paul Klee, que também expressou a sinestesia entre ver e ouvir. Mas esse sentimento não tomou apenas a curiosidade de pintores ou músicos. A emergência da visualização do som se fez presente em muitos filmes experimentais como *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter, *Symphonie Diagonale* (1921) de Viking Eggeling, e *Studie Nr 6* (1930) de Oskar Fischinger, além de muitos outros. (BROUGHNER e MATTIS, 2005). Também foi o que impulsionou pesquisas sobre a formação de imagens por vibração, como a do físico e músico alemão Ernst Chladni (1756-1827), que consistia em desenhar com um arco sobre um pedaço de placa de metal, cuja superfície estava ligeiramente coberta de areia. Ao passar um arco de violino na borda da placa, a vibração causada na superfície movia a areia para regiões com menos ação vibratória, formando padrões lineares diversos, conhecidos agora como “Figuras de Chladni”.

### 4.2.1 Figuras de voz

A cantora e cientista galesa Megan (Margaret) Watts Hughes (1842-1907), ao tentar medir a intensidade de sua voz, descobriu que materiais e sons podem interagir para formar padrões, criando as “Figuras de Voz”. Diferente da descoberta de Chladni, Hughes utilizou a voz por um instrumento chamado de “Eidophone”, cuja superfície de borracha operava da mesma maneira que a placa de metal, porém, ela trabalhou para se afastar das formas geométricas e sugerir formas mais orgânicas, e

também conseguiu gravar essas imagens em placas de vidro e cerâmica produzindo uma série dessas imagens que antecede a abstração pictórica por algumas décadas e, deste modo, problematizam as narrativas patriarcais aceitas e estabelecidas da história da arte na Europa (MULLENDER-ROSS, 2020).

É importante diferenciar “visualidade” de “visibilidade”, pois de acordo com a reflexão de Ana Maria Estrada, a “visibilidade” se resume ao que está diante dos olhos, o que é visível aos olhos. Já a “visualidade” tem poderes evocativos, aciona a memória e, portanto, amplia a leitura com conexões inesperadas, que ainda não estão prontas, que são passíveis de serem criadas a partir do que o trabalho entrega como significação e sensação.

A mistura de sentidos e a sinestesia perseguida neste conceito pode revelar que de fato, não é preciso emissão de sons para que certas coisas sejam “ouvidas”, assim como não é preciso que as coisas estejam diante dos olhos para que estejam presentes. Entende-se que a *visualidade* envolve tanto *ver o que se ouve, como ouvir o que se vê*. Ela [a visualidade] pode ser entendida também como um efeito produzido por certos estados de coisas e engloba algo maior e mais amplo do que a *visibilidade*. Uma vez que a *visibilidade* pertence apenas ao âmbito da visão e se limita ao que é evidente, enquanto que a *visualidade* tem a ver com a imagem mental que se faz das coisas, aquilo que cada um completa com sua percepção e não necessariamente com a sua visão. (ESTRADA, 2010)

Do mesmo modo que pode ser entendida, por analogia, a diferença que existe entre algo ser “sonoro”, ou seja, ser capaz de manifestar certas qualidades do som que são imagéticas, simbólicas, concretas e/ou evocativas; ou algo ser “som” ou auditivo, isto é, pertencer apenas ao domínio da auralidade, possuir a capacidade de coexistir continuamente com todas as coisas, lugares e situações. Em outras palavras, é o que diz respeito a uma condição do que é captado ou percebido exclusivamente pelo ouvido.

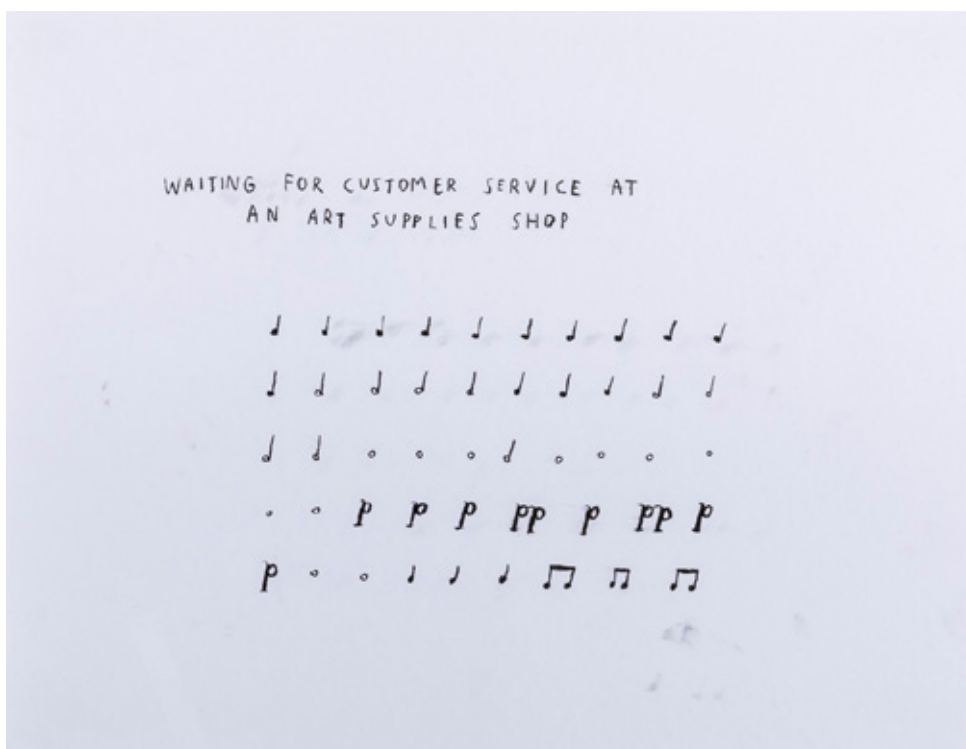
Vale comparar a diferença que existe entre o simples ato fisiológico de *ouvir* e a *predisposição estética* que implica o ato de *escutar*, algo similar com a distinção aplicada às artes visuais entre *ver* e *olhar* ou *observar*. Desta maneira, o som continua sendo materialmente *invisível* ao ser escutado, mas pode-se dizer que a predisposição estética de cada um pode fazer esse som aparecer e, portanto, ingressar de algum modo no campo da *visualidade*. (ESTRADA, 2010)

A indagação, a curiosidade e a produção de obras que interpretam o som em imagem continuam ainda hoje, porém ao invés de sinestesia os artistas contemporâneos exploram a intersecção das linguagens de forma a criar um entendimento simultâneo entre os significados sonoros e visuais, e não apenas transformar um em outro.

#### 4.2.2 Ver o que se ouve

Os desenhos de Christine Sun Kim visualizam sons e destilam a linguagem falada em novas formas, que demonstram as semelhanças entre música e a linguagem de sinais como possibilidades de uma plasticidade sonora que funciona como intérprete entre a dimensão sonora e visual. Em sua série de desenhos *Six Types of Waiting in Berlin* (2018), Sun Kim materializa o que ela ouve e sente em certos espaços públicos. O maior questionamento de seu trabalho é sobre o som ser apenas “coisa” de ouvinte, e não uma experiência multissensorial que as pessoas surdas teriam acesso. A artista também usa conceitos em torno da notação musical, e conta com a escrita da linguagem de sinais estadunidense, somado ao uso do corpo para transmitir suas ideias.

**Figura 16-** Christine Sun Kim, *Six Types Of Waiting in Berlin*, 2018.



Fonte: <https://flash---art.com/2020/07/listening-in-5-christine-sun-kim/>. Acesso em: 15 out. 2021.

Ela trabalha também com legendas ocultas na TV e no cinema. Ela diz que muitas coisas não são ditas nessas legendas e se esforça para garantir que a experiência sonora completa esteja disponível para pessoas surdas nesses trabalhos para que modifique a maneira como pensamos sobre os sons que não estamos ouvindo, ou qual a experiência sonora que outros grupos podem ter, ouvindo por meio de outros sentidos, pela arte sonora.

Outro exemplo em que o som orienta o desenho é *Moiré* (2010), do artista

e músico alemão Carsten Nicolai, que trabalha na interseção entre arte, música e ciência. O trabalho consiste em uma série de desenhos que apresenta uma abordagem espontânea ao tema do efeito moiré através da criação de padrões aleatórios sobrepostos, desenhados à mão.

**Figura 17-** Carsten Nicolai, *Moiré Drawings*, 2010.



Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/23707/Carsten-Nicolai-moiré-S5>. Acesso em: 15 out. 2021.

