

Escutar as ruínas: notas sobre práticas sonoras em contextos instáveis

Listening to ruins: notes on sonic practices in unstable contexts

Jovani Dala Bernardina

 0000-0001-5038-5672
jvdalab@gmail.com

Resumo

Este ensaio investiga a escuta como prática sensível e política em contextos marcados pela persistência da ruína, compreendida não como vestígio do passado, mas como condição ativa do presente. Parte-se da hipótese de que escutar implica organizar modos de atenção, presença e coexistência, a partir da qual o texto analisa duas proposições artísticas contemporâneas que se desenvolvem em registros distintos: a instalação *Voar Doce Lar*, de Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022), e a prática de caminhadas sonoras *Electrical Walks*, desenvolvida por Christina Kubisch desde 2003. Sem estabelecer comparação direta entre as obras, o ensaio propõe um campo de ressonância no qual a escuta é pensada ora como prática de abrigo e sustentação de coexistências mínimas, ora como prática de revelação das infraestruturas técnicas invisíveis que organizam o espaço urbano. Ao articular essas duas abordagens, o texto recusa leituras restaurativas, solucionistas ou espetaculares da ruína e afirma a escuta como prática situada de atenção prolongada, capaz de sustentar relações possíveis em paisagens instáveis. O ensaio conclui em suspensão, defendendo a escuta como forma de implicação ética e política diante de um mundo que continua em funcionamento, apesar de fraturado.

Palavras-chave

Escuta. Práticas sonoras. Ruína. Regeneração. Atenção.

Abstract

*This essay investigates listening as a sensitive and political practice in contexts marked by the persistence of ruin, understood not as a vestige of the past but as an active condition of the present. It starts from the hypothesis that listening organizes modes of attention, presence, and coexistence, and from this perspective analyzes two contemporary artistic propositions working in distinct registers: the installation *Voar Doce Lar* (2022), by Rick Rodrigues, and the sound-walking practice *Electrical Walks*, developed by Christina Kubisch since 2003. Rather than establishing a direct comparison between the works, the essay proposes a field of resonance in which listening is conceived alternately as a practice of shelter and the sustenance of minimal forms of coexistence, and as a practice of revealing the invisible technical infrastructures that organize urban space. By articulating these two approaches, the text rejects restorative, solution-oriented, or spectacular readings of ruin and affirms listening as a situated practice of prolonged attention, capable of sustaining possible relations within unstable landscapes. The essay concludes in suspension, proposing listening as a form of ethical and political engagement in a world that continues to function, even while fractured.*

Keywords

Listening. Sound practices. Ruin. Regeneration. Attention.

As ruínas deixaram de ser exceções localizadas ou marcas de um passado encerrado para se afirmar como condição persistente do presente, atravessando ambientes naturais, infraestruturas técnicas e formas de vida social. Nesse cenário, a ruína não se apresenta como falha a ser corrigida, mas como modo de coexistência instável, no qual a continuidade da vida depende de negociações constantes com a precariedade.

Pensar a ruína como condição ativa implica deslocar a ideia de regeneração para além das promessas de restauração ou superação. Regenerar não significa retornar a um estado anterior nem projetar soluções totais, mas sustentar práticas situadas que se desenvolvem no interior de contextos comprometidos. Trata-se de aprender a viver com sistemas danificados, reconhecendo seus limites e suas possibilidades parciais de recomposição. Nessa perspectiva, a regeneração assume um caráter processual, marcado por ajustes contínuos, alianças provisórias e formas de cuidado que não eliminam o problema, mas tornam sua permanência habitável.

Isso ressoa com abordagens sugerindo que devemos apenas permanecer com os problemas no aqui e agora, em vez de buscar saídas redentoras ou histórias de ascensão. Haraway (2016), ao apelar para a necessidade de “ficar com o problema”, reformula a discussão, afastando-a de sua orientação voltada para soluções em direção à coexistência, recusando a oferta de qualquer tipo de reparo absoluto ou a lógica de urgência salvacionista que a acompanha. O que está em jogo não é a solução para a crise, mas a capacidade de compor em meio a ela e o reconhecimento da codependência entre formas de vida humanas e não humanas dentro de contextos de precariedade. Trata-se de um engajamento contínuo, sustentado por alianças situadas, parciais e por responsabilidades compartilhadas no tempo longo.

