



a e
Arte & Ensaïos

a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro

Apoio
Support



Arte & Ensaios

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ

Apoio CNPq e Capes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Decano do Centro de Letras e Artes: Afrânio Gonçalves Barbosa

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Rogéria Moreira de Ipanema

Poéticas sonoras na arte contemporânea @2024 autores @2024

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: *Autobang*, fotografia digital, 2002, acervo Chelpe Ferro

Editoria

André Leal (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 30, n. 48, jul.-dez. 2024.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais

Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (A&E n.48)

Analu Cunha (Uerj)
Aline Rayane de Souza Oliveira (UFRJ)
Alexandre Ragazzi (Uerj)
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)
Bianca Tomaselli (Ufsc)
Cecília Ewbank (UFRJ)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)
Felipe Scovino (UFRJ)
Franz Manata (EAV)
Giuliano Obici (UFF)
Ian Schuler (Uerj)
Isabel Carneiro (Uerj)
Julia Machado (UFRJ)
Maria Elisa de Magalhães (UFRJ)
Marina Mupurunga de Miranda Ferreira (UFRB)
Michelle Farias Sommer (Uerj)
Paulo da Veiga Jordão (UFRJ)
Priscila Miraz de Freitas Grecco (UFRB)
Raquel Stolf (Udesc)
Renan Paiva Chaves (Unicamp)
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)
Tato Taborda (UFF)

Organização do dossiê**Arte sonora além da arte sonora*****Soundart beyond soundart***

Gabriela Mureb e Gustavo Torres

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Anderson Fonseca
Antonio Layton
Claudia Bartoly
Cleiton Almeida
Danielle de Oliveira Cardoso Joia
Débora Poncio
Gabriela Oliveira
Gabriela Massote Lima
Kika Motta
Hansen Braga
Hellen Alves Cabral
Marilene Maia
Natália Alvim Braz
Paulo Holanda

Equipe de Comunicação

Cleiton Almeida
Gabriela Oliveira

Editoração eletrônica

Fátima Alfredo

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Elvyn Marshall

Arte & Ensaios

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
<https://revistas.ufrj.br/>
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

7 **Poéticas sonoras na arte contemporânea**

Sound poetics in contemporary art

Dinah de Oliveira

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

12 **Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam: entrevista com Chelpe Ferro**

Machines of desire and risk appear and dissipate: interview with Chelpe Ferro

Chelpe Ferro (Sergio Mekler, Barrão, Luiz Zerbini), Dinah de Oliveira,
Livia Flores, André Leal, Bernardo Oliveira, Cabelo e Gabriela Mureb

ARTIGOS POÉTICAS SONORAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

49 **A espacialidade sonora na obra de Bernhard Leitner**

Sound spatiality in Bernhard Leitner's work

Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes

72 **O peso do som**

The weight of sound

Caroline Alciones de Oliveira Leite

94 **Sons em segundo plano: as músicas de fundo como ferramentas transformadoras da percepção do espaço**

Sounds in the background: background music as space perception-altering tools

Pedro Oliveira Braule Pinto

116 **Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em *A paixão de JL***

Spectral vocobiography: weaving traces of a voice in A paixão de JL (JL's passion)

Maria Altberg

141 **Topologias da escuta: como tocar as costas do céu com a boca do rio**

Topologies of listening: how to touch the back of the sky with the mouth of the river

Ana Paula Ferrari Emerich

168 **Praça(s) aos nomes sem corpos**

Squares to the names without bodies

Elilson Gomes do Nascimento

DOSSIÊ | *DOSSIER*

Arte sonora para além da arte sonora

Soundart beyond soundart

196 **Carta-convite / *Invitation letter***

Gabriela Mureb e Gustavo Torres

198 **Algumas palavras inúteis sobre algumas ideias úteis ou Como eu era um terrorista cultural feliz (e sabia)**

A few useless words about some useful ideas or How I was a happy cultural terrorist (and knew it)

Fernando Torres

Tradução de Gabriela Mureb e Gustavo Torres

Apresentação de Vijai Patchineelam

- 221 **Rolê ZN e Os 22 de Guaratiba: motos, gambiarras e barulho**
Rolê ZN and Os 22 de Guaratiba: motorcycles, gambiarras and noise
Daniela Rosa
- 234 **“Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”: antiarte e inconformismo no trabalho de Jhones Silva**
“Behind much noise there will always be a great logic:” anti-art and nonconformity in Jhones Silva’s work
Bernardo Oliveira
- 253 **Anonimato e eliminativismo**
Anonymity and eliminativism
J-P. Caron
- 266 **Corpo mar, corpo onda: reflexões sobre drone e improvisação**
Sea body, wave body: reflections on drone and improvisation
Bruno Trochmann
- 282 **Sample packing: especulando futuros sônicos**
Sample packing: speculating on sonic futures
Bartira
- 290 **Tempo de dentro e tempo de fora da música eletrônica**
Internal and external time in electronic music
André Damião
- 300 **O som é um texto desmutado: como é a voz de um gravador de fitas cassete**
The sound is an unmuted text: how is the voice of a cassette tape recorder
Gabriela Nobre
- FAIXAS SONORAS | SOUNDTRACKS
- 309 **1. Órfão**
Cássia Siqueira
- 316 **2. Devoção**
Carla Boregas
- 318 **3. DEDO/Tunga**
DEDO
- 320 **4. Primeiro ruído**
Mbé
- 322 **5. Tantão + Zbigniew Karkowski ao vivo no Plano B**
Tantão
- 324 **6. PROXIKIMEN**
Letricia
- 326 **7. Quando estátuas falam**
Sanannda Acácia aka Quasicrystal
- 328 **8. Tokyo shitamachi: Tatekawa**
Paulo Dantas
- 329 **9. Em extinção**
Rayra Pereira da Costa

- 330 **10. O grande acordo nacional**
Yuri Bruscky
- 331 **11. Silêncios 1a e 1b**
Henrique Iwao
- 332 **12. Gatilho**
G. Paim
- 333 **13. High Fi**
Bella Comsom
- 335 **14. Markito Campello Fake Flangro Trio ao vivo na Garagem Beleza**
Marcos Campello
- 337 **15. Ao meio do caminho**
Thelmo Cristovam
- 339 **16. Fracasso**
Pontogor

ARTIGOS EM FLUXO CONTÍNUO

- 342 **Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque**
Framed memories: Abigail de Andrade and Georgina de Albuquerque
Tamara de Souza Campos
- 365 **Inteligência artificial nos museus: novas possibilidades para a pesquisa de acervos**
Artificial intelligence in museums: new possibilities for collection research
Victor Tuon Murari

ENTREVISTA COM GRISELDA POLLOCK | INTERVIEW WITH GRISELDA POLLOCK

- 380 **“Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”: entrevista com Griselda Pollock**
“There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons:” interview with Griselda Pollock
Griselda Pollock, Cláudia de Oliveira e Fernanda Pequeno

TRADUÇÃO | TRANSLATION

- 422 **TikTok e som: mudando as formas de criar, promover, distribuir e ouvir música**
TikTok and sound: changing the ways of creating, promoting, distributing, and listening to music
Bojana Radovanović
Tradução de Pedro Vaz
Revisão técnica de Danielle de Oliveira Cardoso Joia

Poéticas sonoras na arte contemporânea

Arte & Ensaios apresenta o número 48, correspondente à chamada pública Poéticas sonoras na arte contemporânea, publicada em maio de 2024 como convite à escrita de artigos que abordassem relações entre arte e manipulações sonoras, com ênfase em experiências e diálogos implicados na investigação dos aspectos mais fundamentais do som conectados com o campo das artes visuais. Desde o início do século 20, as práticas de som na arte fazem parte das experimentações das vanguardas históricas, reativadas pelo trabalho de artistas que exploraram o som na criação artística ligada à produção, entre os anos 1950 e 1970, com os *happenings*, as instalações e a música eletroacústica. Para além do entendimento da arte como uma coleção de objetos, o legado da apropriação postulada por Marcel Duchamp tornou possível pensá-la como um regime aberto e sincrônico com a vida e com o espaço do vivido. O repertório que emerge dessa cena – investida fortemente pela mediação das tecnologias eletrônicas e digitais, privilegiando operações artísticas híbridas entre a música e as artes visuais, que envolvem sonoridades, espaço, tempo e práticas performativas – foi entendido, a partir dos anos 1990, como arte sonora.

A experimentação poética de métodos alternativos de produção sonora não mais circunstanciados pela prática tradicional do campo da música impulsionou a criação de um espaço entre o som e as artes visuais, como nos conta o artista Barrão, referindo-se aos momentos originários do coletivo Chelipa Ferro, na entrevista Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam. Temos possivelmente nesse traço uma pista para as reformulações das práticas sonoras investidas ou mesmo daquilo que seria um dispositivo perceptível ao ouvido, no trabalho do coletivo em produzir o fenômeno poético pela combinação singular de peças e objetos em diferentes acoplamentos, ritmos, atmosferas e composições. A conversa com os artistas do Chelipa Ferro, Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini, parte da relação histórica entre a arte contemporânea brasileira e as condutas artísticas coletivas, propondo, entre outras questões, os procedimentos emaranhados de arte e vida, e pondo em evidência os modos de existência da linguagem musical e a investigação de seus limites.

Alinhada aos paradigmas científicos, a editoria da *Arte & Ensaios* convidou para a composição qualitativa do quadro específico de avaliadores *ad hoc*, pareceristas com significativa produção acadêmica e destacado papel na área vinculada

à temática desta edição. O convite faz parte de uma proposta que configura o exercício de uma curadoria de caráter experimental, reunindo pesquisadores/as de relevância no campo temático para contribuir com as avaliações dos artigos recebidos por meio da chamada pública. Ao assumir a complexidade da cena científica, a montagem estrutural dos artigos publicados perpassa marcos teóricos diversos desde o inventário e genealogias da arte sonora, discussões conceituais e historiográficas, análises sobre obras até os textos que materializam práticas artísticas na linguagem.

A seção de artigos temáticos tem início com a abordagem reflexiva de Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes sobre a espacialidade sonora das produções do artista Bernhard Leitner, precedida por uma aproximação da arte sonora e de alguns de seus antecedentes, ao mesmo tempo que abre aos leitores uma instância epistêmica para a questão da performance da escuta privilegiada em outros textos. Nesse diapasão da escuta como um elemento do trabalho artístico, que nos endereça também à fenomenologia da percepção, Caroline Alciones de Oliveira Leite analisa a obra *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), de Cildo Meireles, destacando seu caráter de deslizamento para o local do sujeito corporificado. Interesse semelhante se encontra no artigo de Pedro Braule ao analisar três tipos de música de fundo e seus efeitos nas relações entre música, ouvinte e espaço. Apesar de diferentes objetivos, o trânsito entre linguagens que operam com sonoridades e o audiovisual é trazido no artigo de Maria Altberg ao analisar a presença da voz como ente, em um mundo onde a visualidade chegou ao limite. A autora parte do documentário *A paixão de JL* (2016), de Carlos Nader, para investigar manipulações poéticas do cineasta desde a experiência das brechas do som acusmático que sugerem uma retomada da memória vocal como arquivo potencializador de atravessamentos materiais e temporais. Nos dois textos que finalizam a seção nos aproximamos dos escritos de artistas, por meio de suas linguagens que friccionam os aspectos constitutivos do trabalho artístico reiterando que a relação entre a língua e a significação não é a de submissão. Ana Emerich apresenta uma investigação do processo de trabalho e do gesto da montagem em seus audiofilmes, evocando ainda conceitos-chave como topologias da escuta e *sound-specific*. Já Elilson reúne textos transcritos dos áudios que compuseram a instalação sonora *Praça aos nomes sem corpos*, que se dedica ao trabalho de tornar audível a memória dos desaparecidos políticos durante a ditadura civil-militar no Brasil, permeada pelo “pensamento sonoro e político” do artista e teórico do som Brandon Labelle.

O lugar para o caráter experimental das práticas sonoras é privilegiado no dossiê com artigos e ensaios organizado por Gabriela Mureb e Gustavo Torres. A memória do Plano B, espaço independente de arte sonora criado em 2003 no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, é trazida em uma tradução realizada por Mureb e Torres da introdução de um livro de Fernando Torres, fundador do espaço. O texto escrito na primeira pessoa opera como uma abertura do dossiê e narra as dinâmicas do espaço, o funcionamento do território emaranhado aos *shows* e ao trânsito de pessoas em um local que se tornou uma referência global para a música e performance experimentais na cidade. Partindo da criação musical eletrônica do Laboratório de Engenharia Elétrica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Leepuc) nos anos 1970, André Damião investiga desdobramentos das pesquisas de Aluizio Arcela propondo uma perspectiva teórica temporalizada. Gabriela Nobre reflete sobre uma obra de videoarte de seu projeto de música experimental b-Aluria, trazendo discussões da criação interespecífica de autores como Donna Haraway, Gilbert Simondon e James Bridle. O terreno sonoro que emerge da experimentação com o ruído atravessa os interesses de Bernardo Oliveira como prática política inventiva em projetos de Jhones Silva, assim como na investigação do comportamento sonoro produzido pelo barulho de grupos de *motoboys*, segundo o estudo de Daniella Rosa. Já o artigo de J-P Caron analisa a música de ruído para problematizar a subjetividade artística. Em um ensaio que especula sobre o fim do som organizado, Bartira tensiona o exercício do *sample packing* como alternativa e resistência às estéticas da indústria do entretenimento. O ensaio de Bruno Trochmann expõe uma reflexão sobre “aquilo que é aparentemente imóvel (o *drone*) e aquilo que é aparentemente inquieto (a improvisação)” trazendo a experiência do corpo como lugar privilegiado. Finalizamos o dossiê com 16 faixas sonoras, cuja audição reflete sonoridades abertas aos sons do mundo.