Nicolai cresceu numa cidade com uma forte tradição têxtil, cercado de fábricas, maquinários industriais, escolas de design têxtil e transitava no meio de pessoas que tinham máquinas de gravura. Após a queda do Muro de Berlim, com essas fábricas fechadas, ele pôde explorar suas instalações e encontrou variados desenhos feitos para teares e aparelhos específicos com padrões moiré. Esses desenhos tiveram uma forte influência na maneira como o artista tenta visualizar o som.<sup>34</sup>

As linhas de caneta sobrepostas para criar *Moiré Drawings* trazem uma

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.klatmagazine.com/en/art-en/carsten-nicolai/33766>. Acesso em: 15 out. 2021.

percepção de deslocamento, deformação e tensão – correlatos a ondas sonoras – que o observador é literalmente embalado nas curvas e padrões desses desenhos que são igualmente transponíveis para um nível auditivo, transformando o espaço da galeria numa espécie de “sala acústica” com “partituras” de um som congelado, uma sonoridade congelada.

### 4.3 MATERIALIDADE DO SOM IMPRESSO

Desde a década de 1970 os artistas adotam processos de impressão como meio para explorar a relação entre o som e sua representação visual. De Higgins a Marclay, a impressão de ritmos musicais, a figuração sonora do silêncio, a reprodução de desenhos e sinais gráficos que revelam a matéria auditiva, demonstram o crescente interesse na retratação do som por meios gráficos e como se relacionam. Esse cruzamento ressalta práticas artísticas experimentais que ampliam padrões técnicos tradicionais e conceituais da gravura. A tradução entre som e impressão utilizando meios físicos diferenciados, demonstram como a ideia da “gravação” vem sendo expandida por abordagens técnicas e conceituais inovadoras para a gravura artística a partir da arte sonora.

#### 4.3.1 Matriz sonora

O artista visual e músico Lee Rinaldo (1956), começou a fazer impressões utilizando o disco de vinil como matriz por volta de 2007 em um estúdio em Paris. O ponto de partida foi o uso como matriz do *Plexiglass* em vez de chapas, por ser um processo mais simples. Inspirado por notícias de jornais do dia para criar suas imagens o artista relata em uma entrevista como aconteceu a substituição para o vinil:

Eu estava recortando imagens de jornal e fazendo pinturas e desenhos a partir delas e também reproduzindo os tipos e os textos. Mais tarde acabei fazendo pequenas placas de *Plexiglass* riscadas com imagens de Bergman e Antonioni. Depois de fazer isso, comecei a pensar em como os discos de vinil poderiam ter a mesma função que o *Plexiglass*, então apenas transferi para esse meio.

A partir dessa mudança Rinaldo foi mais fundo na exploração de impressões com discos de vinil, ele utilizou discos de 16” que foram distribuídos para estações de rádio nos anos 50 e 60 e também imprimiu discos de 12”, 10” e discos 6” para fazer edições pequenas porque o vinil não aguenta muito tempo como superfície de impressão.

**Figura 18-** Lee Ranaldo, *Black Record Noises*, 2017.

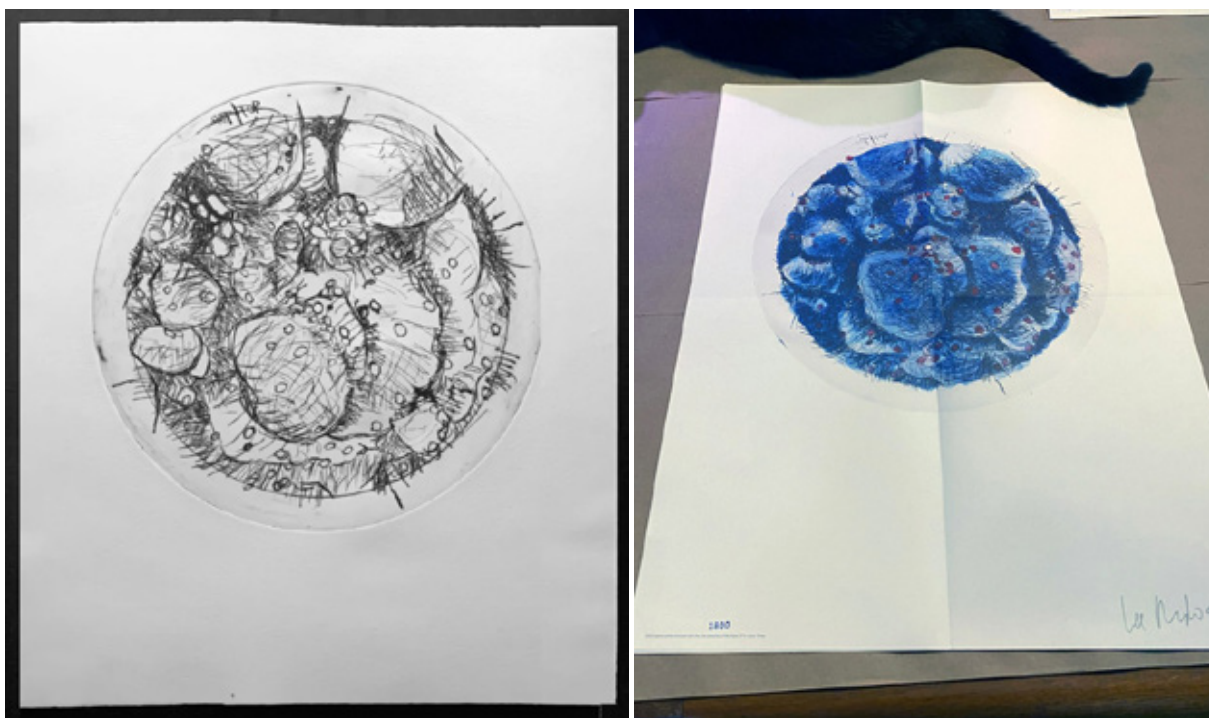


Fonte: *Still* de vídeo. <https://youtu.be/Um1IVJmrVal>. Acesso em: 20 out. 2021.

O artista apresentou em maio de 2021 *Black Noise Records*, uma série de gravuras com essa nova exploração. Ranaldo riscou diretamente na superfície do vinil e depois imprimiu o resultado. As gravuras foram feitas no estúdio de impressão Robert Blackburn Printmaking Workshop, em Nova York. Nas duas primeiras sessões, o artista utilizou discos de 14" e imprimiu 10 cópias do trabalho cuja série incluiu ainda a edição de um cartaz que foi encartado em seu LP *In Virus Times* (2021). A imagem do cartaz foi baseada na imagem de uma molécula do vírus Covid-19 vista por um microscópio eletrônico. Após impressa, toda a edição foi colorida à mão, assinada e numerada.



**Figura 19-** Lee Ranaldo, *in Virus Times*, 2021.

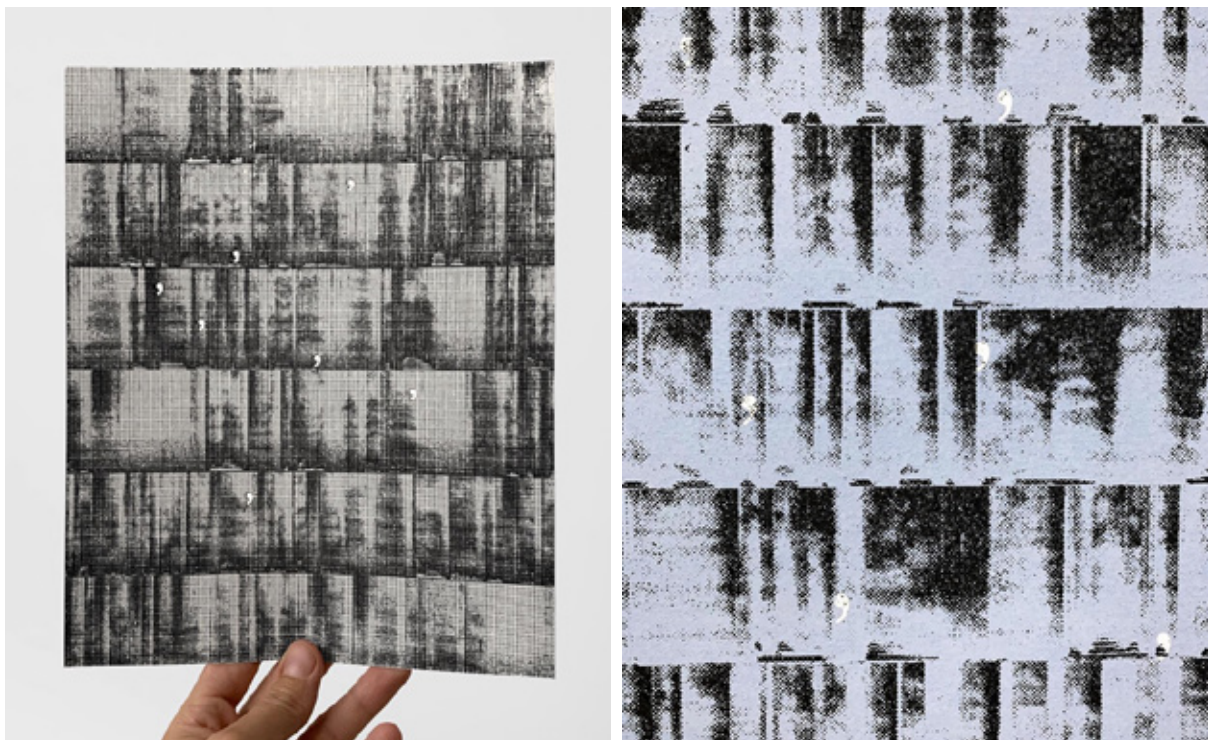


Fonte: *Still* de vídeo. <https://youtu.be/S3Zd6UNZvVg>. Acesso em: 20 out. 2021.