Dentro dessa chave convergente, Stengers (2015) enfatiza o imperativo de uma atenção ética em resposta a desastres que não apenas contraria a paralisia, mas também trabalha para afastar o impulso tecnocrático. Essa atenção não é sinônima de vigilância ou gestão eficaz de desastres; significa estar disposto a ouvir de modo a escutar, o que é em si uma forma de resistência a ações rápidas e respostas padronizadas. Para esse fim, o conceito de vida como possível nas ruínas do capitalismo, conforme descrito no trabalho de Tsing (2019), avança nossa compreensão ao demonstrar como a existência assume

forma precisamente em condições de instabilidade e falta de garantia. Nessas paisagens fraturadas, a vida não se organiza a partir de projetos totalizantes, mas de encontros contingentes, colaborações improváveis e práticas de sobrevivência que escapam às lógicas de eficiência e controle.

Compreendida dessa maneira, a ruína exige regimes de atenção capazes de acompanhar processos frágeis e muitas vezes pouco visíveis. Ela não se oferece ao olhar espetacular nem se deixa capturar por narrativas de progresso ou decadência. Habitar as ruínas implica desenvolver práticas sensíveis que permitam reconhecer o que permanece em atividade, o que insiste e o que pode ser sustentado, mesmo em condições adversas. É nesse ponto que a escuta começa a se delinear como prática central, não como metáfora, mas como modo concreto de relação com ambientes instáveis.

Ouvir não é um ato passivo nem um procedimento neutro de captação de estímulos sonoros. Essa prática organiza orientações perceptivas e, ao fazê-lo, participa ativamente da constituição do que pode ser reconhecido como presença no espaço comum. Aquilo que se torna audível, assim como o que permanece relegado ao fundo, ao ruído ou ao silêncio, resulta de arranjos históricos e técnicos que regulam a percepção e distribuem de forma desigual a possibilidade de aparecer. Escutar é, portanto, uma forma de posicionamento no mundo, ainda que nem sempre consciente.

Quando essa prática deixa de ser compreendida apenas como mecanismo perceptivo e passa a organizar modos de presença, altera-se o próprio modo de estar no espaço comum. Não se trata apenas de captar sons, mas de sustentar uma disposição atencional que define o que pode ser acompanhado, ignorado ou compartilhado. Ao organizar a presença, esse modo de ouvir interfere nos ritmos do corpo, nas formas de permanência e nos modos de circulação pelo ambiente. Produz, assim, efeitos que ultrapassam o campo estritamente sensorial.

O que se escuta orienta a percepção, a ocupação do espaço e as respostas ao que acontece ao redor. Define, ainda, as relações com outros corpos, humanos ou não. Nesse sentido, essa experiência auditiva se configura como prática que regula acessos ao mundo sensível, produzindo hierarquias implícitas entre aquilo que recebe atenção e aquilo que permanece à margem. Antes mesmo de ser tematizado conceitualmente, esse regime perceptivo já se afirma como força organizadora do comum, com implicações políticas no reconhecimento ou na exclusão de presenças.

A dimensão política desse modo de atenção pode ser compreendida à luz da noção de partilha do sensível, segundo a qual regimes de visibilidade, dizibilidade e audibilidade estruturam o acesso ao comum (Rancière, 2009). Ao organizar o campo do audível, esse arranjo perceptivo define não apenas quais sons são percebidos, mas sob quais condições determinadas presenças se tornam reconhecíveis como significativas. Produzem-se, assim, hierarquias sensíveis que atravessam o espaço social e moldam formas de pertencimento, exclusão e convivência. O ouvir, nesse contexto, não antecede a política, mas constitui uma de suas modalidades de atuação.