Entre as submissões selecionadas por meio de avaliação cega por pares, além dos seis artigos relacionados à temática, publicamos dois em fluxo contínuo que ancoram pesquisas do campo das artes visuais e da história da arte, como a análise da trajetória das artistas Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque, pioneiras da Primeira Onda Feminista, realizada por Tamara de Souza Campos. Se Campos privilegia em alguma medida a pesquisa documental, Tuon Murari em seu artigo se debruça sobre as possibilidades de pesquisa de acervo estimuladas pela inteligência artificial e em como os modelos inteligentes têm provocado o interesse dos profissionais de museus e galerias.

Publicamos ainda a entrevista com Griselda Pollock, realizada por Cláudia de Oliveira e Fernanda Pequeno, como parte de uma colaboração iniciada no número 44, com o dossiê Amélia Jones que visa à difusão em português do pensamento crítico de mulheres na arte. A parceria com a proposta das professoras é fundamental, e agradecemos imensamente a contribuição ao panorama científico dos estudos artísticos e críticos dos feminismos.

Por último, Pedro Vaz propõe a tradução para o português do texto de Bojana Radovanović, originalmente publicado na nona edição da revista *Insam*, em dezembro de 2022. Em TikTok e som: mudando as formas de criar, promover, distribuir e ouvir música, o autor explora os diversos modos pelos quais o evento do TikTok transformou os processos de criação, audição e promoção de música.

Agradecemos a todos os autores e autoras que nos confiaram seus escritos e aos pareceristas que se mobilizaram na elaboração de valiosas recomendações, contribuindo dessa forma para garantir a qualidade dos trabalhos publicados. Agradecemos de coração à equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-EBA-UFRJ e às profissionais responsáveis por revisão, *design* e edição eletrônica a dedicação e parceria. Após quatro anos de intenso envolvimento com os trabalhos da revista, as editoras Livia Flores e Dinah de Oliveira se despedem saudando a nova editoria composta pelos professores Felipe Scovino, Carlos Azambuja e pelo pós-doutorando André Leal, a quem agradecemos a colaboração nas últimas três edições.

Desejamos boas leituras!

Dinah de Oliveira

Editoria Arte & Ensaios

Livia Flores, Dinah de Oliveira e André Leal

Como citar:

DE OLIVEIRA, Dinah. Poéticas sonoras na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 7-10, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam: entrevista com Chelipa Ferro

*Machines of desire and risk appear and dissipate:
interview with Chelipa Ferro*

Chelipa Ferro (Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini),
Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal,
Bernardo Oliveira, Cabelo e Gabriela Mureb

Resumo

Nesta entrevista realizada via zoom em 18 de setembro de 2024, os membros do Chelipa Ferro, Sergio Mekler, Barrão e Luiz Zerbini, falam sobre os momentos e impulsos que originaram o coletivo no memorável CEP 20.000, em diálogo com suas trajetórias e com o desejo de fazer música. Os artistas refletem a partir de suas práticas experimentais discorrendo sobre as operatórias de investigação em diversas mídias, música eletrônica, esculturas tecnológicas, instalações e performances, sempre realizadas com a implicação afetiva de amigos e colaboradores. Comemoramos os 30 anos do Chelipa Ferro no cenário artístico da arte contemporânea, inspirados pela habilidade de invenção que emerge quando as pessoas estão juntas.

Palavras-chave

Experiências sonoras. Música eletrônica.
Instalação. Híbridismos. Práticas coletivas.

Abstract

In this interview conducted via Zoom on September 18, 2024, Chelipa Ferro members Sergio Mekler, Barrão and Luiz Zerbini talk about the moments and impulses that gave rise to the collective in the memorable CEP 20,000, in dialogue with their trajectories and with the desire to make music. The artists reflect on their experimental practices, discussing the operations of investigation in different media, electronic music, technological sculptures, installations and performances, always carried out with the affective involvement of friends and collaborators. We celebrate Chelipa Ferro's 30 years in the artistic scene of contemporary art, inspired by the ability for invention that emerges when people are together.

Keywords

*Sound experiences. Electronic music. Installation.
Hybridisms. Collective practices.*

¹ Bernardo Oliveira é professor de filosofia na Faculdade de Educação da UFRJ, pesquisador, crítico e produtor cultural. Cabelo é poeta, músico e artista plástico. Gabriela Mureb é artista, pesquisadora e professora do curso de bacharelado em artes visuais-escultura, da Escola de Belas Artes da UFRJ. Dinah de Oliveira e Livia Flores são professoras do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editoras de *Arte&Ensaios*, com André Leal, que é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ. A entrevista foi transcrita por Gabriela Massote Lima, com a colaboração de Marilene Maia e editada por André Leal, Dinah de Oliveira e Livia Flores, com a colaboração de Gabriela Oliveira.

Dinah de Oliveira / Começamos pelos agradecimentos aos artistas que compõem o coletivo Chelpa Ferro, Luiz Zerbini, Barrão e Sergio Mekler, por aceitar estar nesta conversa que dialoga com o número atual da revista, cujo tema é Poéticas Sonoras na Arte Contemporânea e no qual nos interessam o pensamento e as práticas investidas em desalinhar as hierarquias dos processos perceptivos entre as experiências sonoras e suas analogias visuais. Assim, é com muita alegria e com muita honra que recebemos vocês. Agradecemos também às pessoas interlocutoras convidadas, Gabriela Mureb, Bernardo Oliveira e Cabelo, e aos coeditores, Livia Flores e André Leal. É um prazer imenso ter vocês conosco! Lanço então uma pergunta para começar esta conversa pelos começos possíveis que reuniram artistas com trajetórias e pesquisas singulares. Como aconteceu essa convergência de sentidos e de encontros que levou à configuração do Chelpa Ferro?

Barrão / Bom, eu posso começar dizendo que já tem um bom tempo que isso começou, foi bem antes do Zoom. Naquele tempo era um outro tipo de tecnologia que nós utilizamos para construir nossos trabalhos, mas no início foi basicamente a vontade de fazer música. Fazer um som. Então, resolvemos montar uma banda. Queríamos tocar guitarra e fazer uns barulhos. Acabamos tendo a oportunidade de gravar um CD pelo selo RockIt!, do Dado Villa-Lobos, e quando o CD ficou pronto percebemos que nós não sabíamos reproduzir aquelas músicas. A solução foi fazer uma exposição para lançar o CD; alguns trabalhos da exposição usavam os sons do álbum, eram instalações e objetos que exploravam e produziam sons. Nós nos apropriamos de máquinas e motores, que ligavam, funcionavam, criavam sons girando, batendo, se movendo. Eram mecanismos que permitiam entender como funcionavam pela observação de seus movimentos. A partir daí, cada vez mais, fomos indo para esse lugar entre o som e as artes visuais.

Luiz Zerbini / E essa já era uma coisa que você fazia no seu trabalho. A parte eletrônica, elétrica, você já lidava com isso. O Chelpa foi meio a consequência de um negócio que você já desenvolvia no seu trabalho individual. Você já tinha intimidade com isso. Nós entramos com outras informações, outras ideias.

B / Sim, eu estava desenvolvendo essas coisas, e cada um trouxe uma contribuição. E outra curiosidade é que, quando fomos gravar o disco, no estúdio do Chico Neves, já com computador, *sampler* e tudo, nós usamos um programa anterior ao Protools, o Vision, que tinha essa novidade de trazer a imagem do

som para a tela. Você via a onda sonora, você mexia, desenhava e editava a onda e os efeitos. Nós estávamos justamente tentando ver o som nesse momento; eu acho que funcionou bem.

André Leal / Para continuar nesse começo de história do Chelpa, queria saber mais dessa convergência das três trajetórias de vocês, que são artistas. Então, gostaria de perguntar sobre a relação de vocês com a música propriamente, se já tocavam algum instrumento.

Sergio Mekler / Eu não tive formação musical; tinha uma ligação forte com a música, mas nenhum conhecimento técnico. Quando o rap começou a tocar aqui nas rádios (acho que foi no início dos anos 1980 com a Sugarhill Gang), vi ali a possibilidade de poder fazer música. Ouvia muitas coisas e comecei a escolher alguns sons para poder montar depois... meu negócio sempre foi colagem... Nessa época conheci o Chico Neves, que é produtor musical e foi membro do Chelpa, compramos juntos um *sampler* e começamos a usar. Trabalhamos com a Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Gangrena Gasoso. Quando Luiz e Barrão foram fazer uma instalação que se chamava *Acelera Deus*, eles me convidaram para fazer a trilha. E foi aí que começamos a trabalhar um pouco juntos. Trabalhamos juntos num *show* do Fausto Fawcett também: Santa Clara Poltergeist. No Chelpa, além das colagens, comecei a ver a possibilidade de gerar alguns sons também e, a partir daí, escolher e ordenar esses sons. Foi assim que o disco foi feito. Juntamos sons que nos interessavam independentemente da origem deles.

LZ / Outro dia foi aniversário do CEP 20.000. Acho que 34 anos, uma coisa assim e o Chelpa está fazendo 30 anos também. O CEP teve uma importância histórica, porque a maneira como nós trabalhamos se parece com o jeito que o CEP funciona. Era e ainda é um lugar onde as pessoas se apresentavam, em que você tinha chance de fazer, de propor alguma coisa inusitada, ou mesmo fazer um *show* musical, ou declamar uma poesia, mesmo sem saber tocar como era o nosso caso. Isso facilitou a nossa existência. Agora há pouco teve a inauguração da exposição aqui, no CCBB, e eu fiz uma fala, com Fred Coelho e com a Clarissa Diniz, e o Chacal estava na plateia; isso foi logo no dia seguinte desse aniversário do CEP. Então, eu contei a história de como o convite que o Chacal fez ao Barrão teria dado origem ao Chelpa. Eu falei se era verdade, que ele te perguntou, se você conhecia alguma banda que nunca tinha se apresentado, uma banda inédita, porque ele queria lançar um grupo novo de música no CEP e te ligou. E aí você me ligou.



Figura 1
Sergio Mekler, Barrão e Luiz
Zerbini, relax em Berlim,
acervo Chelpa Ferro

B / Ele estava lá em casa e falou: “Conhece uma banda nova para tocar lá no próximo CEP?” Eu falei: “Vou fazer uma banda para tocar lá.” E aí, chamei vocês.

LZ / E foi quando o Barrão me ligou e falou que, como o Chacal estava precisando de uma banda, iríamos fazer uma banda. E eu falei: “Mas a gente não sabe tocar nada!” E ele me falou: “Não tem problema, a gente dá um jeito. Não precisa saber tocar.” E eu respondi: “Se você acha que tudo bem, tá legal. Ele não sabia tocar, eu não sabia tocar, ninguém sabia tocar. E esse tipo de relação, esse jeito de fazer as coisas acontecerem, tinha muito a ver com a liberdade que o CEP dava a todo mundo fazer o que quisesse. Hoje em dia, tudo é muito diferente. Então, era só para registrar esse momento aí, o contexto, que eu acho importante. Eu não sou músico, também não sei tocar, mas nunca deixei de tocar, sabe? Eu tinha um piano na minha casa que eu tocava direto mesmo sem saber. Eu não sabia tocar música de ninguém, não podia reproduzir uma música de alguém. Mas eu sempre me sentava ao piano e ficava tocando muito, ficava horas tocando e pegava o violão e também tocava, tirava uns sons, batucava muito também, batuquei a vida toda. Se você for ver a maneira como o Chelpa funciona é muito em cima dessa incapacidade, de nossa impossibilidade de construir uma música que tenha começo, meio e fim. Achamos um jeito de ouvir o que o outro está fazendo e nos relacionar, seguir um caminho até chegar num lugar onde algo acontece, em alguns momentos, rola uma coisa que é incrível, que dá uma emoção que logo depois desaparece se desmancha, dilui se desfaz e fica um barulho desconexo, sei lá, meio sem sentido até. Às vezes demora para dar certo, mas quando dá, é demais. Bom, isso que eu estou falando, tem a ver com *shows*, não com os objetos. O Chelpa tem dois lados: um é a gente se apresentando ao vivo, que são os *shows*. Outro, são os objetos sonoros e as instalações, que são ideias trabalhadas em conjunto, muito mais racional, toda pensada, muito trabalho e muita construção, pesquisa e ralação mesmo. E, no *show*, é puro improviso, é instinto, tem essa coisa misteriosa que conseguimos fazer. Essa massa sonora louca que em algum momento se transforma em música.

B / Só para completar, eu nunca tive o menor talento musical, mas eu sempre gostei bastante. Quando eu conheci o Luiz e o Sergio a música era sempre um assunto. Quando o Sergio começou a trabalhar no lugar onde eu tinha ateliê, íamos quase todo dia numa loja de discos de segunda mão, lembra?

SM / Sim, frequentávamos os sebos na hora do almoço.