Algumas outras imagens como uma flor, uma espiral, além de outras matrizes (discos de vinil de 7", 12" e 16") foram impressas. Os desenhos impressos delimitados pela forma circular em baixo relevo destacam a natureza concreta do objeto disco e tal qual os extintos *picture-discs*, têm o poder levar de volta o entendimento da imagem para o domínio do som e, de maneira cíclica, manter essa relação entre a arte sonora e o sentido visual como um meio alternativo de ouvir o som.

A obra da artista Audra Wolowiec cujo interesse radica no som e nas qualidades materiais da linguagem, demonstra como o som pode criar espaços de escuta e de conexão. *Voiceprint (we the people)* (2020), é uma representação visual de frequências sonoras a partir de uma gravação da artista lendo a introdução da Constituição dos Estados Unidos, que começa com a frase: "nós, o povo". A imagem impressa é composta pela sequência de espectrogramas do discurso, sobreposta pelo sinal de algumas vírgulas salpicadas. As vírgulas convidam a uma pausa ou respiração coletiva – na notação musical, a vírgula é usada como marca para a respiração, assim como a pausa da vírgula na escrita. O trabalho chama a atenção para o aspecto mais humano desse texto politizado - a respiração e a expressão oral – e de sons vocais que se comunicam através de uma materialidade gráfica na falta de qualquer linguagem reconhecível.

**Figura 20-** Audra Wolowiec, *Voiceprints (We the People)*. Offset (esq.), serigrafia (dir.), 2020.



Fonte: <https://gravelprojects.com/post/691067379357270016/voiceprint>. Acesso em: 20 out. 2021.

## 5 APARÊNCIAS SONORAS

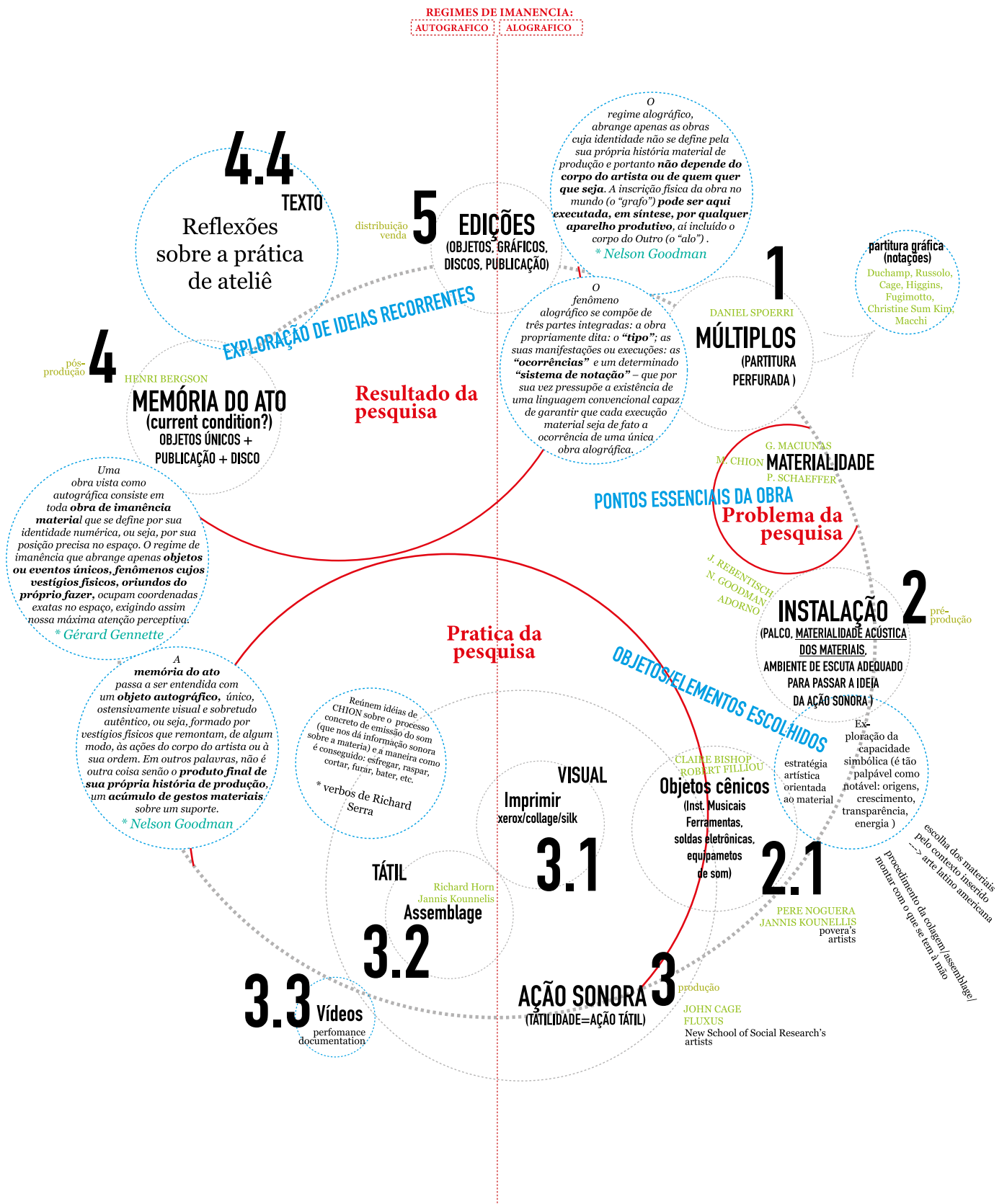
A consolidação desta pesquisa é proveniente das experiências vividas ao longo do período de aprendizado neste mestrado, das leituras referenciais e da compreensão da arte sonora como meio que se diferencia de outras manifestações sonoras por sua materialidade. A fim de contribuir para a ampliação do entendimento, apresento alguns trabalhos cuja relação entre arte sonora e os sentidos visuais e táteis norteou a prática artística e serviu como meio de materialização do som.

A prática de ateliê foi pautada por um método circular no qual um trabalho se confunde com outro, uma técnica é inserida em outra de modo a criar certa mutualidade entre os processos. Foi percebido que não existe uma prática artística mais adequada para trabalhar a plasticidade sonora, entretanto, neste processo foram tensionados meios pouco relacionados à arte sonora como o desenho, a serigrafia, o objeto múltiplo, a assemblage, e outros que já fazem parte do léxico da arte sonora como a partitura, a performance, disco de artista e o vídeo.

Alguns pontos essenciais para este projeto artístico podem ser descritos a partir da tríade: sonoridade, visualidade e taticidade como propulsores para um tensionamento entre som-silêncio, entre existência-aparência, concreto-imaginário, unicidade-multiplicidade.

Os elementos, materiais e objetos foram escolhidos pelo contexto (Covid-19) e condições (latino-americanas) em que as obras foram produzidas, utilizando muitas vezes as possibilidades que se tem à mão. Foram então articulados no projeto: partitura, amplificador, caixa de madeira, espuma, cera, metal, madeira, fragmentos de objetos/instrumentos sonoros, jornais, sinais gráficos, papel, estantes de música, ferramentas, celulares, computador dentre outros. A combinação *sui generis* dos elementos procurou atingir a ideia pretendida a partir da exploração de ideias recorrentes tanto do contexto de pandemia (destino, vazio, solidão, perda, desaparecimento, acidente, frustração e etc.) quanto da lenta ascensão motivacional pós-covid (encavalamento, superposição, acumulação, liberdade, condensação e etc.). No mapa mental a seguir, uma representação gráfica procura mostrar de modo complementar o entendimento da estratégia artística utilizada nesta pesquisa.

Figura 21- Mapa mental: *Desdobramentos circulares*



Fonte: Elaborado pelo autor.

## 5.1 Q BALBÚRDIA É ESSA (PERFORMANCE E DISCO DE VINIL, 2022)

Consiste em uma performance cuja realização desdobra-se em uma partitura; uma improvisação musical; uma assemblage sonora e um disco de artista. Dividida em 3 momentos sequenciais, a apresentação começa com a escrita ao vivo de uma partitura (*Abertura*, 2022) adicionando notas sobre a pauta musical a partir da ação com uma furadeira em uma pilha de partituras em branco, explorando o som deste processo. Logo depois, é improvisada uma composição musical (*Q balbúrdia é essa?*, 2022) apoiada em guitarra elétrica e bateria (participação do baterista Pedro Fontenele). A improvisação funciona como um fundo musical para a construção de *Parasita* (2022), uma assemblage sonora produzida pelo ato de serrar o amplificador em funcionamento para retirar o seu alto-falante e fixá-lo no corpo da guitarra, gerando com isso texturas sonoras e microfônias.