Nas práticas artísticas contemporâneas que trabalham com o som, essa dimensão torna-se particularmente evidente. O foco desloca-se da produção de objetos sonoros para a ativação de situações de experiência nas quais o ouvinte é implicado corporal e espacialmente. O som deixa de ser tratado como entidade autônoma para ser compreendido como relação, emergindo do encontro de corpos, ambientes e dispositivos. O ato de ouvir passa a atuar como prática situada, atravessada por contingências e assimetrias, produzindo sentido no próprio ato de ouvir (Voegelin, 2010).

Ao recusar a ideia dessa prática como acesso transparente a um dado preexistente, essa perspectiva enfatiza seu caráter relacional e incompleto. Ouvir não equivale a revelar uma totalidade oculta, mas a participar de um processo de produção de mundo sempre parcial e instável. Nesse sentido, esse regime perceptivo não se orienta pela clareza ou pelo controle, mas pela exposição ao que se apresenta de forma fragmentária e ambígua. Como observa Nancy (2014), escutar implica abrir-se a uma exterioridade que ressoa no corpo, colocando em jogo uma forma de relação anterior à significação plena.

Pensar essa prática nesses termos permite compreendê-la como instância crítica em contextos marcados pela instabilidade. Em paisagens atravessadas por ruínas ecológicas, técnicas ou infraestruturais, o que se escuta informa menos sobre estados ideais do que sobre continuidades precárias. Sons residuais, vibrações, interferências e campos inaudíveis tornam-se indícios de sistemas que persistem apesar do desgaste. Torná-los perceptíveis não significa apenas os evidenciar, mas reorganizar as formas de acompanhamento que permitem reconhecê-los como parte do mundo compartilhado.

Ao se situar nesse registro, esse modo de ouvir desloca o foco de soluções totalizantes para formas de disposição prolongada de acompanhamento. Escutar,

aqui, não é corrigir nem resolver, mas acompanhar processos em curso, aceitando sua incompletude. É a partir dessa compreensão que se torna possível pensar práticas artísticas sonoras não como comentários sobre a ruína, mas como modos de habitar seus regimes sensíveis, sustentando outras formas de coexistência.

Pensar tal experiência como prática situada implica deslocá-la do domínio exclusivo da audição para o campo mais amplo da experiência incorporada. O ato de ouvir envolve o corpo em movimento, a permanência em determinados lugares e o contato com materiais, superfícies e atmosferas. Não se trata apenas de ouvir sons, mas de estar em situação, ajustando continuamente a atenção em relação ao ambiente.

Essa compreensão aproxima esse regime perceptivo da noção de habitar, entendida não como ocupação de um espaço dado, mas como processo contínuo de relação com o ambiente. Como propõe Ingold (2000), o ambiente não é um cenário estático, mas um conjunto de processos em curso, no qual humanos e não humanos se constituem mutuamente. Caminhar, permanecer e acompanhar trajetórias fazem parte desse modo de estar no mundo.

Nesse sentido, o caminhar assume papel central como gesto epistemológico e sensível. Ao deslocar o corpo pelo espaço, produz-se conhecimento não pela distância, mas pela proximidade; não pela síntese, mas pela atenção às variações. Esse modo de atenção enquanto se caminha significa submeter-se ao ritmo do ambiente, aceitar interrupções e permitir que a percepção seja modulada por encontros contingentes.

A dimensão relacional da percepção também é enfatizada por Abram (1997), ao compreender o mundo sensível como um campo animado no qual humanos participam junto a outras formas de vida e materialidade. Perceber, nessa perspectiva, não é extrair informações de um meio neutro, mas envolver-se em uma trama de relações compartilhadas. Ao inserir o corpo nesse campo, a escuta reconhece a agência do ambiente. Torna evidente, assim, a impossibilidade de uma separação estável entre sujeito e objeto.