Figura 2
Reinventando o mundo, 2012,
Museu Vale, Vila Velha,
acervo Galeria Vermelho

Figura 3
Futuro do presente, 2007,
Instituto Itaú Cultural,
São Paulo, acervo Galeria
Vermelho



B / Me lembrei que nessa época o Serginho e o Laufer fizeram um projeto em que eles usavam uma ilha de edição para montar umas músicas. A música era construída na edição. Eles iam editando o som em vídeo e fazendo uma colagem com muitas repetições e *loops*, usando um equipamento de edição, fitas de vídeo. Se chamava U-matic, que é o nome do formato dessa fita que eles usavam. Essa técnica tinha uma ligação com o visual. Eu acho que cada um trouxe coisas para o Chelpe tentar, sei lá, criar uma experiência nova, algo assim.

LZ / Teve a importância do Chico Neves também naquela hora ali. O Chico conseguiu. Ele nos chamou para fazer esse primeiro disco, ele nos deu a chance de realizar um trabalho mesmo, fizemos um disco com várias faixas e ficamos dois meses gravando. Ele disponibilizou o estúdio dele, que era um estúdio incrível, onde ele gravava com os melhores artistas da época, nos anos 1980.

SM / A gente dividia o horário com Lenine, lembra?

LZ / Lembro, era Paralamas, Lenine, Fernanda Abreu, Arnaldo Antunes. Era uma turma incrível, e ele nos chamou. Ele viu qualidade no que estávamos desenvolvendo ali. Eu me lembro que, durante as apresentações do CEP, o som era muito ruim na época. Ele foi para a mesa tentar organizar o som e no final do *show*, ele veio e falou: “Cara, esse tipo de som, vocês não podem fazer com equipamento ruim.” E nós nunca imaginamos que pudéssemos ter um equipamento bom. O equipamento era o que tinha no lugar, não tínhamos essa necessidade. E aí, foi quando ele nos chamou para o estúdio. E foi incrível, porque era um ambiente novo. Eu nunca tinha entrado, já tinha entrado, mas nunca tinha mexido no equipamento dentro do estúdio. Estávamos entrando na era digital, foi quando os programas passaram a ser visuais, gráficos. Então, nós passamos a resolver as questões sonoras, visualmente pelos gráficos. Eu me lembro de o Chico ficar surpreso. Acho que ele nunca tinha pensado nisso. Fomos levando a construção da música por esse caminho que foi dar numas coisas bem loucas que depois eram reorganizadas musicalmente por ele. Ficamos dois meses só gravando barulho dentro do estúdio, só fazendo pesquisas e gravando, gravando, gravando, gravando um monte de coisas e ficamos com um arquivo enorme de sons e de experiências sonoras. Fomos gravar no mato, fizemos um monte de gravação pela rua.

SM / Tínhamos muita liberdade cara de pau, tocávamos qualquer instrumento sem nenhum conhecimento técnico.

LZ / E no final tínhamos um CD, o que foi incrível. Tínhamos um produto nas mãos. E aí, para lançar esse CD decidimos fazer uma exposição. Fizemos dez ou 12 instalações. Para cada instalação aproveitamos uma das faixas do disco. Foi uma exposição grande no Paço Imperial usando as músicas e os sons das gravações. Foi nesse momento que entendemos que poderíamos expor numa galeria de arte. Eu e Barrão já éramos da mesma galeria, a Fortes Vilaça. O problema era que naquela época não existia equipamento de som para alugar por um mês, que era o tempo de uma exposição.

Figura 4
MIC, 2010, acervo Galeria
Vermelho





Figura 5
Totoro [Projeto Octógono],
2009, Pinacoteca de Estado
de São Paulo, acervo Galeria
Vermelho

O cara que aluga uma caixa de som, aluga por dia. Precisamos do equipamento – não só da caixa de som, mas do computador e um projetor – por um mês. Então era uma conta que não fechava. Era uma fortuna, era inviável fazer aquilo, mas conseguimos fazer; fizemos muita coisa. Depois de pronto, a galeria perguntava: “Como vamos vender isso?”. A galeria tinha que colocar um dinheiro na exposição que não ia ver de volta mesmo, entendeu? E foi quando mudamos para Galeria Vermelho, que tinha uma visão mais adequada ao tipo de trabalho que estávamos fazendo. Eles tinham alguns equipamentos. Depois com o tempo isso foi mudando. Vários grupos começaram a aparecer depois. Performance, tinha muita performance, e, em função disso, as galerias foram se equipando até virar uma coisa comum. Enfim, falei muito.

SM / Eu me lembro de você também falando do negócio do coletivo porque os galeristas achavam estranho a ideia de um grupo.

B / O Thomas Cohn falou: “Mas como assim, vocês são um grupo? Vai que vocês acabam?”

Bernardo Oliveira / Mas o destino dos grupos é acabar.

Gabriela Mureb / Vocês estão aí, fazendo 30 anos.

BO / Eu lembro de entrevistar o produtor Chico Neves, perguntando: “Como é que começou a gravação do disco?” Ele falou: “Luiz foi lá no estúdio e começou a mexer naquelas máquinas como um processo de experimentação, como se o disco fosse realmente pensado como uma linha de montagem.” E aí, eu já fiquei pensando assim, caramba, desde sempre, cada disco é tipo uma plataforma para vocês criarem um projeto, desenvolverem um projeto. E esse espírito de experimentação se repetiu nos discos seguintes, no segundo disco e, sobretudo, no *Chelipa 3*, que eu considero um marco na discografia do Chelipa por uma série de razões que eu diria de cunho instrumental, porque eu vejo o Chelipa como uma banda, evitando a tentação de pensar o grupo como o encontro de três artistas. Eu não curto muito essa ideia. Eu acho que se pode pensar o Chelipa como uma cobra de dez cabeças, um ser à parte, um monstro que vocês criaram como uma escultura sonora. Mas também vejo muito a banda mesmo, sabe? Uma banda de *rock*, literalmente. Como eu sei que vocês gostam disso, então transparece um pouco essa característica tanto de uma banda, como também de um coletivo que inclui nomes como o Berna Ceppas, Leo Monteiro, Thiago Nassif... O próprio Chico Neves, muito importante. E aí, penso que cada disco tem uma maneira. No *Chelipa 3* você vê aquela improvisação a partir dos objetos. Logo depois, o *Ruim*, já acho que é um quase um *synth rock*. É o disco mais *rock pop* do Chelipa. E este último, o *Hip Hop*, que eu acho o mais ambicioso sonoramente. Lembro de uma provocação em torno da ideia, da palavra falada em torno do *hip-hop* e todo aquele papo. Lembro também, por exemplo, do quão interessante foi naquele momento que apareceu uma “exposição” como *Sonorama*. Como o Rio de Janeiro estava vivendo uma situação de Plano B, Rebel, aí, de repente, *Sonorama* trouxe aquilo e juntou com outras pontas. E num território muito... eu lembro do dia que o Cabelo foi apresentar lá. Foi um acontecimento. No primeiro dia, foi sensacional. Depois Fernando [Torres], que fez uma apresentação espetacular. Isso foi muito marcante para mim.

B / Foi muito legal ver aquelas pessoas ali.

BO / Aquele negócio aberto! Eu lembro que vocês ganharam um prêmio, não foi isso, no CCBB?

B / Prêmio CCBB contemporâneo

BO / Um edital para fazer um estúdio aberto. E, também lembro de uma outra história, que ressoou muito nesse registro meio irônico da música de vocês, de ironizar os próprios procedimentos. Barrão falou um pouco disso. Máquinas transparentes que se autossacaneiam. Eu lembro que vocês foram fazer na Cinemateca aquela retilhagem de vários filmes picotados. E um desses filmes era *Live at Pompeii*, do Pink Floyd. E saiu no jornal: “Chelipa Ferro recria *Live at Pompeii*.” Muitas pessoas esperando para ver *Live at Pompeii*. Achei isso muito um acaso muito oportuno para desenhar um pouco.

B / Realmente cada um dos nossos discos tem uma característica. No *Chelipa 3*, gravamos o som das instalações, o som dos objetos e chamamos para cada uma das cinco faixas um ou dois músicos; cada músico estabeleceu uma relação direta com o som das obras. Tem uma coisa que eu lembrei, uma imagem que eu sempre penso, que nesses *shows*, como Luiz falou, acontece algo, que vai sendo construído, é uma massa sonora que vai sendo esculpida. É o som como matéria. É como uma escultura, que você vai retirando ou adicionando, e vai construindo um volume uma massa de som dentro daquele espaço. Essa imagem, para mim, é a que melhor define o que é o Chelipa tocando junto.

BO / Eu me lembro que no *Sonorama* conversamos sobre isso e pensamos *Sonorama* como uma escultura dinâmica, onde as pessoas entram, constroem, ela se esvazia, fica preenchendo e esvaziando. Foi um pouco isso. Muita gente passou por ali fazendo sons muito diferentes.

LZ / O negócio do *Sonorama* também foi um resultado, uma conclusão desse processo que começou lá atrás no CEP. Assim como o Plano B. O Plano B nós frequentamos e tocamos algumas vezes. Como foi na Rebel também. Tinha uma cena musical da cidade naquele momento que inspirou o *Sonorama*. Tinha um caminho, a massa ia se movendo pela cidade. E também teve esse período longo no Plano B. O *Sonorama* era uma ideia de juntar mesmo todo mundo, de chamar todo mundo para tocar, uma chance de misturar. E aquele trabalho foi muito legal de fazer. Visualmente ficou bonito também. Me amarrei naquilo. Muito legal mesmo.



Figura 6
Autópsia da Cigarra Gigante,
2008, acervo Chelpa Ferro

SM / E já foi um passo além. Porque tínhamos feito a exposição Aquário Suave Sonora na Galeria Vermelho, em São Paulo, com boa parte daqueles trabalhos. Só que na Vermelho não podíamos tocar, e quando rolou de fazer o *Sonorama* no CCBB do Rio com mais dinheiro e espaço, nós fizemos aquilo funcionar. Funcionava com um estúdio de verdade, temos tudo gravado.

B / E o que funcionou no Rio, na verdade, foi que trouxemos para a exposição a nossa turma. Essa turma que era Chacal, Fernando Torres, do Plano B, a galera da Rebel. Tinha a galera das artes plásticas; Cabelo, que já tinha feito várias parcerias conosco; Vivian Caccuri, Chiara Banfi; Thiago Nassif, que gravou todas as apresentações e comandou o estúdio ...

[múltiplas vozes] / Fausto Fawcett, Dedo, Tantão e os fitas, Manso, Domenico Lancelotti, Leo Monteiro, Pedro Sá, Chinese Cookie Poets, Negro Leo, Insone, Ava Rocha...

B / Dado Villa-Lobos, que era lá do início do Chelpa, chamamos ele.

BO / Bella e Thomas Rohrer.

SM / O Chelpa sempre agregou assim. Me lembro de um *show* em Londres que o motorista da van acabou no palco tocando conosco.

Cabelo / É, eu acho que o Chelpa tem também uma coisa que é, enfim, duas coisas, várias coisas, aliás. Primeiro que essa coisa, quando se fala assim, o campo visual, o campo sonoro, eu acho que na verdade isso não existe. Na verdade, o Chelpa traz tudo para um contexto só, que é um campo só. Está tudo na nossa apreensão sensorial, ela é múltipla, ela é multissensorial o tempo todo. Então essa questão, acho que não é nem uma questão para o Chelpa, é naturalmente, traz à presença isso. Quando acontece para mim o *show*, também não só o *show*, mas como Bernardo falou, é como se fosse uma banda mesmo, mas é uma banda também que tem essa inspiração *punk*, dessa coisa *do it yourself*. Eu não sei fazer música, mas faço, e também tem uma inspiração muito “cageana”, muito do John Cage, de experimentar o som, de ter total abertura ao porvir. Uma coisa que para mim, quando ela acontece, quando vocês estão exatamente elaborando essa massa sonora, essa escultura sonora, quando os três estão pilotando suas carroças ao mesmo tempo, através desse campo, tem hora que está meio indefinido, mas tem hora que aquele monstro se forma, aquela maravilha se forma, pum! E depois volta. Então eu acho que esse desaparego ao resultado que vocês têm, naqueles momentos eu acho muito bonito, e é daí que eu acho que surgem as maravilhas, não é?



Figuras 7 e 8
Sonorama, I Prêmio CCBB
Contemporâneo 2015-2016,
acervo Chelpa Ferro

LZ / Desapego é engraçado, porque eu, várias vezes, agora não mais, menos, mas lá no começo, antes de começar o *show*, quando montávamos o equipamento e tal, me dava um pânico, sabe? “O que eu estou fazendo aqui?” Entendeu? Era uma coisa assim... a impressão que tinha, era que eu não era capaz de fazer o que estava me propondo, porque não tinha recurso mesmo, não sabia fazer, não sabia tocar aquilo. E aí, você ia achava um barulhinho, sabe? Ia lá e soltava outro barulhinho, vai dar certo, vai dar certo, aí o negócio ia. E isso durou um tempão. Toda vez que eu ia entrar eu falava assim: “Caralho, que coragem, que cara de pau.” É uma mistura de coragem com cara de pau.

SM / É, exatamente.

LZ / Acreditar que aquele negócio vai dar certo, sabe? E toda vez deu certo, algumas menos, mas muitas vezes deu muito certo. Tinha uns *shows* que acabavam, e íamos para o camarim depois e nos abraçávamos. Era uma coisa mágica. Fizemos um *show* lá na Escola Guignard, no teatro lá de Belo Horizonte, sei lá, tinha quatro pessoas na plateia. O *show* foi sensacional! Eu nunca mais vou esquecer. Mas é uma coisa assim, você gosta daquilo. E quem estava lá, adorou. Esse público do Chelpa, esses quatro, que às vezes são 30, é uma turma, que entende.