**Figura 22-** Ulisses Carvalho, *Q Balbúrdia é essa?*, 2022.



Fonte: O autor. Foto: Ana Carolina Neves

A vibração sonora causada pela ação dos furos e cortes dos materiais tenta jogar com a estrutura rítmica do fundo musical improvisado. O resultado sonoro foi reunido em um disco de vinil com duas faixas e disponibilizado nas plataformas digitais.

**Figura 23-** Código QR obra sonora – Ulisses Carvalho, *Q Balbúdia é essa?*

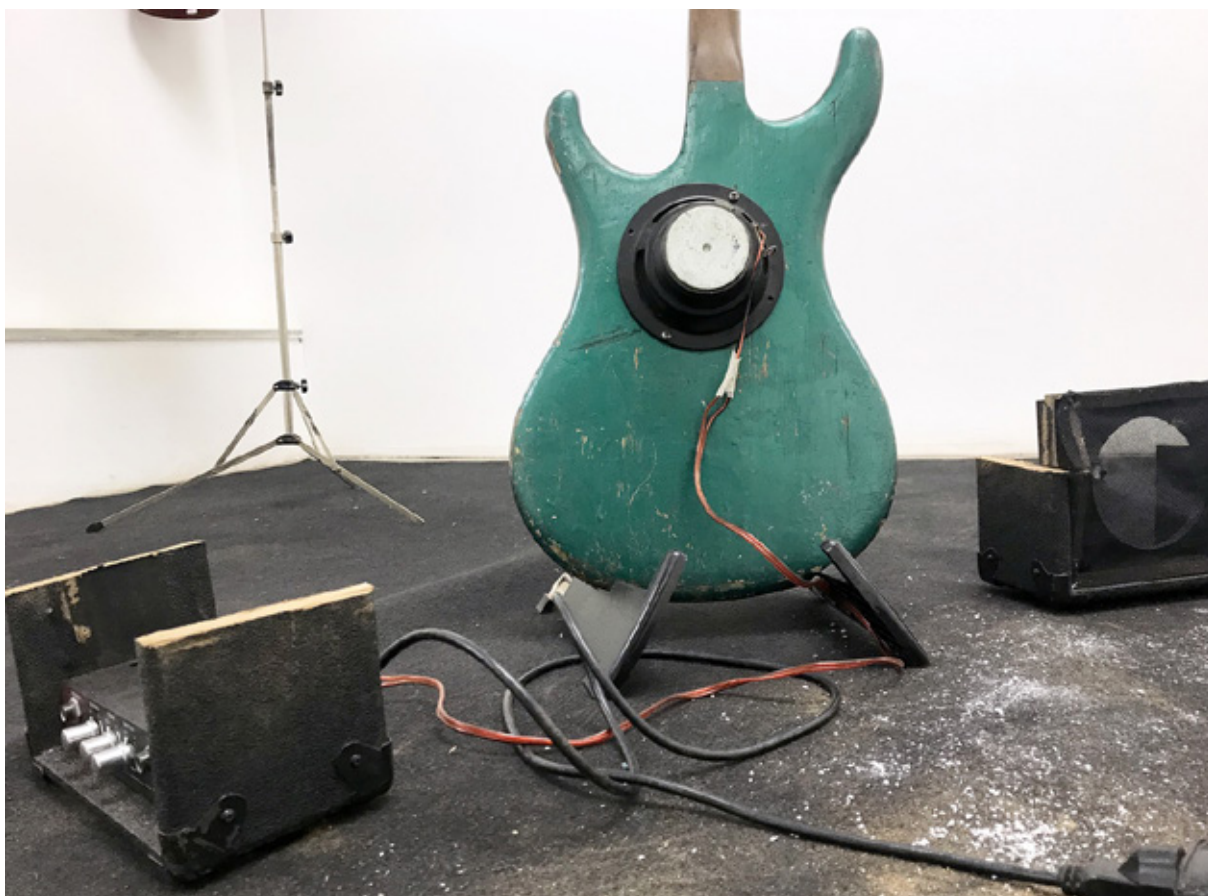


Fonte: <https://open.spotify.com/album/2YBTVGovLrMwvysaAo9plz?si=mcdziQFUQ8e4Yp71bCErNg>

## 5.2 PARASITA (ASSEMBLAGEM SONORA, 2022)

Uma assemblage sonora é produzida ao vivo pelo ato de serrar um amplificador para retirar o seu alto-falante e fixá-lo no corpo da guitarra. A vibração do corpo do instrumento, pelo contato direto do alto-falante, produz um som que é captado e emitido ao mesmo tempo. *Parasita* produz um som que corresponde à sua matéria e fica preso num processo autorreferencial que amplifica a própria vibração sonora, ao mesmo tempo que é a sua causa.

**Figura 24-** Ulisses Carvalho, *Parasita*, 2022.



Fonte: O autor.

### 5.3 ABERTURA (PARTITURA, 2022)

O trabalho impresso em serigrafia com uma tiragem de 250 cópias em papel offset 180 gr., é apresentado como uma pilha de partituras com círculos impressos sobre a pauta que indicam o local para realização de perfurações com uma furadeira durante uma ação sonora. As primeiras folhas da pilha funcionam como “obras assinadas” visto que denotam a presença da ação. Após a operação, as duas primeiras folhas do topo são retiradas da pilha e colocadas em uma estante de partitura, as demais tomam rumos diversos.

**Figura 25-** Ulisses Carvalho, *Abertura*, 2022.



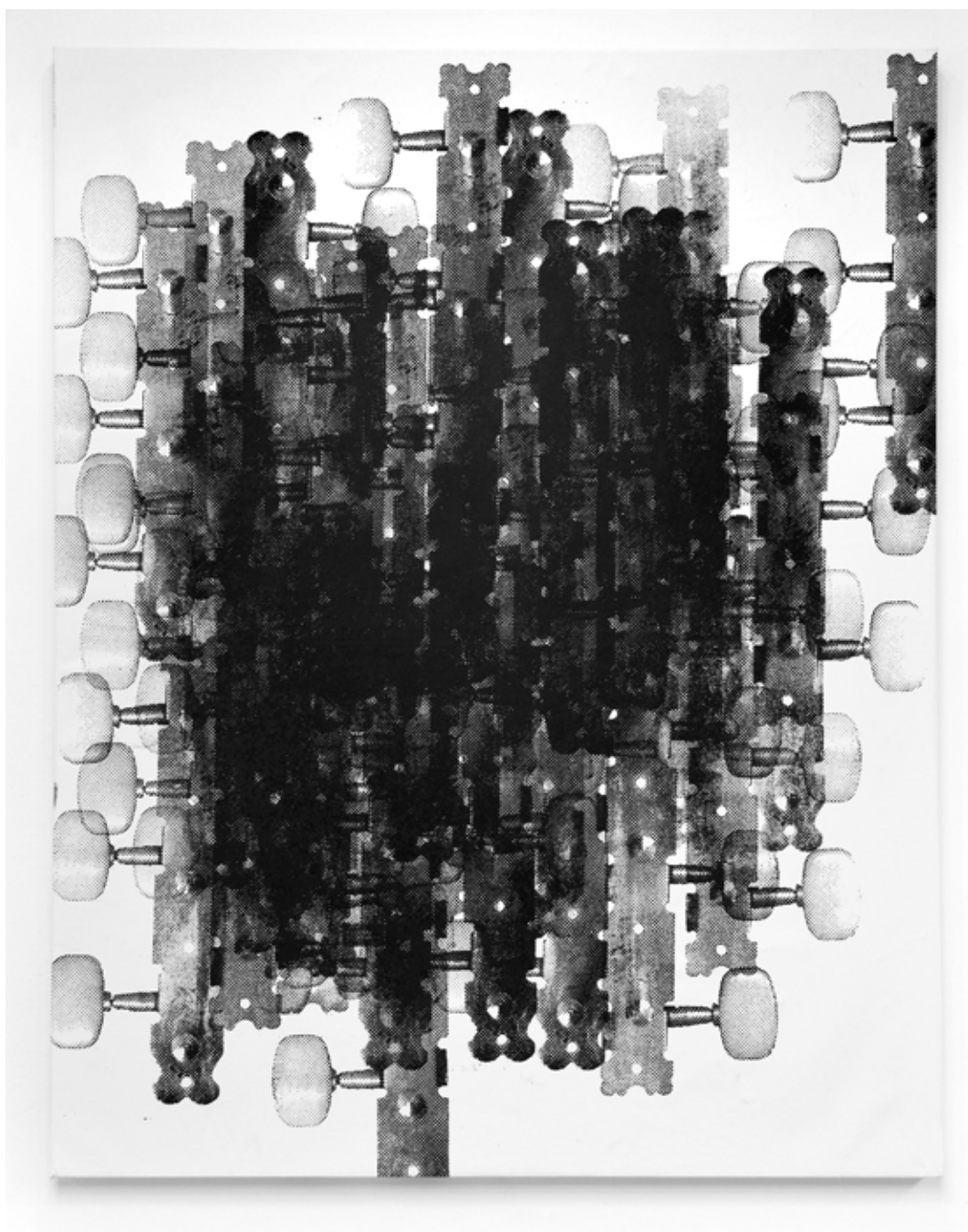
Fonte: O autor.