Ao articular essa forma de ouvir, caminhar e habitar, delineia-se uma abordagem que privilegia a experiência situada em detrimento da representação. O que importa não é descrever um espaço a partir de fora, mas acompanhar os modos pelos quais ele se constitui na relação com quem o atravessa. Esse deslocamento prepara o terreno para compreender práticas artísticas que trabalham com

o modo de ouvir não como efeito estético isolado, mas como forma de habitar contextos específicos, abrindo caminho para pensar a escuta como abrigo e como revelação nas proposições analisadas a seguir.

No contexto brasileiro, essa compreensão da escuta como prática situada também se articula a reflexões sobre som, território e paisagem. Rubens Akira (2008), ao discutir a arte sonora em relação à paisagem acústica, propõe compreender o som não apenas como componente ambiental, mas como dimensão ativa na constituição dos lugares. A escuta, nessa perspectiva, participa da produção de vínculos sensíveis com o território, integrando corpo, ambiente e cultura em processos de habitar. Ao deslocar a paisagem sonora do campo descritivo para o relacional, essas reflexões reforçam a escuta como prática que produz presença e continuidade, oferecendo uma chave para pensar intervenções artísticas que se desenvolvem em contextos instáveis sem recorrer à representação ou à monumentalização.

A partir desse deslocamento, torna-se possível compreender a escuta não apenas como categoria analítica, mas como prática que pode ser acionada artisticamente. Em vez de funcionar como comentário ou representação do ambiente, a escuta passa a constituir o próprio modo de relação proposto pelas práticas analisadas, organizando situações nas quais ouvir implica estar, permanecer e ajustar a atenção ao que se apresenta. A prática artística, nesse contexto, não se define pela produção de objetos sonoros autônomos, mas pela criação de arranjos espaciais, temporais e materiais que modulam a presença e reconfiguram hábitos perceptivos estabilizados. Trata-se de práticas que não ilustram conceitos, mas produzem experiências nas quais a escuta atua como operador sensível, capaz de sustentar formas específicas de coexistência ou de tornar perceptíveis camadas do ambiente que normalmente escapam à atenção ordinária. É nesse sentido que a análise pode deslocar-se do plano conceitual para o campo das práticas, acompanhando como diferentes modos de escuta se configuram, na experiência, como abrigo ou como revelação.

A escuta pode ser pensada, nesse contexto, como forma de abrigo quando se afasta de lógicas de extração, controle e visibilidade plena e passa a atuar como prática voltada para manter relações. Abrigar, aqui, não significa proteger de maneira total ou isolar do ambiente, mas criar condições mínimas de permanência e coexistência em contextos fragilizados. Trata-se de compreender a escuta

menos como revelação e mais como acompanhamento atento de processos instáveis, nos quais o cuidado não elimina a precariedade, mas a torna habitável.

É a partir dessa chave que a instalação *Voar Doce Lar*, concebida por Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022), é mobilizada neste ensaio. Em vez de ser tomada como objeto dotado de um significado fechado, a obra é acionada como dispositivo capaz de pensar a introdução de microarquiteturas em um ambiente florestal urbano como prática de cuidado situada às condições de coexistência entre espécies. A escuta, nesse enquadramento, constitui-se como processo que atravessa a inserção da obra no território, redistribuindo formas de presença e de relação com o espaço.

O gesto que atravessa *Voar Doce Lar* pode ser compreendido como uma decisão artística de inserção sem ocupação e de presença sem centralidade. Ao introduzir estruturas no ambiente florestal urbano sem o reorganizar a partir delas, a obra recusa tanto a lógica da intervenção corretiva quanto a do destaque formal. Trata-se de uma presença distribuída que se integra às dinâmicas já existentes do lugar, sem marcar o território nem produzir novo foco de atenção. Essa escolha desloca a prática artística do eixo da transformação visível para o da sustentação silenciosa, em que agir implica ajustar-se às condições do ambiente, acompanhando seus ritmos e variações.