C / Por falar nisso, vou trazer à tona outro acontecimento que foi muito bacana, que é válido para o papo, depois para a revista, que é o acontecimento do Maverick. Eu acho que isso é bacana, falar sobre o Maverick na Bienal.

LZ / Realmente, o Maverick foi um negócio, um investimento mesmo.

B / A ideia do Maverick é interessante, imagina uma batucada sendo levada até as últimas consequências.

LZ / E o carro era superpercussivo. Em geral, em qualquer lugar que você bate no carro, o som é legal. Na lataria, o vidro, sei lá, se bate o pé no chão, tudo dá som. E foi meio essa conversa, vamos fazer um carro e tal. E depois tinha essa viagem, sei lá como é que começou isso, de onde que tiramos isso, e todo mundo procurando um carro. E parecia que era um negócio de um dinheirão. Um Maverick todo pintado, era uma coisa. Fomos negociar o Maverick. Achamos o Maverick, pintamos ele.

B / Rebaixamos.

LZ / Depois me arrependi de ter rebaixado.



Figura 9
Autobang, Bienal de
São Paulo, 2002,
acervo Chelpa Ferro

B / Nós construímos também um monte de objetos para tocar o Maverick. escovinhas, baquetas, martelos, marretas, barras etc. Não fizemos um ensaio batucando no carro. Ele estava novinho. Meio ensaiamos a entrada do carro, instalamos os microfones e conversamos como seria a ação. Só que não imaginávamos o efeito que essa performance ia provocar no público. Na verdade, a performance saiu totalmente do controle, uma hora voou uma dessas barras na direção do público, era uma barra de ferro com um Mozart fundido na ponta.

LZ / Ela era de bronze.

B / E atingiu uma pessoa. “Cara, é melhor a gente parar isso aqui. Vamos parar.” Tinha um elevador que subia e descia o carro, um macaco hidráulico, nós paramos a performance. Mas o público realmente enlouqueceu e invadiu, querendo quebrar tudo. Resolvemos descer o carro, porque ficamos com medo. E era assim, tinha uma mulher que batia no carro com a bolsa! Uma menina, lembra Luiz, abriu um canivete e furou os pneus, outra pessoa riscava um fósforo e jogava dentro do carro, pulavam na capota. E não tinha ninguém da Bienal! Tinha um bombeiro, eu acho. “Cara, como é que vai ser isso?” Foi tudo filmado. Depois,

quando acalmou, apareceu uma mulher perguntando: “Vocês acharam uma bolsa aí? perdi a minha identidade”

GM / Tinha algum tipo de partitura, ou de orientação, para guiar o início da performance, o ritmo, a destruição do carro?

B / Então, a combinação era a seguinte: O Chico Neves, junto com o LC Varela, comandava a mesa de som e os processamento dos efeitos e microfones. Nós convidamos cinco músicos para batucar conosco – Bacalhau, Laufer, Dado Villa-Lobos, Léo Monteiro e Domenico Lancellotti. Fizemos algumas combinações: no início duas pessoas entravam no carro e começavam a abrir e fechar o porta-luvas, que fazia um som porque tinha uma mola, ligava e desligava o limpador de para-brisa, o carro estava todo microfonado. depois fomos explorando pequenos sons e construindo uma batucada. Quando o vidro da janela fosse quebrado era um sinal para aumentar a intensidade. Quando a lataria passou a receber golpes era outro código. O que não estava combinado era o final.

LZ / É muito complexo e muito ambicioso também. Tinha toda essa peça, o próprio carro, os microfones, as câmeras. E depois ainda editamos isso durante a noite, montamos o som durante a noite e no dia seguinte inaugurava a Bienal para o público. A performance foi na inauguração oficial. Mas quando a Bienal abriu, no dia seguinte, o carro já estava no segundo andar. E com o vídeo pronto, numa telinha, numa televisão. E todas as ferramentas que usamos no chão. Era um negócio muito, muito louco. Levamos o carro do primeiro andar para o segundo andar à noite, empurrando, porque uma menina furou o pneu. Combinou que não ia furar o pneu. Aí ela pegou e furou. Quando acabou fomos para um bar, estávamos comentando, ainda sob o efeito da performance, que foi forte o negócio. Aí eu falei: “Aí a menina pegou, furou o pneu...” E ficou um silêncio na mesa. A menina estava na mesa conosco, a menina que tinha furado o pneu. Estava lá junto de uma outra menina que tinha acendido um fósforo e jogado dentro do carro. As duas *punks* radicais. Aí eu falei: “Foram vocês?” Elas fizeram isso, mas elas eram fãs, embarcaram completamente na performance, rolou uma catarse aquele dia.

AL / E vocês empurraram o carro pela rampa da Bienal?

LZ / É, pela rampa da Bienal.

C / E depois, como consta, foram ameaçados de morte pelos caras do Clube do Maverick.

B / Os Maverickeiros from Hell, nós compramos esse carro do Jorginho Maverick, lá da Penha. Ele indicou um pintor, era uma galera que corria de carro. Anos depois essa turma de maverickeiros descobriu o vídeo do *Autobang* na internet entraram e derrubaram nosso *site*, nos xingaram para caramba. E volta e meia eles ameaçavam: “Vocês tinham que desamassar esse Maverick com a cabeça da mãe de vocês!” e se identificavam como Os Maverickeiros from Hell!

LZ / Eram muito raivosos. Mas, teve um cara que mandou várias mensagens; guardamos essas mensagens; devo ter guardado em algum lugar, não sei onde. Tem algumas coisas no filme. Mas um cara desses escreveu uma mensagem falando assim: “Eu não consigo entender por que vocês fizeram isso!” Mas chateado mesmo. Ele era um cara simples. “Eu trabalho como mecânico, trabalho a vida inteira consertando Maverick. E quando eu vi aquele vídeo que vocês fizeram, até agora eu não consegui entender por que que vocês fizeram isso com o Maverick.” O cara arrasado. Eu tentei responder e escrevi umas coisas sobre isso, sobre essa vontade destruidora que aparece.

DO / Pois é, eu estava pensando isso, até trazendo um pouco o Fred Coelho para essa conversa, porque eu estava lendo um breve texto dele, em que ele conta que não viu a performance, mas um dia chega na Vila Maurino, em Botafogo e encontra a sucata do Maverick na frente. E pergunta para Luiza [Mello], “O que é isso?”

LZ / O negócio do Fred que você falou, ele não sabia que era o Maverick. Ele perguntou para Luiza: “O que é isso aqui?” Que é um quadrado de ferro, dois quadrados. Aí ela falou: “Isso aí é um Maverick.” Aí que ele ficou assim: “Como assim um Maverick?” Depois de tudo que aconteceu, ele ainda virou um quadradinho de ferro que estava ali na porta da Automática. Ah, não sei responder assim. Eu sei que foi um marco. Muitas pessoas falam disso até hoje.

B / Foi um trabalho um pouco diferente dos outros. E ele tinha uma coisa nova que, talvez, nós só tenhamos percebido depois, no dia seguinte. Essa coisa de você destruir um carro, sentar a porrada no carro, é uma coisa bem primal, sabe? Primitiva mesmo, violenta. Uma hora eu olhei para o Serginho e ele estava segurando um osso e a mão sangrando, possuído. Eu falei: “Cara, o Serginho saiu de controle!” É o cara mais tranquilo.

LZ / Sabe o que eu lembrei agora? Eu e Raul Mourão indo em duas empresas atrás de patrocínio para comprar um carro, para poder destruir o carro. E as conversas eram maravilhosas.

B / Eu lembro. Quase conseguimos um Picasso, aquele carro da Renault. A gente falava assim: “Picasso é o cacete! Aqui é Chelpe Ferro!”

LZ / As coisas todas tinham que ter um significado. Aí, quando falamos “Picasso é ótimo!”, já fizemos logo uma relação com as artes plásticas. Seria ótimo se fosse um Picasso. No começo, queríamos que fosse uma Ferrari. Era um carro *sport*, a ideia de destruir um carro *sport*.

SM / Falando sobre a pergunta da Dinah, eu sinto que nos *shows*, tem uma energia parecida com a do *Autobang* sim. Eu poderia quebrar uma guitarra no *show*, acho que tem uma energia parecida. Não sei se é de destruição, mas é uma afirmação, uma coisa grande que nos trabalhos fica mais controlada, mas nos *shows*, em alguns momentos chegamos nesse lugar. Eu, pelo menos, me sinto nesse lugar. Acho também, que o carro só ficou tão destruído porque paramos antes. E aí, eu acho que as pessoas que estavam lá vendo a performance decidiram “terminar o serviço”.

LZ / E teve aquele lá do Casa Grande. Aquele *show* do Casa Grande que também era uma coisa complexa. Sei lá, muita coisa mesmo. Envolvendo orquestra...

SM / Gosto desse trabalho... fazer uma peça musical a partir só das partituras, só do visual.

LZ / Aquilo era bem John Cage, mesmo.

SM / Nem fomos ouvir, a primeira ideia era pegar várias partituras, rasgar e colar e dar para alguém tocar. E aí fomos vendo que isso não era possível, e foi evoluindo a ideia.

B / Toda a tecnologia que nós usamos está desaparecendo. CD, DVD, televisões, telefones, mas vai sobrar algum rastro.

GM / As performances também desaparecem.

B / Quem viu viu. Quem não viu vai ouvir ou ler esta matéria

GM / A performance do *Autobang* mesmo, eu acho difícil encontrar coisas sobre ela na internet. Tem um vídeo no canal de vocês no Youtube, pequenininho. E também, eu fico pensando no som do vídeo. Não sei como foi feito, se é uma colagem dos sons gravados da performance que vocês sobrepuseram ao som dos microfones que estavam nas câmeras. Porque, enfim, já mudando um pouco o assunto, mas é porque acho que também tem a ver com essa ideia de como produzir um registro de uma situação como essa.



Figuras 10 e 11
Autobang, 2002. Bienal de
São Paulo. Acervo Chelpa
Ferro

LZ / Mas teve isso sim. Foi difícil. O Chico foi todo preparado para gravar tudo e a gente editar, virar a noite, fazendo a edição para o som ser o que aconteceu na hora. Só que, sei lá, o que que aconteceu, os *plug-ins* que ele usou na passagem de som funcionaram superbem. Deu supercerto, o som ficou incrível. Na hora, para nós, o som estava bom, mas na gravação não estava rolando, tinha alguma coisa que não rolou direito. E o som das câmeras, todas as câmeras tinham sons. E as câmeras eram boas, então resolvemos sobrepor os sons das câmeras. Algumas coisas funcionavam mais. Por exemplo, na hora que o vidro quebra, se você for ver o vídeo, quebra na hora certinho o som. Só que, aquele som, foi o som de outra câmera. Então, demos umas roubadinhas assim na edição do som. Não é o que era para ser. Mas, tivemos que mexer no som todo. Refazer o som para ficar como queríamos.

SM / Chegamos a fazer um CD, lembra? De um trecho do *Autobang*, que chamava *ChelpaFesta*. Só que acabamos desistindo de lançar, porque não gostamos muito, justamente por causa desses efeitos meio estranhos, que abafaram muito o som da performance.

LZ / E foi uma pena, porque a passagem de som tinha ficado incrível. É aquelas coisas, o cara está na hora ali, ele regula de um jeito e a coisa funciona. Na hora mesmo, com todo mundo em volta, rola uma adrenalina. E o Chico operar aquilo na hora, não é uma coisa simples de fazer, é difícil. Foi complexo ali.

GM / Mas como Barrão estava falando, o trabalho vai sobreviver por meio desses relatos também.