#### 5.4 IMPRESSÕES ACÚSTICAS (SERIGRAFIA, 2022)

A série *Impressões Acústicas*, apresenta imagens de instrumentos e objetos sonoros fragmentados que são sobrepostas inúmeras vezes, embaralhando a visualidade do objeto, o que nos remete ao acústico e à materialidade do objeto gerador de som.

**Figura 26-** Ulisses Carvalho, *Impressões Acústicas*, 2022.



Fonte: O autor.

As imagens individuais não são estampadas de uma só vez, mas operam sob um processo repetitivo de sobreposição. A própria natureza do método - uma única tela de serigrafia para cada “quadro” - dita para qual direção o trabalho segue.

**Figura 27-** Ulisses Carvalho, *Impressões Acústicas*, 2022.



Fonte: O autor.

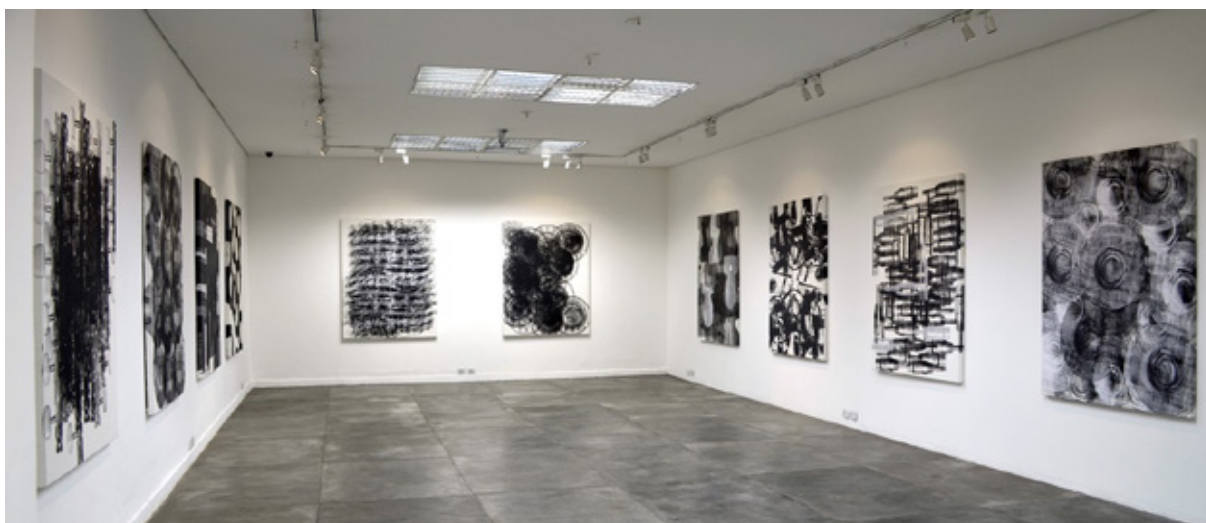
E embora tenha tido algum planejamento visual (atacar as áreas claras com tinta preta e vice-versa) o momento preciso de parar foi sendo descoberto no fazer, entre adições e apagamentos. Foram admitidas na produção as falhas, borrões, sobreposições demais ou de menos, as contingências dos materiais, tentando materializar a ideia, mas lidando de uma maneira mais orgânica.

**Figura 28-** Ulisses Carvalho, *Impressões Acústicas*, 2022.



Fonte: O autor.

**Figura 29-** Vista da exposição *Arte Sonora*, Galeria do Centro Cultural UFMG, 09/2022.

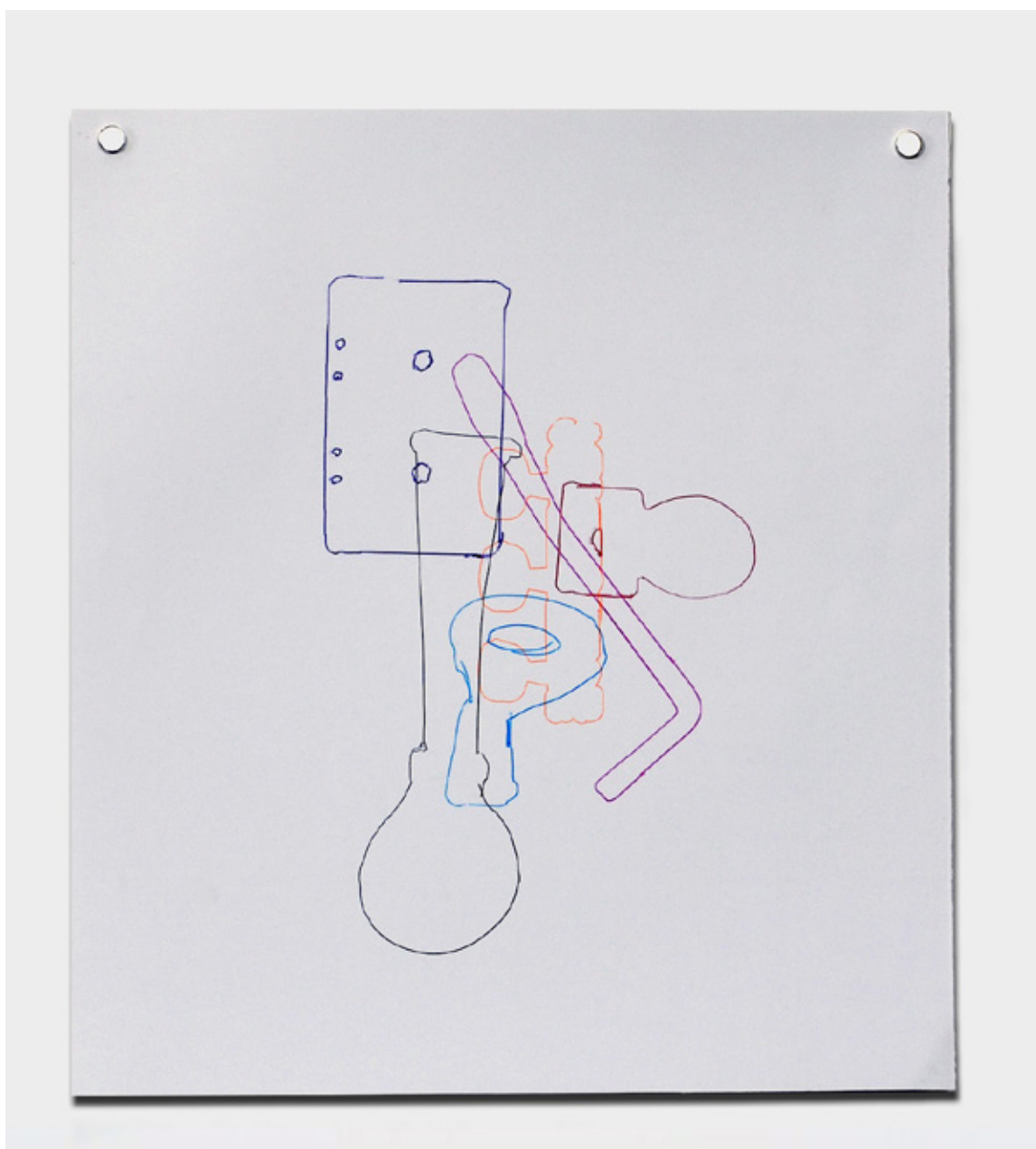


Fonte: O autor.

## 5.5 SOBREPUNHO (DESENHO, 2022)

Um conjunto de desenhos lineares criados por meio de um procedimento bastante simples, a partir de objetos musicais reais que são contornados com uma caneta esferográfica. Cada objeto tem seu contorno feito com uma caneta de cor diferente, as cores ajudam a criar efeitos de profundidade, levando alguns objetos para o fundo e trazendo outros para o primeiro plano.