Figura 1
Rick Rodrigues, Luccas
Martins, *Voar Doce Lar*, 2022,
desenho preparatório e vista
parcial da instalação, com
a distribuição das casas
de pássaros no espaço do
bosque do Parque Cultural
Casa do Governador, Vila
Velha (ES)



A dimensão projetual da instalação já indica essa possibilidade de leitura ao conceber o abrigo como estrutura mínima, provisória e adaptável às condições do lugar (Figura 1). O desenho não antecipa uma forma ideal nem propõe uma solução definitiva, mas sugere um modo de intervir que responde às características do ambiente e à presença de seus habitantes não humanos. Nessa perspectiva, a arquitetura pode ser compreendida como processo relacional, no qual construir implica ajustar-se continuamente ao contexto, mais do que impor uma organização externa (Ingold, 2000).

Quando instaladas no bosque, as casas permanecem diluídas na densidade da vegetação, compartilhando o espaço com outras formas de vida e com as dinâmicas próprias do ambiente (Figura 2). Essa diluição é decisiva para a leitura proposta aqui: o abrigo se apresenta como presença discreta que torna habitável a permanência em meio à instabilidade, afastando-se tanto de respostas corretivas à degradação ambiental quanto de formas de reparação simbólica da ruína. Nesse caso, o ato de ouvir se configura como prática de acompanhamento, sensível ao que persiste e ao que se transforma, sem pretensão de controle ou visibilidade total.

Figura 2

Rick Rodrigues, Lucas
Martins, *Voar Doce Lar*, 2022
Vista geral da instalação,
evidenciando a relação entre
as estruturas de abrigo,
a paisagem natural e a
espacialização sonora no
ambiente florestal urbano
Foto: Junior Luis Paulo
Fonte: Rodrigues, Martins
(2022)



A noção de abrigo evocada por essa leitura aproxima-se da reflexão de Bachelard (2008) sobre a casa como espaço de intimidade e proteção, desde que deslocada de qualquer idealização doméstica ou antropocêntrica. Em *Voar Doce Lar*, o abrigo não se configura como refúgio isolado, mas como ponto de passagem em uma rede mais ampla de relações entre espécies, materiais e temporalidades. Essa perspectiva também dialoga com Coccia (2018), ao dissolver fronteiras rígidas entre vida, ambiente e construção, permitindo compreender a arquitetura como extensão de processos vitais e ecológicos.

Mobilizada nesse registro, a obra não é convocada como exemplo de regeneração em sentido restaurativo, mas como ocasião para pensar práticas de convivência possíveis em paisagens já comprometidas. Regenerar, aqui, não significa reconstituir um estado anterior do ambiente, mas assegurar modos de relação que se sustentam no tempo longo e em escalas reduzidas. Essa leitura encontra ressonância na proposta de Haraway (2016) de permanecer com os problemas do presente, enfatizando práticas de cuidado que não prometem resolução, mas assumem responsabilidade pela continuidade da vida em condições precárias.

Para uma descrição detalhada do processo de concepção e implantação da instalação, bem como dos dispositivos envolvidos, ver o catálogo da instalação *Voar Doce Lar* (Rodrigues, Martins, 2022). No contexto deste ensaio, entretanto, a obra é acionada menos como objeto a ser explicado e mais como campo de possibilidades a partir do qual se pode pensar a escuta como prática situada de atenção e coexistência em paisagens marcadas pela instabilidade.

Se no movimento anterior a escuta foi pensada como possibilidade de abrigo e sustentação de coexistências mínimas, aqui ela pode ser acionada como prática de revelação. Revelar, nesse contexto, não significa esclarecer ou tornar transparente, mas expor camadas do ambiente que permanecem operantes apesar de sua invisibilidade cotidiana. Trata-se de uma escuta que não protege nem acolhe, mas desloca a atenção para aquilo que sustenta o funcionamento do espaço urbano sem se oferecer imediatamente à percepção.