LZ / E ele durou muito tempo, porque depois não tinha onde guardar o carro. Ficou na garagem de alguém durante um tempo. Foi aí que resolvemos cortar o carro e o transformar naquele cubo lá. O cara, o piloto do trator, da máquina que esmagava as partes do carro era maravilhoso! Ele pegava, cortava e rodava assim, sabe? Uma parte do carro e jogava tudo dentro do compressor. Ele entendeu totalmente nosso espírito. No filme aparece um pouquinho dele fazendo isso. O cara era muito, muito bom. O trabalho foi todo o processo da compra, eu e Raul tentando arranjar o carro, até conseguir comprar o carro, reformar o carro, pintar, microfonar o carro, gravar, destruir o carro, levar o carro para cima, ele ficar exposto, destruído, com todos os objetos que usamos. Depois trazer o carro para cá, ficar na garagem da pessoa e destruir. Foram anos de trabalho. Não tem nem como dizer assim, um pouco como resposta da outra

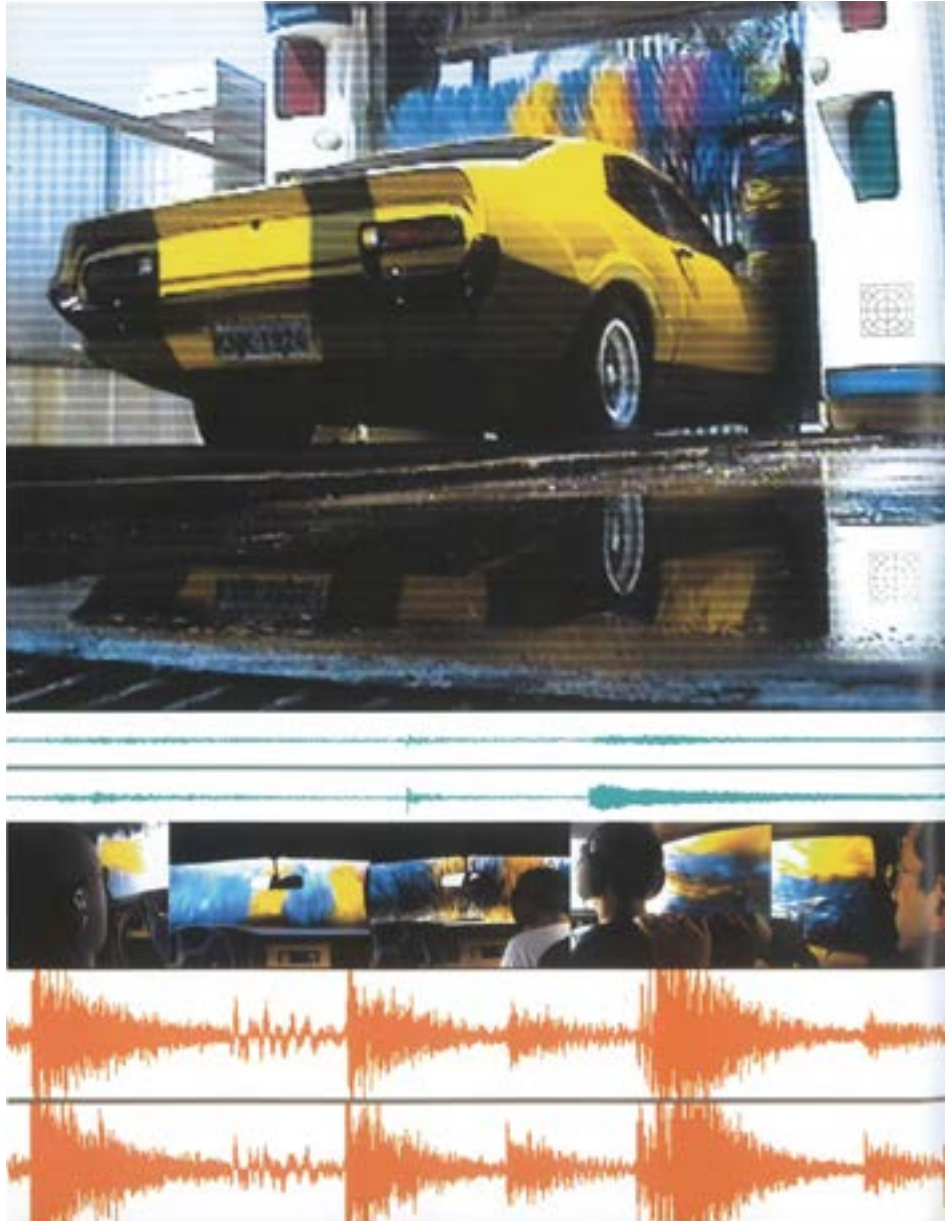


Figura 12
Catálogo da XXV Bienal,
2002, cortesia Galeria Fortes
Vilaça, São Paulo

pergunta, ele é contínuo, sabe? Tem muito sentimento. Tem muitas etapas que vão passando por aquilo que vamos seguindo. Sei lá, é tudo meio interligado. E outra coisa que eu queria dizer, que é muito importante nessa história toda, é que contamos com muitos amigos. Sempre. Todo trabalho, se for ver, tem muito amigo. Essas produções todas que parecem incríveis, que você fala “esse cara tem muito dinheiro”, ali tem amigos. O que tem ali, mesmo, é amigo. Sempre tínhamos apenas algum dinheiro, um décimo do orçamento. Nunca conseguimos ter o dinheiro todo. Nem na Bienal de Veneza, nem em nenhum lugar. Os amigos sempre ajudavam. Então dividíamos esse pouco que tínhamos com os amigos. Em geral, pagávamos todo mundo e não ficávamos com nada. Mas, sempre tem amigo, em todos os níveis. Desde o montador, até o dono do equipamento. Até o Chico Neves. O Chico Neves levou o estúdio dele para lá, para São Paulo. Computador com tudo. O Jaquinho Morelembaum, por exemplo, que regeu a orquestra no Casa Grande. O Jacquinho era muito ocupado, e caríssimo. “Vamos, vamos fazer!” Igual o Arto, Pedro Sá, igual todo mundo que toca conosco ajuda. Cabelo é do Chelpa. Muita gente. Muita gente, mesmo. Mesmo câmera, filme. Conspiração. O primeiro clipe que fizemos, 30 anos atrás, já era com uma puta câmera, já era muita sofisticação. E tudo isso vinha meio na base da amizade. O que é incrível.

AL / Quero puxar aqui outro fio: o da participação do público, dessa relação com o público, de que vocês falaram bastante com respeito ao *Autobang*. Primeiro, uma questão mais objetiva em relação ao *Autobang*: Vocês falaram que não estava prevista essa participação, não é? Foi bem espontânea. Mas, de qualquer jeito, eu acho que sempre demanda a participação, pelo acionar de um botão, por exemplo, sobretudo nos objetos instalativos. E tem também a parte em que vocês convidam o público a participar. Se vocês puderem falar um pouco mais sobre isso.

B / Fizemos alguns trabalhos em que a participação do público é superimportante, como aquele *Totó Treme-terra*, que na verdade é um jogo. No final da exposição no CBBB, o trabalho teve que ser restaurado inteiro, porque era uma partida atrás da outra, um monte de gente jogando. Em *A Cama*, também era preciso que a pessoa se deitasse para sentir as vibrações do som. Em outros, isso de apertar um botão era necessário, porque o trabalho não aguentava ficar ligado tanto tempo.



Figura 13
Totó treme-terra, 2006,
acervo Chelpa Ferro

LZ / O trabalho dos galhos, que tinha que apertar o botão também.

B / Alguns tinham os sensores de presença.

AL / Mas no *Autobang* não foi previsto e foi completamente fundamental.

B / O *Autobang* foi diferente. Achamos que as pessoas iriam assistir sem participar. Aquela performance talvez tenha provocado uma necessidade, uma vontade, nas pessoas de também batucar, de quebrar um pouco aquele carro.

LZ / Eu acho que isso tem a ver com o que Serginho falou também, que não conseguimos ir até o final, e aí eles resolveram fazer o serviço por nós.

C / É aquela coisa que o músico fala quando vai começar o *show*: “quebra tudo!”.

LZ / Mas esse dia, ninguém esperava que isso fosse acontecer, porque durante a montagem o carro era lindo. Então, durante a montagem, o carro estava parado ali, posicionado no lugar. Todo mundo que passava falava assim: “Vem cá, vocês vão quebrar esse carro mesmo?” Tinha um boato de que íamos fazer, mas ninguém acreditava que aquilo fosse realmente acontecer. E aconteceu de um jeito muito maior do que podíamos imaginar. Foi uma catarse mesmo. E ainda teve o cara lá. Qual era o nome do arquiteto da Bienal? O cara grosso para caramba, esqueci o nome dele. É um arquiteto famoso lá de São Paulo. Na última hora já estava tudo programado. Nós conseguimos patrocínios, que eu não me lembro quais eram, ou eu inventei essa história, não me lembro. Porque o carro ia ficar naquele lugar. Não podia tirar o carro de lá. E aí, ele resolveu que o governador ia na abertura da Bienal e que não ia mais poder ter a performance. Ele queria botar a performance lá para baixo, depois da rampa, e queria construir um praticável em que os fotógrafos ficassem em pé, para fotografar o governador. Isso, um dia antes da abertura.

B / Eu fui com você numa reunião com o presidente da Bienal.

LZ / Fomos eu e Rosa lá em cima, falar com esse cara, Carlos Bratke. Ele nem olhou para a gente. “Tira esse carro daí”. No caso, essa porcaria daí, meio assim, sabe? Aí eu falei que não ia tirar, que não ia dar, não vou tirar, eu tenho um contrato, não sei o que, tal. Então, eu propus colocar uma roda no praticável. O carro não pode sair, mas podemos dar uma ré. Então afastamos o carro de ré para abertura, depois voltou para o lugar. Tivemos que tirar todos os microfones, tirar tudo, foi uma merda, aquilo atrapalhou também o negócio do som. Viemos com o carro na hora. O governador nem parou para fazer foto nenhuma, e não tinha fotógrafo nenhum. Ele fez um praticável enorme para os sei lá quantos que ele esperava, mas não foi ninguém.

GM / Mas é muito incrível que um evento do porte da Bienal tope fazer alguma coisa nesse sentido, que também era totalmente experimental, cheia de riscos. Algo que nunca tinha sido feito, vocês não sabiam o que ia acontecer, não tinha como controlar. Vocês não tinham como testar, destruir um carro antes.



Figura 14
Nadabrahma, 2003, acervo
Chelpa Ferro

LZ / Isso é mérito do Agnaldo [Farias], que nos convidou para a Bienal. E que topou e que gostou da ideia.

GM / Porque fico pensando que talvez seja uma coisa característica desses outros espaços, que de alguma maneira produziram a possibilidade desse encontro de vocês do Chelipa. Tanto o CEP, Plano B. Eu fiquei pensando, quando vocês falavam nesses espaços, que são lugares onde mesmo essas categorias, artes visuais, arte sonora, música, isso não importa tanto. Tem uma fala do Barrão de que a ideia do Chelipa era vocês fazerem o que tinham vontade e pronto! Também tem outra entrevista em que vocês falaram que juntos vocês fazem coisas que, sozinhos, não fariam. Eu acho interessante que existam esses espaços onde essa experimentação e o risco sejam possíveis ou mesmo desejados, festejados de alguma maneira. E tem coisas que acontecem ali que podem ser mais difíceis de transportar para espaços mais institucionalizados das artes visuais. Mesmo o *Autobang*, me parece que ele carrega algo desses lugares.

LZ / Eu acho que os artistas vão meio moldando os espaços, que os espaços vão se adaptando às necessidades dos artistas em geral. Porque vamos levando isso aí. Eles vão se adaptando, porque vai mudando. E naquele momento ali, foi o lugar possível para fazer aquilo.

B / Apesar de o Chelipa Ferro ter um rigor, podemos dizer isso. Fizemos muitas parcerias. Cabelo, por exemplo; já fizemos várias performances e *shows* juntos. Fausto Fawcett é um antigo parceiro. Bernardo é um curador dessa área de som. Eu lembro muito bem o dia que ele nos convidou para tocar em algum projeto dele; ele pensou que nunca fôssemos aceitar, mas nós estávamos muito a fim de nos juntar com essa turma mais da música.

BO / Acho que nos conhecemos ali, quer dizer, Barrão, te conheci muito antes. Naquele estúdiozinho ali da Major Rubens Vaz. Acho que o Luiz também trabalhava lá. Nos conhecemos lá em 1992, 1993. Eu trabalhava com a Virgínia [Casé]. E aí, eu lembro do Luiz escutando umas coisas que eu escutava também. *Nevermind*, do Nirvana, umas coisas assim, não sei se vai lembrar. Mas, eu lembro que nos reencontramos no primeiro *Antimatéria* em 2013. Foi no *SuperUber*, lembra dessa conversa? “Vamos chamar o Chelipa Ferro.” Eu falei com o Renato [Godoy, que era do Quintavant]: “Pô, os caras não vão topar.” Nós, um bando de maloqueiro da Lapa. Já conhecíamos o trabalho e tal. E quando ficamos amigos, começamos a fazer esses trabalhos juntos, a parada engatou.



Figura 15
Sonorama com Cabelo,
acervo Chelpa Ferro

Trabalhar com vocês é muito... isso é uma coisa que é importante dizer, as coisas funcionam quando você trabalha com esses três caras. Essa coisa funcional, a coisa anda, você tem as ideias, vai fazendo, combinando e cumprindo os combinados, a coisa anda como uma máquina mesmo. E eu acho que, um dos discos mais importantes do QTV, sem dúvida, é o *Hip Hop*. É um dos primeiros discos em que conseguimos, de alguma maneira, trabalhar em conjunto. Não só com os artistas, mas o selo mesmo trabalhando com os artistas. Renato Godoy fazendo som, Lucas Pires cuidando da parte visual, e todo mundo conectado. E aí, aquela coisa que eu falei no início e o Luiz também sublinhou, as amizades, a galera chega junto. Tipo [Thiago] Nassif e tal. E tudo baseado em muita coisa que falamos aqui, o *Hip Hop* foi muito isso. Era um projeto de vocês de estudar a palavra. E aí, eu lembro do Nassif fazendo testes, várias experimentações com isso, vários tipos de vocal diferentes, Cabelo ia gravando, ia fazendo. E teve a Ivana Vollaro também. Eles foram trazendo toda uma construção. É muito *easy going*, sabe? E, ao mesmo tempo, complexo, denso. O negócio nós íamos pensando, falando “tá ficando bom para caralho!” Então assim, vamos nessa! Para nós, para o QTV Selo foi foda. Foi um desafio no melhor dos sentidos encarar esse trabalho.

B / Foi superlegal! um desafio fazer aquilo funcionar. Fomos experimentando aos poucos. E tiveram umas sessões de gravação muito boas, né, Cabelo?