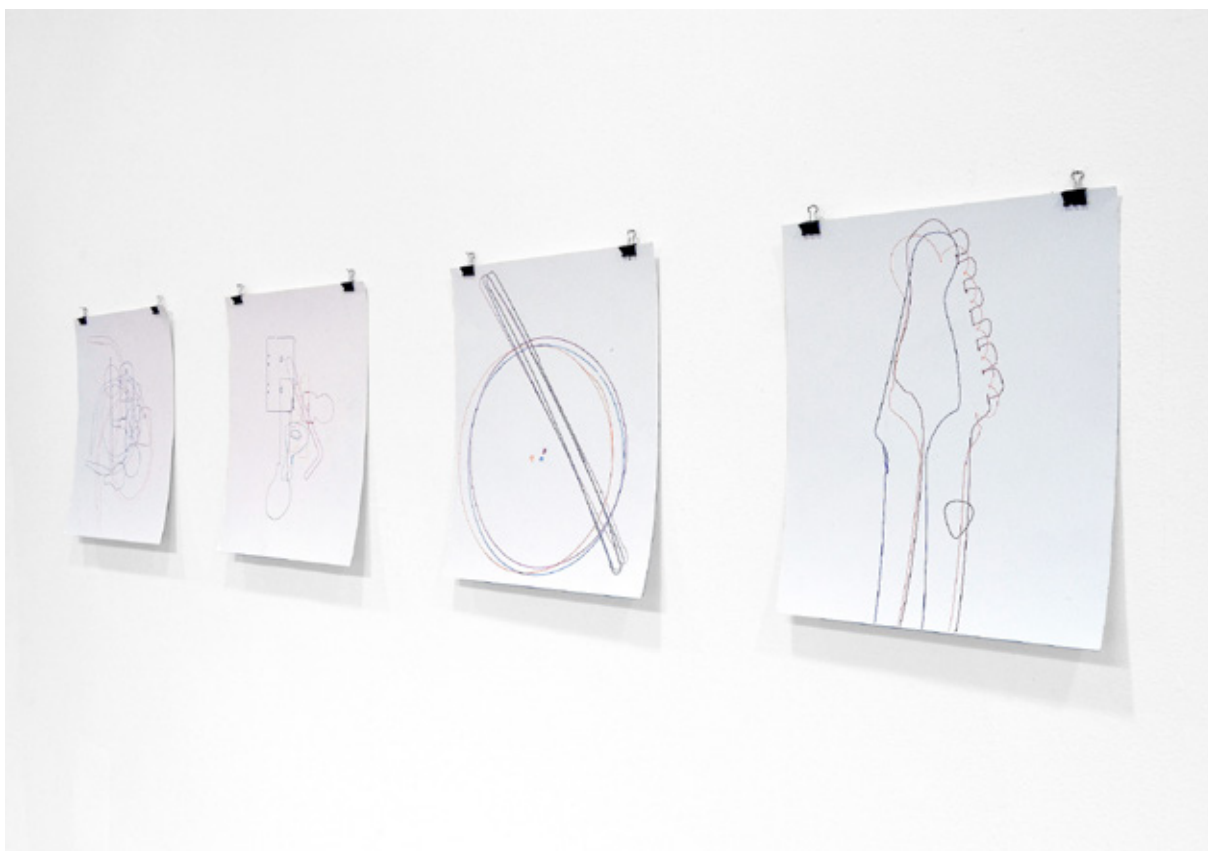
**Figura 30-** Ulisses Carvalho, *Sobrepunho*, 2022.



Fonte: O autor.

Este processo busca eliminar a expressividade do traço, a linha trata de respeitar o modelo, ou busca dar uma ideia cabal e concisa do objeto ao qual se alude, e, ao mesmo tempo que deixa claro na sua superfície (a mínima aparência matérica que apresenta) sua execução feita à mão que se despoja de todo - ou quase todo - acento individual. O desenho contornado de cada objeto é sobreposto a outro e sugere sons potenciais, inscritos na lembrança de uma forma, que a visão ativa na memória trazendo a recordação do som.

**Figura 31-** Ulisses Carvalho, *Sobrepunho*, na mostra Arte Sonora, 2022.

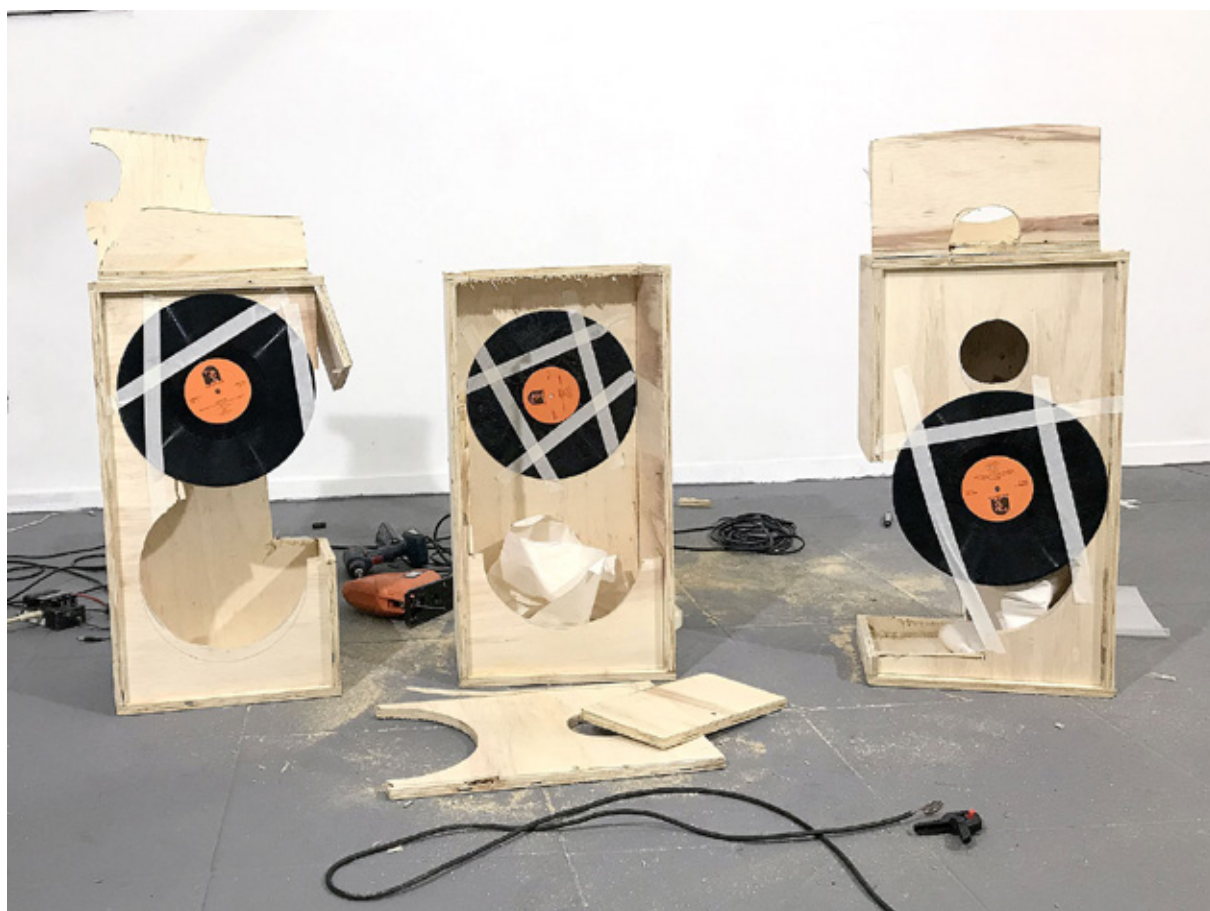


Fonte: O autor.

## 5.6 UNBOXING (VÍDEO-PERFORMANCE, 2021)

Um disco de vinil é retirado de sua embalagem, é microfonado e arranhado completamente em um dos lados com um prego. A embalagem é rasgada e aberta de modo a servir de molde para contornar sua forma planificada com um marcador preto sobre a caixa acústica de madeira. A forma da embalagem do disco é recortada da caixa acústica de madeira utilizando uma serra elétrica. Após extrair a peça da caixa acústica, o disco é afixado com fita crepe na caixa fragmentada. O processo foi repetido três vezes.

Figura 32- Ulisses Carvalho, *Unboxing [memória do ato]*, 2021.



Fonte: O autor.

A obra foi inspirada na música *Open Your Box - Hiraki* do álbum *Fly* (1971) de Yoko Ono para realizar uma performance que consiste em tocar uma versão da música para em seguida incorporar os sons de uma ação performática sobre três discos de vinil e três caixas acústicas de madeiras sem alto-falantes.

A performance começa com a execução do *groove* de bateria da música *Open Your Box - Hiraki* (1971) que é repetido por meio de um pedal de *loop* e em seguida é feito seu acompanhamento com guitarra, que também entra em *loop*, como um *Cantus Firmus*. Com a versão da música ativa em plano de fundo, uma ação principal é realizada com os três discos, sua embalagem e sobre as três caixas acústicas de madeiras construídas para a ação.

**Figura 33-** Ulisses Carvalho, *Unboxing [ação]*, 2021.



Fonte: O autor.