É a partir dessa chave que a prática *Electrical Walks*, desenvolvida desde 2003 por Christina Kubisch, é mobilizada neste ensaio. A obra consiste em caminhadas realizadas com fones de indução eletromagnética, que permitem aos participantes escutar os campos gerados por infraestruturas técnicas da

cidade. Mais do que propor uma experiência sonora singular, a prática pode ser compreendida como um dispositivo que reconfigura o regime de atenção do ouvinte, deslocando a escuta do plano atmosférico para o campo infraestrutural.

Em *Electrical Walks*, a proposta reside na ativação de uma escuta que torna audível aquilo que normalmente permanece fora do campo perceptivo, mantendo a experiência em estado aberto. Ao evitar explicações, nomeações ou orientações prévias sobre o que será escutado, a prática desloca a produção de sentido para o próprio ato de escutar. O participante segue sem chaves interpretativas ou narrativas de mediação que organizem a experiência de antemão. Essa escolha sustenta uma abertura sensível na qual essa prática se confronta com a materialidade técnica da cidade, sem garantias de inteligibilidade. O que se expõe é uma condição de funcionamento que persiste apesar de sua opacidade. Ao caminhar sem explicação, o ouvinte reconhece a infraestrutura como presença ativa, que atravessa o corpo antes de se oferecer ao entendimento.



Figura 3
Mapa do percurso da *Electrical Walk* realizada na cidade de Roma, com indicação do trajeto e dos pontos de escuta ao longo da malha urbana Kubisch (2003-)

A revelação operada pela obra não se dá por meio de uma narrativa explicativa, mas pela experiência incorporada do percurso. Ao caminhar pela cidade, os participantes não escutam sons produzidos intencionalmente, mas interferências, pulsações e variações associadas ao funcionamento de cabos, sistemas elétricos e dispositivos técnicos. Nesse caso, o ouvir não se orienta pela busca de significado, mas pelo contato direto com uma materialidade sonora que evidencia a cidade como campo ativo de forças e fluxos invisíveis (Figura 3).

Figura 4

Frame do vídeo *Electrical Jubilee – Electrical Walks in the areas of S. Maria Maggiore and San Pietro*, registrando participantes durante caminhada sonora com fones de indução eletromagnética em contexto urbano Kubisch, Paul, Thiel (2025)

Essa ativação do percurso como gesto central reforça a compreensão da escuta como prática situada. Os mapas das caminhadas, frequentemente disponibilizados como parte do projeto, não funcionam como representações exaustivas do trajeto, mas como indicações de um campo de experimentação sensível (Figura 4). O que se escuta varia conforme o corpo que caminha, o ritmo do deslocamento e as condições técnicas do ambiente, evidenciando o caráter contingente, relacional e instável da experiência.



A partir dessa perspectiva, a infraestrutura urbana deixa de ser percebida apenas como suporte funcional e passa a ser compreendida como paisagem sensível. Como argumenta Easterling (2014), as infraestruturas funcionam muitas vezes de forma invisível, regulando comportamentos e modos de vida sem se apresentar como objetos perceptíveis. *Electrical Walks* torna audível esse regime infraestrutural não para o explicar, mas para expô-lo como campo de experiência, no qual o ouvir atua como ferramenta crítica.

Essa dimensão crítica aproxima-se da noção de território acústico desenvolvida por LaBelle (2010), ao compreender o som como elemento que organiza espacialidades, relações de poder e formas de circulação. Ao tornar audíveis os campos eletromagnéticos, a prática não apenas amplia o espectro do que pode ser escutado, mas reorganiza a relação do corpo com o espaço urbano, evidenciando que aquilo que sustenta a cidade não é apenas visível ou arquitetônico, mas também vibratório e imaterial.

A mediação técnica é central nesse processo. Diferentemente de abordagens que buscam uma escuta natural ou desinstrumentalizada, *Electrical Walks* assume explicitamente a mediação como condição de acesso ao sensível. Nesse ponto, a obra dialoga com as reflexões de Chion (2011) sobre regimes de atenção e escuta mediada, ao evidenciar que ouvir implica sempre dispositivos, filtros e enquadramentos.