C / Até perdi um pedaço do dente.

B / No meio da gravação, o cara falou: “Engoli um dente! vocês vão ter que pagar!”.

BO / Era um disco que você olhava o processo e era complexo. Foi bem paulatinamente, bem devagar a construção. Lembro de conversar muito com Serginho na época por causa disso. Tentando gravar, aí veio a pandemia. Mas ao mesmo tempo, tudo assim, isso que o Barão está falando, muita gente, muitas vozes, ideias e toda uma caixinha de ferramentas conceituais que íamos trabalhando. Achei esse processo muito interessante. Eu acho que, talvez, um dos mais importantes para o selo é entender mesmo como é que é esse trabalho. Por que fazemos disco hoje, gente? A real é que, o formato disco é uma coisa superproblemática. Eu acho que quando você faz um disco, você tem que saber muito bem que você está fazendo, o que era o caso.

B / Mas, tem uma coisa que aconteceu; nesse tempo todo nós compramos e criamos alguns instrumentos, nos apropriarmos de objetos que produziam som, desde rádios, osciladores de teste de eletrônica, não sei mais o quê, e eu fui me interessando muito por isso, aprendi a mexer em alguns programas digitais de áudio, fiz curso de *Circuit band*, comprei um gravador portátil Zoom, para gravar ambientes na rua, passei a gostar muito de preparar esse material que serve para iniciar as nossas gravações.

SM / Isso é bem a base dos dois últimos. Do *Ruim* e do *Hip Hop*. Cada um por um lado, mas essas suas coisas que você foi fazendo em casa, é muito um começo para isso; fomos construindo em cima disso.

BO / Eu ia perguntar sobre isso, sobre essa família de instrumentos inventados para ser tocados. Eu fico pensando se não vem antes do *Ruim* também. Se não é no *Chelpe 3, Mesa de Samba*, esses negócios.

SM / Na verdade isso vem desde o começo. Na primeira exposição já tinha um carrinho de pipoca microfonado que funcionava como um instrumento de percussão. O Barrão tocava numa mesa cheia de pequenos objetos eletrônicos adulterados, tocávamos uma mesa de totó com eco e por aí vai.

BO / Já está ali de alguma forma. Veja se eu estou viajando. A coisa de você botar a peça para tocar e vamos tocar em cima. Eu acho que os dois primeiros,

eles são mais pensados, do ponto de vista daquilo que vocês falaram no início, de uma coisa mais gráfica, de uma montagem, desmontagem. E vai ter um apelo visual. Enquanto o *3*, o *Ruim* e o *Hip Hop* são discos para ser tocados ao vivo mesmo. É tipo caixa de som, fazendo muito volume com um aspecto de bandas de *rock* mesmo, mas com muito volume.

LZ / Teve uma época em que queríamos gravar um disco tocando guitarra e que a guitarra soasse igual nos *shows*. Então, acho que isso, não sei qual o disco que foi, mas tentamos muitas vezes, e nunca ficou, porque é difícil gravar guitarra do jeito que nós queríamos.

B / É o *Ruim*. Mas o *CF 3*, a ideia dele surgiu da seguinte forma: nós fizemos uma exposição na Galeria Progetti e quando estava terminando a exposição, nós resolvemos gravar e registrar o áudio dos trabalhos. Chamamos o Dany Roland e o Stephane San Juan para fazer essa gravação. No *Acusma*, nós usamos uma técnica de solfejo que os cantores solfejam números em vez das notas. Então o dó era o 1, o ré 2 etc. escolhemos uma partitura e os cantores gravaram em 30 canais que tocavam em 30 vasos espalhados pela sala. O trabalho é bem matemático. Quando o Stefane olhou e ouviu aquilo, ele falou: “Eu quero trazer minha bateria e tocar junto com essa instalação”. Aí surgiu a ideia de gravar o som dos trabalhos com os músicos. O Stephane gravou com o *Acusma*. O Jaquinho Morelenbaum, tocou violoncelo com o *Microfônico*, um microfone caminhando por cima de vasos...

LZ / Era um *feedback* do vaso, que passava e dava uma nota.

B / Arto Lindsay e Pedro Sá tocaram guitarra juntos com a *Mesa de Samba*, que é uma máquina de costura com um tambor, um arame e um molinete de pesca. Aquilo cria um *swing* incrível. O Kassin e o Berna nós chamamos para tocar junto com um trabalho intitulado *On-Off Poltergeist*.

SM / Não, esse foi o Chico. O Berna foi com *Jungle Jam*.

B / Isso, *Jungle Jam* são os sacos que vão batendo na parede. *On-Off*, são televisões com circuitos que ligam e desligam o som das tvs.

LZ / Uma coisa que dá para entender como funcionamos, como o Chelpa conseguiu sobreviver, financeiramente, porque não ganhamos nada com o Chelpa, acho que pouquíssimo, mas tentamos em alguns momentos fazer uns objetos, umas instalações, uns objetos sonoros que vendíamos pela Galeria Vermelho. Então entrava um dinheirinho, que aplicávamos no Chelpa mesmo, e íamos conseguindo, fazer as coisas. Mas, agora você estava falando do negócio do



Figuras 16 e 17

Chico Neves e Chelpa Ferro
3 jan. 2012, vinil, Carimbo I,
32x32cm, edição exclusiva,
acervo Chelpa Ferro

Stephan, não é? Quando ele tocou na Galeria Progetti com o *Acusma*, o Maneco Muller da Galeria Múltiplo, já tinha proposto: “Vamos fazer um novo disco do Chelpa, nós bancamos a produção”. Aí já pegamos a ideia do Stephan de tocar bateria com a instalação, gravamos em vinil e temos um múltiplo para vender e financiar a performance. Consideramos o vinil um múltiplo, porque ele é realmente um múltiplo, só que era uma tiragem pequena. Carimbamos cada capa de uma maneira e vendemos.

B / Foi a maneira que conseguimos de financiar. Fizemos 300 vinis, e mais os CDs do mesmo disco. No lançamento o Stefane San Juan tocou junto com o *Acusma*.

LZ / E foi boa para caramba. Aqui no Teatro do Jardim Botânico, foi muito lindo. Foi muito legal. Mas as ideias vão indo assim, essa ideia vai dar nisso, vai dar um dinheiro ali, vamos vender uma gravura ali, e o negócio vai indo.

B / Uma coisa legal do *Sonorama* é que todo o dinheiro do edital foi investido no projeto. Todo mundo que tocou ali ganhou um minicachê, tudo foi filmado e gravado, então pode ser que a qualquer momento...

Livia Flores / De onde vem o nome e quando vocês passam a se entender como um coletivo sonoro? Pelo menos na rede, coletivo sonoro é a definição mais difundida, embora insuficiente, pois é difícil categorizar o que vocês fazem, ora se apresentando em salas de concerto como no Casa Grande, ora em espaços e exposições de arte, em algumas inesquecíveis instalações e performances.

B / Então, eu vou poder responder essa aqui?

SM / Essa é sua!

B / Sempre achei que éramos um grupo e não um coletivo. A verdade é que até algumas horas antes da nossa primeira apresentação o CEP 20.000 não tínhamos um nome. É aí, eu lembro que passamos o som, montamos tudo, fui em casa tomar um banho para voltar para o Sérgio Porto, eu tinha feito uma anotação numa folha de papel com sinônimos de dinheiro. Era uma lista que tinha vários nomes, entre eles, Chelpa. No dicionário uma frase para explicar o significado chelpa dizia “pobre coitado, chegou aqui sem chelpa, sem nada”. Ferro era outro sinônimo. E no papel em que eu tinha anotado, estava assim, na linha de cima, chelpa e na linha de baixo, ferro. Eu olhei e gostei da sonoridade. O fato do significado de Chelpa Ferro ser dinheiro era engraçado porque o projeto não tinha a menor relação com grana. Eu cheguei lá no CEP e propus usarmos esse nome.



Figuras 18 e 19
Acusma com Stephane San
Juan, 2009, Galeria Progetti,
acervo Chelpa Ferro

LZ/ Eu não tenho uma palavra melhor. Antigamente era multimídia, não era um coletivo sonoro, era multimídia, pior ainda, mas a verdade é que, não tem uma palavra melhor para definir, porque não somos uma banda também; de vez em quando somos uma banda, mas banda não dá conta do que somos. Então não tem uma palavra melhor do que coletivo sonoro, não acho ruim, não. E a consciência de que éramos um coletivo sonoro, para mim, foi quando fizemos a primeira exposição no Paço Imperial, onde tivemos que resolver o negócio do som, e aí deixou de ser uma coisa sonora e passou a ser outra coisa, arte sonora. Então, acho que ali, é que, tudo começou.

B / Mas também nunca usamos esse nome, arte sonora.

SM / Não.

LZ / Mas fomos convidados para vários festivais de arte sonora e, aliás, uma coisa que eu queria falar, que é incrível, só para encerrar aqui, é tudo que o Chelipa Ferro nos deu de retorno; viajamos muito com o Chelipa Ferro, muito surpreendentemente. Por isso tudo que falamos aqui. Os trabalhos foram meio que acontecendo. Viajamos muito pelo mundo, por causa do Chelipa Ferro. Hoje em dia eu viajo mais, faço mais exposições, tenho galeria fora, mas tudo o que eu fiz fora do Brasil antes, foi com o Chelipa Ferro.

B / Me lembro que o Chelipa foi convidado para o festival Maerz Musik na Alemanha; é um festival incrível que dura um mês inteiro, várias apresentações pela cidade, desde orquestras a música eletrônica, apresentações por toda cidade, nós tocamos num teatro, e a programação era uma turma tocando os instrumentos do Smetak e tinha a nossa grande dama, Jocy de Oliveira. Nós nos olhávamos e falávamos assim: “nós estamos tocando aqui nesse festival, saímos lá do CEP 20.000 para vir tocar aqui”.

LZ / Eu toquei violão nesse *show*, para você ter uma ideia. E o *show* da Polônia? Fomos para a Polônia, para Gdansk, ficar naquele lugar lá, fomos para a Escócia.

GM / Bienal de Veneza...

B / Estávamos dominando geral. Esse da Alemanha foi realmente uma loucura!

LZ / Fomos duas vezes à Alemanha, tocamos duas vezes lá.

GM / E a Bienal de Veneza?

LZ / Aí era arte mesmo, não tinha som. Não tocamos. Era separado, e até hoje é.



Figura 20
Acqua Falsa, 51ª Bienal
de Veneza, 2005, acervo
Galeria Vermelho

GM / “Era arte mesmo”.

DO / Muito boa essa frase!

B / Nesse show no Maerz Musik, na passagem de som estávamos nós três e o Berna Ceppas, que produzia os discos e fazia a mixagem. Estávamos lá tocando, o Berna desce lá da cabine e fala assim: “Cara, vamos parar, porque o técnico alemão, se retirou, reclamou para caramba da altura do som, foi embora. Ele falou que o som está muito alto”. Chamou a produtora, do festival, e ela trouxe de volta o técnico que disse: “Eu não vou fazer esse som, porque é um som insuportável, alto à beça, eu preciso da minha audição para trabalhar”. Aí ficou uma situação, que colocou uma pressão danada na gente. A produtora falava assim: “Toca aí para ouvir se está muito alto”. Aí, tocamos, supercontidos. Fizemos o *show* nessa pressão...

SM / Tinha um policial com decibelímetro ao lado do técnico de som.

C / Passa cada coisa na Alemanha!

DO / Bom, meus caros, seria uma alegria estender nossa conversa, não é, André? Mas depois não tem como caber na revista. Vocês querem fazer um fechamento?

LZ / Queria só agradecer o convite; legal poder falar; fazia tanto tempo que não nos encontrávamos, não conversávamos, legal, obrigado pelo convite.

AL / Não sei se o Sergio lembra, mas e eu te entrevistei, há uns 12 anos, acho. Eu estava fazendo meu TFG em arquitetura. E aí eu vim para cá, mandei um e-mail para vocês, para o e-mail do site mesmo. E eu te entrevistei, até encontrei o áudio esses dias, uma hora e meia!

SM / Eu me lembro de você, mas eu não sabia de onde. Foi um privilégio ter essa conversa com os três juntos. Bem legal. E nossos convidados também, interlocutores, agradeço demais a todos.

C / Muito agradecido também, foi um prazer, uma alegria sempre estar com meus amigos, com vocês, um abraço.

BO / Valeu, prazer máximo revê-los. Valeu demais pelo convite. Fazer perguntas para esses caras é difícil, porque nunca sabemos o que vai vir. Deixar isso em aberto é a melhor maneira de terminar.

B / Muito obrigado. Uma coisa que eu gostei que o Luiz falou hoje, é que realmente as parcerias e a amizade sempre estiveram presentes no Chelipa. Cabelo, Bernardo, sempre foram bons parceiros e amigos. E o Chelipa é movido por isso.

LZ / Chega, senão eu vou chorar, gente.

[múltiplas vozes] / Valeu, tchau, obrigada, sorte.