*Unboxing* compreende uma estratégia circular no uso das práticas artísticas (música, discos, objetos cotidianos, ação, som material, desenho, assemblage, vídeo-performance) que, por seu fluxo, acaba por desfocar os limites entre uma prática e outra. Essas práticas são fluídas e estão em constante processo de tomar forma repetidas vezes. Elas possuem alguma estrutura mas não podem ser totalmente definidas. Assim, lida constantemente com a construção dos próprios meios necessários para existir.

[...] minha nova imagem de trabalho transmite uma abordagem construtivista à prática e performance musicais. Sua postura básica é que as entidades musicais entram permanentemente no campo do visível e do audível por meio de novas abordagens sociais, estéticas e culturais, que também estão mudando e evoluindo permanentemente de um estado para o outro. (ASSIS, 2018, p.72)

O conceito de *assemblage*<sup>35</sup>, está contido no processo de *Unboxing* na medida em que a noção temporal da performance poderia ser estendida *ad infinitum* pelo *looping* e pela ideia de repetir os procedimentos de arrancar os discos e sobretudo o de serrar as caixas de som de madeira incessantemente, ou até que não sobre mais partes dos objetos utilizados, ou destas entidades musicais construídas.

Criada tal temporalidade, as formas dentro desta estrutura não podem ser definitivas por estarem em constante mudança pelas modificações da repetição do ato performático (arranhões e cortes). O que gera uma multiplicação permanente de materiais visuais e sonoros em sucessivas transformações.

A pausa neste processo, que no presente trabalho foi elegido após a ação sobre todos os elementos (sons, discos e caixas de som de madeira) quis apresentar a memória do ato, de um primeiro ato, por assim dizer, deixando em aberto uma certa retomada de fluxo que permita outros, ou nenhum, pontos de pausa em dado momento temporal.

**Figura 34-** Código QR obra em vídeo - Ulisses Carvalho, *Unboxing*, 2021.



Fonte: <https://youtu.be/j-H2AffyYo>

Qualquer noção temporal é essencialmente marcada por “índices” de um território para agenciar a percepção e noção de fluxo. O conceito deleuziano de “ritornelo” complementa nesta performance o conceito de “assemblage” de Assis na medida em que agencia um território aberto entre o funcional e o expressivo dos componentes/índices que se comportam em si mesmos como repetição e surpresa, como dentro e fora, como separado e anexado, como visual e sonoro.

Desse modo, o conceito dos indícios materializadores do som de Chion, dão um sentido sonoro ao som do corte na madeira e da frotagem do prego nos discos. Esses sons materiais, incorporam-se à música de Ono, às vezes sobrepondo-a. Em

<sup>35</sup> No texto de Assis, “Assemblage” é compreendida em seu sentido literal de montagem, de sobreposição. Porém nesta obra foi trabalhado tanto com o conceito de superposição (de sons, objetos, práticas e conceitos) quanto a respeito da técnica mesma da *assemblage* praticada pelos artistas da arte povera.



uma espécie de analogia ao mito grego da Caixa de Pandora, minha curiosidade de abrir a caixa acabou liberando novos sons no mundo, e embora não tenha a intenção de fechar a minha caixa, muitos sons ainda permanecem presos a ela ou ainda podem ser retirados dela.

## 5.7 DERIVA (VÍDEO, 2022)

*Deriva* é um vídeo colaborativo cujo áudio foi feito a partir da queda livre de alguns pequenos objetos sobre uma guitarra amplificada e mesclado com o som de texturas eletrônicas feitas por Julian Scordato (IT) e violoncelo de Rocío Días de Cossío (MX-USA). O vídeo feito a seis mãos em caráter de laboratório audiovisual com colaboração a distância, teve como ponto de partida um jogo de tarô para determinar a ordem da composição de cada grupo de experimentação.

**Figura 35-** *Still* – Ulisses Carvalho, *Deriva*, 2021



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=R6E2P2sPQsc&t=384s>

O resultado foi apresentado de forma *on-line* na segunda edição de KINDER INTL, um projeto experimental colaborativo promovido por UNBOT- Espacios Sonoros, uma organização com sede em Bogotá, dedicada à música experimental, arte sonora e a tecnologia por meio de laboratórios, oficinas, encontros e concertos. O evento reuniu artistas sonoros de vários países da América e Europa para mixar peças sonoras remotamente e combiná-las em um vídeo.

**Figura 36-** Código QR obra em vídeo – Ulisses Carvalho, *Deriva*, 2021.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=R6E2P2sPQsc&t=384s>

## 5.8 O TRIUNFO DE ODISSEU (MÚLTIPLO, 2020)

O múltiplo reconsidera a propriedade acústica dos protetores auriculares de espuma, reconstituindo sua materialidade em cera de abelha solidificada e, com esta manobra, modifica a sua função prática para torná-la uma alegoria. A cera, material que também é produzido pelo órgão do ouvido, ao mesmo tempo que protege pode interromper a função principal de escuta, promovendo uma experiência mais silenciosa.

**Figura 37-** Ulisses Carvalho, *O triunfo de Odisseu*, 2020.



Fonte: O autor

A principal inspiração veio de um dos mais conhecidos relatos da *Odisséia* (séc. VIII a.c.), o grande poema épico atribuído a Homero, o episódio das Sereias.

Descrito no Canto XII da *Odisséia*, Ulisses (Odisseu) resiste às vozes encantadoras das sereias, cujo efeito ao ouvir os seus cânticos é enlouquecedor e faz todo mortal atirar-se à água. Odisseu trabalhou a cera de abelha até ela ficar como plástico para então tapar os ouvidos de seus companheiros para que eles não

ouvissem nenhum som. Em seguida pediu para que o amarrassem fortemente no mastro do navio. Odisseu volta-se a seus homens e certifica-se que, por mais que ele ordene ou suplique para que o soltem, a única resposta deles seria amarrá-lo com mais força usando corda sobre corda. Assim, foi o único mortal a desfrutar com segurança da música das sereias.

Outra motivação diz respeito aos territórios acústicos no qual vivemos diariamente. Estes espaços de intensa atividade sonora, como a paisagem urbana das cidades, acompanhados também dos dispositivos sonoros que carregamos, potencializam a poluição sonora criando o desejo do silêncio.

### 5.9 MELODIA DOMÉSTICA (NOTAÇÃO EM VÍDEO, 2022)

Peças videográficas curtas sobre os sons domésticos mínimos que quase nunca temos a chance de perceber. Esses vídeos, publicados nas redes sociais, retratam uma espécie de monólogo de alguns objetos domésticos explorando seus sons mais insignificantes por meio da manipulação ordinária, no intuito de narrar questões sobre o esvaziamento do sujeito e da comunicação durante o confinamento de 2020.

**Figura 38-** Código QR - Ulisses Carvalho, *Melodia doméstica*, 2022.



Fonte: [www.ulissescarvalho.com/melodia-domestica](http://www.ulissescarvalho.com/melodia-domestica)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O som está em perpétuo estado de fluxo e resiste à classificação, tornando-o um meio adequado para uma cultura contemporânea interessada em confrontar o *status quo* e abordar o mundo além das estruturas binárias. Os artistas de *Seeing Sound* usam as qualidades do meio para lidar com as mudanças climáticas, a morte da tecnologia analógica, estruturas de poder dentro da música e feminismo.”

(Barbara London)

“Arte sonora é um termo muito controverso e é bastante discutida pelos próprios artistas que não se sentem à vontade com essa definição. Uma série de críticos e teóricos não vêm mais sentido em falar em uma disciplina que se chama ‘arte sonora’. O termo funciona melhor no estrato das instituições e da comunicação, onde é bastante aceito”

(Christoph Cox)

Ainda que as fronteiras da arte sonora, da combinação entre arte e música, ou entre visual e sonoro, sejam um tanto desfocadas, a ponto de confundir inclusive especialistas, uma característica que pode nos dar uma pista que estamos diante de uma obra de arte sonora e não diante de uma arte puramente musical é a materialidade. A hipótese de que a arte sonora pressupõe um objeto artístico, uma materialidade plástica e visual para não ser confundida com a música. Como saber, por exemplo, se um disco é de música ou de arte sonora? Se uma composição é arte sonora ou apenas música?

Embora na arte sonora se possa encontrar também a música propriamente dita, por exemplo nos trabalhos de Yoko Ono, Alva Noto e Laurie Anderson, artistas que têm uma “vida dupla”, sendo reconhecidas tanto na cultura visual quanto no cenário musical; a materialidade do som pode demonstrar por meio das práticas artísticas que o silêncio, a música, o som e o ruído, e que outras instâncias sensíveis estão intimamente ligadas ao nosso mundo interior de ideias.