Mobilizada neste ensaio, a prática de Kubisch não é tomada como representação da ruína urbana, mas como ocasião para pensar a persistência funcional de sistemas técnicos em estado de desgaste. A cidade que se escuta em *Electrical Walks* não é a cidade do colapso total, mas aquela que continua em funcionamento apesar de suas fraturas. A escuta, aqui, não abriga nem protege; ela desloca e desestabiliza, revelando a ruína técnica como condição ativa do presente.

Colocadas em relação, as duas práticas analisadas configuram-se como gestos distintos inscritos em um mesmo campo de instabilidade. Ambas partem de contextos marcados pela precariedade, pela persistência de sistemas danificados e pela necessidade de reorganizar orientações perceptivas diante de paisagens em ruína. O que as diferencia reside na direção do gesto sensível que cada uma ativa.

A relação estabelecida entre as duas práticas não se faz como comparação direta nem como leitura paralela orientada por critérios de equivalência. O

ensaio propõe antes um campo de ressonância, no qual cada gesto artístico faz vibrar o outro sem se submeter a um eixo comum de medida. O dueto não busca estabelecer correspondências formais, mas acompanhar o modo como decisões sensíveis distintas respondem a uma mesma condição de instabilidade. Ao colocá-las em relação, o texto não fixa sentidos nem estabiliza interpretações, mas mantém em suspensão um jogo de aproximações e deslocamentos que permite perceber como essa prática se desdobra em modos diversos de atenção, permanência e exposição. O que se constrói é um espaço relacional, no qual as práticas se iluminam mutuamente sem perder sua singularidade.

Em *Voar Doce Lar*, a escuta pode ser pensada como abrigo, isto é, como prática que sustenta condições mínimas de coexistência sem prometer restauração. As microarquiteturas diluídas no ambiente florestal urbano não se apresentam como solução para a degradação, mas como presença de permanência discreta, em que os modos de atenção se orientam como acompanhamento acurado de processos vitais. Trata-se de uma prática orientada pelo cuidado e pela continuidade, sem recorrer à exposição da ruína ambiental.

Em *Electrical Walks*, por sua vez, a escuta atua como prática de revelação. A proposta consiste em expor camadas infraestruturais que funcionam de forma invisível no cotidiano urbano. A caminhada sonora torna audíveis os campos eletromagnéticos que atravessam a cidade, deslocando a atenção para aquilo que sustenta seu funcionamento técnico. Nesse contexto, essa experiência desestabiliza ao evidenciar a presença constante de sistemas que regulam a vida urbana e permanecem fora da percepção ordinária.

Esse dueto pode ser compreendido a partir de eixos de tensão que atravessam o ensaio. Abrigo e exposição não se opõem, mas revelam modos distintos de lidar com a ruína como condição ativa do presente. Da mesma forma, floresta urbana e cidade infraestruturada não aparecem como cenários contrastantes, mas como ambientes igualmente atravessados por formas de vida e por sistemas técnicos em estado de precariedade. Em ambos os casos, essa prática se desloca da lógica de correção e se configura como prática de reorganização do sensível.

Essa reorganização pode ser pensada à luz da partilha do sensível, uma vez que ambas as práticas reconfiguram o que pode ser percebido e compartilhado no espaço comum (Rancière, 2009). Em *Voar Doce Lar*, essa redistribuição

se dá via a discrição; em *Electrical Walks*, via a exposição. Em ambos os casos, a escuta atua como operador político, ao deslocar regimes de visibilidade e audibilidade.

A escuta como prática situada, conforme formulada por Voegelin (2010), atravessa igualmente as duas proposições. Nenhuma delas oferece acesso transparente ao real ou produz experiências totalizantes. O que se delinea são situações parciais, contingentes e corporais. Elas dependem do contexto, do percurso e da relação do ouvinte com o ambiente. Essa prática não revela um mundo dado, mas participa de sua produção provisória, seja pela sustentação silenciosa de coexistências, seja pela exposição das infraestruturas que as condicionam.