Como citar:

Chelipa Ferro (Barrão, Luiz Zerbini, Sergio Mekler), Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal, Bernardo Oliveira, Cabelo e Gabriela Mureb. Máquinas de desejo e risco aparecem e se dissipam. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 12-47, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A espacialidade sonora na obra de Bernhard Leitner¹

Sound spatiality in Bernhard Leitner's work

Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes

 0000-0002-3887-6660
dosguimaraes@hotmail.com

Resumo

Este trabalho tem como objetivo ampliar as reflexões sobre as produções do artista sonoro Bernhard Leitner, a fim de aprofundar o conhecimento a respeito da forma como a espacialidade sonora é estruturada em suas obras. O estudo inicia com breve abordagem da arte sonora e dos precursores dessa corrente artística que se apresenta como arte intermídia com limites difusos. Considera também uma introdução às investigações sobre a espacialidade sonora presente no campo da música eletroacústica. Por fim, apresenta algumas obras de Leitner, cuja produção artística no campo da arte sonora é ampla, envolvendo estudos sobre a espacialidade sonora e as possibilidades de escuta. Apesar de sua relevância no cenário mundial da arte sonora, no Brasil há poucos escritos acadêmicos a seu respeito. Nesse sentido, este artigo visa contribuir com reflexões sobre a importância das produções de Bernhard Leitner para os estudos da arte sonora.

Palavras-chave

Bernhard Leitner. Arte sonora. Espacialidade sonora.

Abstract

This paper aims to expand reflections on the productions of artist Bernhard Leitner, in order to deepen knowledge about how sound spatiality is structured in his works. The study begins with a brief approach to sound art and the precursors of this artistic movement that presents itself as an intermedial art with diffuse boundaries. It also considers an introduction to the investigations on sound spatiality present in the field of electroacoustic music. Finally, it presents some works by the artist, who has a broad artistic production in the field of sound art, involving studies on sound spatiality and the possibilities of listening. Despite his relevance in the world scene of sound art, there are few academic writings in Brazil about the artist. In this sense, this study aims to contribute to reflections on the importance of Bernhard Leitner's productions for sound art studies.

Keywords

Bernhard Leitner. Sound art. Sound spatiality.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

Caminhos para a exploração de novas sonoridades

Arte sonora é uma corrente artística que envolve outros campos da arte como música, artes plásticas e arquitetura. Nesse sentido, apresenta-se como arte intermídia, com práticas híbridas e limites difusos. Em termos gerais, houve crescente incorporação do som às produções artísticas entre as décadas de 1950 e 1970, como a instalação e o *happening*. Tais manifestações, junto com a música eletroacústica, mudaram o pensamento sobre experimentações sonoras e foram precursoras no uso do som como material na criação artística, abrindo espaço para a arte sonora, que se instituiu como gênero artístico na década de 1980 (Arce Sagarduy, 2014; Campesato, 2007; Rocha Iturbide, maio 2017, jun. 2017).

O termo *intermedia* foi adotado pela primeira vez em 1966 por Dick Higgins, integrante do grupo Fluxus. Segundo Higgins, em meados da década de 1950, muitos pintores se voltaram para a colagem/descolagem, em que acrescentavam/removiam um novo elemento a sua produção visual. Além disso, alguns deles, como Allan Kaprow, começaram a questionar a relação entre o espectador e a obra. A partir dessa inquietação, as produções artísticas de Kaprow foram adquirindo um aspecto ambiental, e, em 1958, o artista incluiu pessoas – como parte da colagem – em suas produções, que ele passou a definir como *happenings*. Nesse sentido, Higgins observa que o *happening* surgiu entre a colagem, a música e o teatro, desenvolvendo-se, assim, como *intermedium*. Não há categorização na *intermídia*, e ela não acontece unicamente nas artes plásticas, mas surge paralelamente em diferentes produções, em que artistas a exploram entre a música e a filosofia, a poesia e a escultura, a música e a escultura etc. (Higgins, 1966).

Embora Kaprow seja, muitas vezes, reconhecido como figura central na criação do “gênero” *happening*, os caminhos percorridos até seu surgimento passam pela experiência do compositor norte-americano John Cage, durante sua expressiva participação no Black Mountain College (Díaz, 2015; Glusberg, 2005; Vieira, 2020). Desde o final dos anos 1930, Cage experimentava os ruídos e sons cotidianos em suas composições. Criado em 1933, segundo Glusberg (2005, p. 23), “o Black Mountain College se torna o ponto de geração das novas manifestações artísticas, e foco da vanguarda americana e internacional, mantendo viva, dessa forma, a corrente precursora da arte da performance”.

Em 1952, Cage promoveu uma sexta linguagem das artes quando sugeriu a fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música em seu *Untitled Event*, que contou com a presença de Merce Cunningham (dança), Robert Rauschenberg (artes), David Tudor (música), Mary Richards e Charles Olson (poesia). A intenção de Cage era “conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado” (Glusberg, 2005, p. 25). Sem qualquer instrução prévia aos artistas participantes, Cage aplicava suas ideias de “acaso e indeterminação”, utilizadas em trabalhos anteriores, conferindo ao evento uma estrutura aberta e não linear. Vieira (2020, p. 177) ressalta que esses dois termos são fundamentais nos processos composicionais de Cage, sendo que “o acaso refere-se à aplicação das suas operações de acaso na construção da composição; e a indeterminação refere-se à possibilidade de a peça ser interpretada de diferentes maneiras”.

Javier Maderuelo (2016) traça um panorama do trajeto da música à arte sonora e afirma que o aspecto experimental vai além do musical, uma vez que as práticas artísticas da década de 1950 contribuíram também para o rompimento das fronteiras entre outras disciplinas. Com isso, várias manifestações tratadas até então como subgêneros das antigas categorias artísticas – pintura, escultura, música, poesia – passaram a ser consideradas novos gêneros híbridos, como *happenings*, performances, instalações e arte sonora (Maderuelo, 2016).

Os novos interesses estéticos voltados para as questões espaciais no campo da música, das artes visuais e da arquitetura fortaleceram a instalação como linguagem artística (Luna, 2016). Assim, a instalação surgiu como um desdobramento da arte conceitual da década de 1960, sendo o termo utilizado mais especificamente na década de 1980. O caráter ambiental da instalação, em que o espaço se tornou parte integrante da obra, estabeleceu nova relação entre obra e público (Campeato, 2007). Os conceitos elaborados pelo artista brasileiro Hélio Oiticica revelaram seu desejo de proporcionar a participação do espectador para dar sentido e complementar a obra. Trabalho bastante representativo de suas proposições é a instalação *Tropicália*, de 1967, que ilustra seu interesse em tornar o público integrante de sua obra, ou seja, o desejo de que o espectador assumisse o papel de ‘participador’ e criasse suas próprias sensações a partir dos materiais e objetos que compõem a obra (Nunes, 2019).

O *happening*, como manifestação artística que contribuiu para a mudança do pensamento sobre arte com som, configura-se como ações de um ou mais artistas. Nele, o espaço e o tempo (de caráter efêmero) variam de acordo com

cada trabalho. É o caso do Grupo Fluxus, que se utilizou fartamente do *happening* e da performance, com atuação bastante significativa no desenvolvimento da arte sonora e, conseqüentemente, da arte contemporânea. Suas apresentações eram experimentais e diversificadas. Reuniam música, dança, teatro e artes visuais, e convocavam a participação do espectador (Arce Sagarduy, 2014; Campesato, 2007).

As novas tecnologias de áudio e a experimentação de novas sonoridades estimularam transformações na produção musical, a partir do final da década de 1940. Dois novos tipos de música impactaram o uso do som como 'matéria' nas produções: *elektronische musik* (música eletrônica) e *musique concrète* (música concreta), que deram origem à música eletroacústica, chamada inicialmente de música experimental (Maderuelo, 2016).

De maneira concisa, a música concreta surgiu, em 1948, da experiência que Pierre Schaeffer desenvolveu no rádio, em Paris, França. Originalmente, a ideia era de que o compositor trabalhasse diretamente com o material sonoro, ou seja, de forma concreta. A música eletrônica surgiu na década de 1950, em Colônia, Alemanha, nas experimentações dos compositores alemães que passaram a produzir sons eletronicamente. Assim, mediante recursos eletrônicos produziam sinteticamente sons que eram armazenados em fitas magnéticas (Smalley, Emmerson, 2001).

Em consequência das grandes transformações ocorridas em diversos campos das artes naquele período, as novas experimentações na música ocasionaram naturalmente mudanças no pensamento sobre a incorporação do elemento sonoro e abriram caminhos para a exploração de novas sonoridades também em outras produções artísticas (Arce Sagarduy, 2014; Campesato, 2007).

A escultura e a instalação no contexto ampliado

A marcante incorporação do som se aproximou do contexto ampliado das artes plásticas, no campo da escultura e da instalação. Com produção e caráter bastante diversificados, as obras de arte sonora apresentam elementos que tratam da interação entre o som e o espaço, da relação da obra e seu contexto, da utilização de referências externas, além da estruturação do som e do tempo (Campesato, 2007). Assim, a escultura sonora e a instalação sonora podem ser

analisadas como produções artísticas em campo expandido – expressão da historiadora Rosalind Krauss – devido à ampliação das fronteiras entre as diversas disciplinas. As preocupações estéticas dos artistas vão além das questões visuais. Inclui-se aí o aspecto temporal que o material sonoro confere à obra (Luna, 2016; Rocha Iturbide, maio 2017, jun. 2017).

Nesse sentido, a instalação sonora, baseada nas concepções artísticas contemporâneas, concentra-se no ambiente (espaço) e na produção sonora que pode acontecer por meio de tecnologia eletroacústica, mas também mediante outros mecanismos. Diferencia-se da escultura sonora, que se concentra no objeto e cuja produção sonora pode acontecer por recursos tanto mecânicos quanto eletroacústicos.

A obra *Sonambient* (década de 1960) do artista italiano Harry Bertoia (1915-1978)² é exemplo de escultura sonora em que a produção sonora acontece unicamente pela interação com as longas hastes de bronze e cobre que compõem a obra: as hastes se movimentam, colidindo umas com as outras, o que resulta em diferentes sonoridades que reverberam pelo ambiente (Nunes, 2019). Outro exemplo de escultura sonora, também interativa, porém com uso de tecnologias digitais para produção sonora, é *Oasi* (2014), idealizada pela parceria entre a escultora italiana Licia Galizia e o compositor e pesquisador italiano Michelangelo Lupone.³ Além de experiência artística, a obra é também uma experimentação que envolve sensores, inteligência artificial e percepção humana. A alta tecnologia baseada nos *planofoni* (em italiano) – superfícies articuladas a sensores e a um computador – é resultado da pesquisa desenvolvida pelos compositores Michelangelo Lupone e Laura Bianchini, no Centro Ricerche Musicali di Roma, com o objetivo de estudar a qualidade e as formas do som, de maneira a controlar sua difusão no espaço (CRM, 2009).

Assim como as esculturas sonoras, a produção sonora nas instalações também se apresenta de forma diversificada, dependendo da inclinação dos artistas, provenientes da música, das artes visuais ou de outras áreas. Campesato

² *Harry Bertoia Sonambient Sculpture Barn Motion Study*. 1 vídeo (1'51"). Importantrecords, 17 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zS-YQ0-Rmmk>. Acesso em 20 jul. 2024.

³ Galizia, Licia; Lupone, Michelangelo. *Oasi. Adaptive sculptural-musical installation, 1'41"*. Roma: CRM, Centro Ricerche Musicali, 7 jul. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EmUoXvGxSE>. Acesso em 20 jul. 2024.

(2007) observa que os artistas com formação musical procuram desenvolver o material sonoro, enquanto outros, nos caminhos das artes visuais ou da arquitetura, seguem pela exploração das características espaciais. A instalação sonora *329 prepared dc-motors, cotton balls, toluene tank* (2013), do artista suíço Zimoun,⁴ é composta por 329 motores de corrente contínua, esferas de algodão e fios de arame, entre outros materiais, tendo como ambiente um tanque desativado de tolueno com 9,40m de diâmetro e 12,80m de altura. A produção sonora na instalação de Zimoun é resultante da colisão das esferas de algodão na parede metálica do tanque, do ruído dos motores e da movimentação dos arames em diferentes medidas. Apresenta-se de forma contínua e distribuída ao longo de toda a circunferência do tanque, do piso ao teto (Nunes, 2019). Se, por um lado, a instalação de Zimoun é um exemplo da utilização de recursos mecânicos para a produção sonora, a tecnologia digital está presente na instalação sonora interativa *Op_Era sonic dimension* (2005), das artistas brasileiras Rejane Cantoni e Daniela Kutschat.⁵ A propósito, a obra necessita da interação do visitante para se complementar. Idealizada pelas artistas, a instalação sonora se configura como um cubo, três faces do qual se comportam como paredes imaginárias definidas por linhas virtuais projetadas verticalmente. Ao longo dessas três paredes de linhas, que lembram uma harpa, são distribuídos 73 sensores omnidirecionais. Tais dispositivos detectam os estímulos dos visitantes, ou seja, os sensores captam os sons do ambiente, além da movimentação do público. Um computador faz a leitura das informações captadas pelos sensores e traduz em diferentes vibrações e sonoridades (Nunes, 2019).

O movimento espacial do som é questão considerada por muitos artistas sonoros. Isso implica observar como acontece a difusão sonora no ambiente. Esse é tema bastante trabalhado por compositores de música eletroacústica, que buscam promover uma experiência estética de sons diversificada. O compositor inglês Trevor Wishart (1996, p. 195) observa que “o movimento espacial também pode ser usado para destacar desenvolvimentos contrapontísticos e

⁴ *329 prepared dc-motors, cotton balls, toluene tank | Zimoun 2013*. Making-of video by Florian Buerki, 7'26", 30 maio 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/67285859>. Acesso em: 20 jul. 2024.