O som surge então como uma derivação que colide muitos, senão todas as dimensões das práticas artísticas (mas não só); surge como um sistema aberto, ainda que frequentemente hermético. Talvez a arte sonora, jamais apresente características de um conceito fechado, terminado, porque seu desenvolvimento é feito de derivações e processos de colisão, desdobrando-se como um sistema de pensamento que possui uma coerência interna, fundada na criação de conceitos “originais” via empréstimos de outras disciplinas: música, design, eletrônica, antropologia, luteria, carpintaria, para citar, minimamente, algumas. Por esta razão, a plasticidade sonora, a elasticidade da poética do som como fenômeno e matéria nas práticas artísticas designam o termo *arte sonora* como uma súmula remetida a literalidade de sua interseção (arte e som) sob a qual descortina-se como um campo quase inesgotável de criação. Uma época contemporânea que contém e está contida na própria ideia de arte contemporânea e se apresenta como uma sinédoque, que

tem entendimento simultâneo: tanto faz se tomamos a parte pelo todo (arte sonora pela arte contemporânea), ou o todo pela parte (arte contemporânea pela arte sonora), não é uma via de mão dupla, é uma única via rizomática por onde se chega e se vai, ultrapassado por idas e vindas, aproximações e afastamentos dialéticos em aceleração constante.

Esse sistema de pensamento é ainda enriquecido pelo pressuposto de cada cultura, seus procedimentos e suas permutações a partir das materialidades da fala, e continuará a ser moldado, remixado, reembalhado, quebrado, silenciado e lançado para novos horizontes.

A arte sonora, filha ilegítima da arte contemporânea, sempre incompreendida, complicada para definir, difícil de estudar e ainda mais difícil de monetizar, se configura então não como um movimento ou um estilo, tampouco como uma mídia, mas como a rara herdeira do mundo da arte a dar um arcabouço transensorial horizontal e multifacetado para as práticas artísticas e arrancá-la do seu enraizamento taxonômico. O paradoxo dessa interpretação é que a arte sonora reintroduz as mesmas características artísticas (conceitos, estilos e práticas) nas artes da qual é distanciada.

Deste modo, falar sobre arte sonora, é uma tarefa que só faz sentido se ela não for concluída, só tem sentido se, ao invés de fechar, concluir abrindo mais uma porta. A única possibilidade é deixá-la em aberto, incompleta e inacabada, porque falar de arte sonora é falar de todas as relações entre arte e vida em todas as suas manifestações, ela segue em aberto, porque, como um Frankstein que é feito de partes, segue em relação.

## REFERÊNCIAS

ADEN, Maïke. *¡Escucha! ¡El sonido! Un Siglo de Experimentos Artísticos con Material Acústico*. Catálogo **Disonata: Arte en sonido hasta 1980**. p.10-59, Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.

ARIZA, Javier. *Abriendo Puertas*. Catálogo **Disonata: Arte en sonido hasta 1980**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.

ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BARTHES, Roland. *The Grain of the Voice*. in **Image Music Text**. Tradução Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: WMF M. Fontes, 2010.

BLOCK, René et al. **Broken music: Artists' recordworks**. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1989.

BROUGHER Kerry; MATTIS, Olivia. **Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900**. Hirshhorn Museum of Contemporary Art. Thames & Hudson, London, 2005.

CAGE, John. **De segunda a um ano: Novas conferências e escritos**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAGE, John. **Silêncio: Conferências e escritos de John Cage**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CARVALHO, Castelar de. **Saussure e a Língua portuguesa**. UFRJ, ABF. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viisenefil/09.htm>. Acesso em: 7 mar. 2021.

CHION, Michel. **Audio-vision: Sound on screen**. Columbia University Press, NY, 1994.

CHION, Michel. **El sonido, Música, Cine. Literatura**. Barcelona: Paidós, 1998.

COX, Christoph. **Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics**. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

COX, Christoph. *Enduring Work: Christoph Cox on Max Neuhaus*. **Artforum**, v. 47, nº 9, 2009. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200905/max-neuhaus-22607>. Acesso em: 20 out. 2021.

DUNAWAY, Judy. *The Forgotten 1979 MoMA Sound Art Exhibition*. **Resonance** 7 May 2020; 1 (1): 25–46. doi: <https://doi.org/10.1525/res.2020.1.1.25>. Acesso em: 18 mar. 2021.



ESTRADA, Ana María. *El arte sonoro y su materialidad invisible*. **Revista de Teoría del Arte**, n. 18, p. 71-77, 2010.

FREITAS, Arthur. **Notas sobre o múltiplo na história das vanguardas**. UNESPAR, 2012. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur\\_freitas.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur_freitas.pdf). Acesso em: 19 ago. 2021.

GANCHROW, Raviv. *Hear and There: Notes on the Materiality of Sound*. **Oase Journal. Immersed. Sound and Architecture**, n. 78, p. 70-75, 2009. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/issues/78/HearAndThereNotesOnTheMaterialityOfSound - 070>. Acesso em: 3 abr. 2020.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007 (edição revisada).

HAL, Foster. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HEGARTY, Paul. **Noise/Music: A History**. New York: Continuum, 2007.

HOPKIN, Bart. **Musical Instrument Design: Practical Information for Instrument Making**. Arizona: See Sharp Press, 1996.

KAHN, Douglas. **Noise, water, meat: A history of sound in the arts**. MIT press, 1999.

KIM-COHEN, Seth. **In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art**. Nova York, A&C Black, 2009.

KOTZ, Liz. *Post-Cagean aesthetics and the "Event" score*. **October**, v. 95, p. 55-89, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, n 1, p. 87-93, 1984. Disponível em: [https://issuu.com/rlprod/docs/gavea\\_1](https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_1). Acesso em: 15 set. 2020.

LABELLE, Brandon. **Background noise: Perspectives on sound art**. Bloomsbury Publishing USA, 2015.

LANGE-BERNDT, P. Introduction. In P. Lange-Berndt (ed.) **Documents of Contemporary Art: Materiality**. Cambridge, MA: MIT Press, and London: Whitechapel Gallery, 2015.

LICHT, Alan. **Sound Art. Beyond Music, Between Categories**. 1ª ed., Nova York: Rizzoli International Publication Inc., 2007.

LONDON, Barbara. **Museum Exhibition Features Works Incorporating**

**Sound**. 1979. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma-master-checklist\\_327229.pdf?\\_ga=2.200736622.1138845278.1664424043-1347498006.1663973745](https://www.moma.org/documents/moma-master-checklist_327229.pdf?_ga=2.200736622.1138845278.1664424043-1347498006.1663973745). Acesso em: 23 abr. 2021.

LÓPEZ, Francisco. *Audio Experimental Social*. Catálogo **Audiosphera: Experimentación sonora 1980-2020**. Madri, 2020.

MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 78-81.

MULLENDER-ROSS, Rob. As Figuras de Voz de Margaret Watts Hughes. **Revista Eco-Pós. A música e suas determinações materiais**, v. 23, nº 1, 2020.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

PARDO SALGADO, Maria Carmen. **La escucha oblicua: una invitación a John Cage**. México, Sexto Piso, 2014.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. **Jorge Macchi**: Exposição monográfica. tradução de Gabriela Petit ... [et al.] – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

PETRONI, Marco. **Il suono è arte. Il libro di Peter Weibel**. 2020. Disponível em: <https://www.artribune.com/editoria/2020/04/libro-peter-weibel-sound-art/>. Acesso em: 14 out. de 2021.

ROBINSON, Edward S. **Shift Linguals: Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V., 2011.

SANZ, Jean François. **Musique Plastique**. Paris: Galerie du jour Agnès B, 2011.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los Objetos Sonoros**. Tradução de Araceli Cabezón de Diego. Alianza Editorial, 1969.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1992.

SCOVINO, Felipe. **Silêncio Impuro**. 2017. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006766.html>. Acesso em: 9 abr. 2020.

VOGEL, Sabine B. *In Record Time: Christian Marclay*. **Artforum**, v. 29, nº 9, 1991. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199105/in-record-time-christian-marclay-33796>. Acesso em: 5 abr. 2020.

WAGNER, Monika. **Material**. In K. Barck (ed.) *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in 7 bänden, vol 3*. Stuttgart: J. B. Metzler. 2001( Tradução de Kate Vanovitch, 2015).

WISNIK, José Miguel Soares. **Som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

## APÊNDICE

### LINHA DE TEMPO DA ARTE SONORA

Para complementar a argumentação foi elaborado um *website* que apresenta uma linha de tempo (*work in progress*) da experimentação com material sonoro desde da metade do século XIX até hoje. Propostas e experiências artísticas desdobraram as categorias predefinidas da arte moderna e contemporânea.

As raízes da *Arte Sonora* foram divididas em três períodos:

#### **1- 1850 - 1945**

A segunda metade do século XIX, em que começa um “flerte” entre dois campos artísticos distintos (artes visuais e música).

#### **2- 1945 - 1980**

Meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, quando o centro da arte sonora mudou de Paris para Nova York.

#### **3- 1980 até o presente**

Da década de 80 até os dias atuais, período em que a arte sonora se torna uma forma de arte em si (LICHT, 2007) e se expande pelo mundo.

Disponível em: [ulissescarvalho.com/\\_arssonora](http://ulissescarvalho.com/_arssonora)