Essa forma de relação aproxima-se da atenção ética proposta por Stengers (2015), ao recusar tanto a aceleração solucionista quanto a paralisia diante da catástrofe. As duas práticas se desenvolvem em escalas reduzidas e por meio de ações mínimas, apostando em formas de atenção prolongada que permitem acompanhar processos instáveis sem pretensão de controle. A ruína, aqui, não é cenário de fim, mas campo de responsabilidade, no qual escutar torna-se uma forma de permanecer implicado.

À luz do percurso traçado neste ensaio, regenerar não equivale a reconstruir o que foi perdido nem a projetar futuros estabilizados. Em contextos marcados pela persistência da ruína, trata-se antes de uma prática de atenção voltada para a sustentação de relações possíveis em meio à instabilidade. Trata-se menos de resolver problemas do que de aprender a viver com eles.

Ao longo do percurso, o ensaio recusa respostas recorrentes às paisagens em ruína. Em vez de buscar soluções capazes de reparar sistemas danificados ou projetar restaurações orientadas para a recuperação de estados idealizados, propõe outra forma de implicação.

Tampouco se orienta via a denúncia direta ou a exposição espetacular da precariedade, que frequentemente transforma a ruína em objeto de consumo sensível. O que se afirma é uma atenção voltada para a sustentação de relações possíveis em contextos instáveis. Ao deslocar o foco dessas respostas totalizantes, o ensaio compreende essa prática situada no intervalo entre agir e acompanhar, entre intervir e permanecer, mantendo aberto um espaço de responsabilidade sem o converter em promessa de resolução.

Ao recusar um fechamento conclusivo, o ensaio aposta na suspensão como gesto crítico. Suspender não é interromper o pensamento, mas mantê-lo em estado de continuidade, permitindo que as questões aqui levantadas sigam reverberando para além do texto. Regenerar, nesse horizonte, não é alcançar um fim, mas sustentar essa forma de atenção como prática ética e política diante de um mundo que continua funcionando, apesar de fraturado.

Jovani Dala Bernardina é artista visual e doutoranda em artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Pela mesma instituição, concluiu o mestrado em artes (2025) e o bacharelado em artes plásticas (2022). Possui especializações nas áreas de educação, patrimônio e paisagem. Sua pesquisa investiga processos de criação, estudos da paisagem, paisagem sonora, *umwelt*, identidade cultural, territorialidade, gentrificação e ativismo. Atua como editora-executiva da Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e integra o Grupo de Pesquisa e Extensão Estudos da Paisagem (Gpeep) e o Grupo de Estudos Interartes (GEI).

Referências

- ABRAM, David. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books, 1997.
- AKIRA, Rubens. Arte sonora e paisagem acústica. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (org.). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- EASTERLING, Keller. *Extrastatecraft: the power of infrastructure space*. London: Verso, 2014.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Paula Fleisner e Leandro Durazzo. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

KUBISCH, Christina. *Electrical Walks*. Projeto artístico, desde 2003. Disponível em: <https://electricalwalks.org>. Acesso em 14 jan. 2026.

KUBISCH, Christina; PAUL, Frank; THIEL, Tom. *Electrical Jubilee – Electrical Walks in the areas of S. Maria Maggiore and San Pietro*. Roma, 2025. Vídeo (16' 22"). Disponível em: <https://electricalwalks.org/video/>. Acesso em jan. 2026.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Rick; MARTINS, Luccas. *Voar doce lar: catálogo da instalação*. Vila Velha: Parque Cultural Casa do Governador, 2022.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.

Artigo submetido em janeiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

BERNARDINA, Jovani Dala. Escutar as ruínas: notas sobre práticas sonoras em contextos instáveis. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 155-170, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>