⁵ *Op Era – sonic dimension de Daniela Kutschat e Rejane Cantoni, 1'41"*, 13 nov. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/111771330>. Acesso em 25 jul. 2024.

interações entre diferentes fluxos sonoros”.⁶ Argumenta, além disso, que a velocidade desse movimento, caracterizado por sua trajetória e tempo percorrido no espaço, também contribuirá com a percepção estética dos sons produzidos.

A esse respeito, Arce Sagarduy (2014) afirma que algumas obras de arte sonora implicam a movimentação das fontes sonoras, com a utilização de alto-falantes, que alteram a forma de propagação do som. Outras vezes é a movimentação do próprio espectador que resulta em percepções diferenciadas da sonoridade produzida. Um exemplo interessante disso é a obra *Serpentinata* (2004) de Bernhard Leitner. Composta por tubos flexíveis de PVC com 65mm de diâmetro, 40 alto-falantes, além de amplificador e uma mesa de 40 canais, a obra é uma espécie de serpentina, justificando assim seu título. Leitner programou uma alternância no som que cada alto-falante produz, o que resulta numa espécie de ‘dança sonora’ ao redor do visitante. A experiência sonora proporcionada pela obra é fortemente sensorial, fato que pode ser compreendido a partir do entendimento do pensamento de Leitner de que escutamos através de todo o corpo e não apenas pelos ouvidos (Nunes, 2019). A propósito, o presente estudo tem como objetivo ampliar as reflexões sobre as produções de Bernhard Leitner, a fim de aprofundar o conhecimento do modo como o artista trabalha a espacialidade sonora em suas obras.

Em sua abordagem das instalações sonoras de Bernhard Leitner, Boris Groys apresenta uma definição bastante interessante de instalação. Segundo o autor,

A instalação é um fragmento espacial, um volume espacial, que deve ser lido como um objeto unificado. A característica central desse fragmento espacial é o fato de ser um espaço entendido como vazio, abstrato e puramente geométrico. E, no entanto, é exatamente essa característica principal da instalação que representa um grande desafio à percepção e à interpretação. Como o espaço da instalação representa um espaço vazio, ele pode ser facilmente ignorado. Como qualquer outro espaço, o espaço da instalação pode, portanto, ser preenchido com diversos

⁶ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Spatial motion may also be used to underline contrapuntal developments and interactions between different streams of sound.*

objetos; ele pode ser acessado e oferece a possibilidade de [qualquer um] se movimentar livremente dentro dele (Groys, 2008, p. 7).⁷

A partir daí, as reflexões caminham para as possibilidades de criação de um espaço sonoro no espaço da instalação, quando o artista incorpora o som em suas produções e potencializa a sensação do espectador-fruidor de se tornar parte da obra. Este aspecto sensorial, de sensações acústicas promovidas pela experiência do indivíduo em contato com uma obra sonora, é marcante nas produções de Bernhard Leitner e será abordado adiante.

Reflexões iniciais sobre espacialidade sonora

Som e espaço

David Malham (1998) inicia sua abordagem sobre espacialização sonora por uma perspectiva técnica, considerando a propagação do som pelo ar como ondas de pressão. Destaca que o nível de pressão das ondas diminui conforme se distanciam da fonte sonora e se espalham. Isso ocorre à medida que se deparam com superfícies que as absorvem ou as refletem, dependendo do ângulo em que acontece o encontro. Além disso, o contato das ondas sonoras com o ar resulta na diminuição das frequências mais altas.

O ouvinte possui alguns mecanismos de escuta que atuam na interpretação das pistas – que podem até mesmo ser confusas – presentes no complexo campo sonoro. De todo modo, a interpretação do indivíduo é que contribuirá para a percepção espacial do som a seu redor. A posição angular de uma fonte sonora pode ser identificada de diferentes formas. Primeiro, pode haver um atraso de tempo interaural (*interaural time delay* – ITD), pois os tempos de chegada do sinal a um ouvido e ao outro apresentam mínima diferença. Segundo, pode haver diferença de nível interaural (*interaural level difference* – ILD), pois a amplitude

⁷ No original: *The installation is a spatial fragment, a spatial volume, which is to be read as a unified object. The central characteristic of this spatial fragment is that it is a space understood as being empty, abstract and purely geometric. And yet, it is precisely this chief characteristic of the installation that poses such a challenge to perception and interpretation. Since the space of installation represents an empty space, it can be all too easily overlooked. As any other space, the space of installation may therefore be filled with diverse objects; it can be entered and offers the possibility to move around freely within it.*

do som será menor no ouvido contrário ao mais próximo da fonte sonora. Terceiro, há uma resposta de frequência relacionada com a cabeça (*head-related frequency response* – HRFR), pois a anatomia de cabeça e orelhas interfere na resposta da frequência que varia devido à posição da fonte sonora. Por fim, nossa capacidade de movimentar a cabeça contribui para minimizar as diferenças e a variação nas respostas entre os dois ouvidos (Malham, 1998).

Malham (1998, p. 170) indica alguns fatores que contribuem para a determinação da distância de uma fonte: “a proporção entre o som direto e o reverberante [...]; o padrão de direções e atrasos para as primeiras reflexões das superfícies no ambiente [...]; a atenuação progressiva de frequências mais altas com a distância [...] e a redução do volume com a distância”.⁸ O autor destaca que conhecer previamente o espectro e a intensidade da fonte sonora pode contribuir para a interpretação dos dois últimos aspectos relacionados. Observa também que existem outros mecanismos de percepção sonora que acontecem além dos ouvidos. Tais mecanismos estão relacionados ao corpo e à capacidade da cavidade torácica em discriminar a direção do som. Essa questão é defendida fortemente por Bernhard Leitner e será abordada adiante.

Espacialização sonora

A espacialização do som pode acontecer de três maneiras diferentes. Primeiro, por meio de um sistema que fornecerá sinais diretamente aos ouvidos, o que pode ocorrer, muitas vezes, através de fones de ouvido. Segundo, por sistema de alto-falantes que reproduza um campo sonoro composto previamente. E, por fim, a espacialização sonora pode acontecer no próprio espaço de performance, por uma orquestra de alto-falantes nele instalada e controlada por uma mesa de difusão, que pode ser manuseada por um artista/intérprete ou pelo próprio compositor (Malham, 1998).

Recorro à abordagem do compositor de música eletroacústica Denis Smalley para compreender como se desenvolve a espacialização sonora em seus estudos e obras. Smalley (2007) faz um relato original e expressivo revelando

⁸ No original: *The ratio of direct to reverberant sound. [...] The pattern of directions and delays for the early reflections off surfaces in the environment. [...] Progressive attenuation of higher frequencies with distance. [...] The reduction of loudness with distance.*

sua percepção sobre a paisagem sonora próxima às margens do rio Orbieu, no sul da França. Na descrição de sua experiência pessoal de escuta, o compositor introduz a ideia de escuta acusmática, pois ressalta que não conseguia ver as fontes de nenhum dos sons que ouvia. Afirma ter alcançado uma visão holística de um espaço que compreendia uma série de espaços divididos em zonas, ao desconsiderar a evolução temporal. A respeito dessa estratégia, que considera importante, o compositor argumenta: “o espaço pode ser mais significativo do que o tempo ou, pelo menos, podemos nos beneficiar se começarmos com a ideia de que o tempo pode ser colocado a serviço do espaço, e não o contrário. O tempo se torna espaço” (p. 38).⁹

Smalley afirma que a discussão do filósofo francês Henri Lefebvre, no livro *A produção do espaço* (*The production of space*, 1974), chama a atenção para as principais características das artes sonoras. O autor acredita na relação espaço/energia abordada por Lefebvre e observa que, segundo o filósofo, o “espaço é modificado” ou um “novo espaço” surge em consequência da liberação de energia (Lefebvre apud Smalley, 2007, p. 38). Com isso, o compositor afirma que essa relação espaço/energia é como acontecem as espectromorfologias,¹⁰ ligadas diretamente à fonte sonora ou não, no espaço da música acusmática.

Com relação à experiência espacial na música eletroacústica, Smalley observa que é como nos sentimos “no” espaço e também “em relação” a ele, ou seja, nossa experiência no espaço se tornou uma nova dimensão da experiência musical – e, por que não dizer?, também sonora. Smalley (1991) destaca que no processo de escuta musical, um espaço composto – definido pelo compositor durante a composição no estúdio – é transferido e vivenciado em um espaço de escuta, que é variável. Acrescenta que um espaço final surge a partir do envolvimento do espaço composto, que pode ser confinado ou expandido, pelo espaço

⁹No original: *So space can be more significant than time, or at least we can profit by starting with the idea that time can be placed at the service of space rather than the reverse. Time becomes space.*

¹⁰Espectromorfologia é conceito criado por Smalley que a explica como “a interação entre os espectros sonoros (espectro-) e as formas como eles mudam e são moldados com o tempo (-morfologia)”. Este estudo não considera o aprofundamento desse conceito de Denis Smalley. Para mais informações, consultar os seguintes textos do autor: *Spectromorphology and structuring processes* (1986), capítulo do livro organizado por Simon Emmerson intitulado *The language of electroacoustic music*, e *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (1997).

de escuta. Esse espaço final é chamado por Smalley de espaço sobreposto. Um espaço dentro de outro espaço.

O compositor Jonty Harrison (1989) observa que, no espaço sobreposto, podem surgir conflitos entre o espaço composto e o espaço de escuta. A utilização de um sistema de difusão com vários alto-falantes, porém, criará um espaço difundido onde tais conflitos são trabalhados. Smalley (1991) acrescenta que durante o processo de sobreposição em que ocorre a transferência do espaço composto para o espaço de escuta podem ocorrer alterações acústicas, e, conseqüentemente, a percepção da estrutura sonora é afetada de maneira negativa. Assim, o compositor destaca a importância de pensar em um espaço difundido eficiente com a utilização de alto-falantes adequadamente posicionados. Para Smalley (1991, p. 123), um sistema de difusão sonora com vários alto-falantes apresenta aspectos positivos, como “o potencial para chamar a atenção para o som no espaço [...], a possibilidade de expandir as dimensões e perspectivas espaciais, para variar a orientação espacial [...], para aumentar a dramaticidade dos gestos e a sensação ambiental de textura, e para explorar as colorações dos alto-falantes”.¹¹ Nesse sentido, a utilização da difusão sonora afeta substancialmente a experiência auditiva.

Smalley (1997) destaca o fato de que a apreensão espacial por parte do ouvinte depende da relação entre o espaço composto e o espaço de escuta. Aponta cinco variantes que podem ser afetadas significativamente dependendo das condições do espaço de escuta e da forma como ocorre a difusão sonora: proximidade/distanciamento, amplitude/profundidade, definição/localização da imagem (textura/trajetória), orientação (multidirecional/frontal) e qualidade espectral. Em uma analogia com a visão, sugere que o ouvinte pode apreender o espaço sob vários aspectos relacionados à dimensão: aberto/livre ou fechado/limitado; próximo/íntimo ou distante/remoto; profundo/amplo ou raso/estrito.

A textura espacial está relacionada com a questão de contigüidade do espaço, embora, para Smalley, não haja distinção clara entre espaços contíguos e não contíguos. Ele observa, entretanto, que no espaço contíguo o movimento é

¹¹ No original: *the potential for drawing attention to sound in space [...], the possibility of expanding spatial dimensions and perspectives, for varying spatial orientation [...], for adding to the drama of gesture and the environmental feel of texture, and for exploiting loudspeaker colorations, all of which may affect fundamentally the listening experience.*

contínuo, sem “lacunas espaciais”. Nesse caso, as trajetórias acontecem por meio de caminhos (diretos, indiretos, dispersos), velocidades e “resíduos” (arrastados, manchados, espalhados). Em meio às trajetórias existem as possibilidades de aproximação, afastamento, cruzamento, rotação, deambulação. Quanto ao estilo de distribuição no espaço não contíguo, há uma variação no isolamento, na dispersão e nos padrões de troca entre um lado e outro (Smalley, 1997).

Embora não seja explícita a influência das produções eletroacústicas no discurso de Bernhard Leitner, podemos identificar a importância que o artista atribui à espacialidade sonora em suas obras. Ele sempre enfatiza o fato de que se considera um artista do espaço sonoro porque a essência do seu trabalho está no espaço. Apesar de sua vasta produção artística e de sua relevância no cenário mundial da arte sonora, no Brasil, há poucos escritos acadêmicos direcionados a uma análise mais profunda e detalhada de suas discussões acerca da composição sonora do espaço.

A espacialidade nas produções sonoras de Bernhard Leitner

Arquiteto de formação, o austríaco Bernhard Leitner iniciou sua experiência em produção de espaços sonoros no final dos anos 1960. Em entrevista à violoncelista e musicóloga Friederike Wissmann, Leitner destaca que sua ideia inicial era criar espaços sonoros, pensando o som como material assim como a madeira, o aço e o vidro o são, no sentido clássico de um processo construtivo. Afirma que no início de suas práticas investigativas sobre as possibilidades criativas do espaço sonoro percebeu que o conceito de espaço apreendido durante sua formação em arquitetura precisava ser repensado. E, em complemento, faz a seguinte reflexão:

Os espaços sonoros não têm limites perceptíveis simultaneamente nem são fluidos e dinâmicos no sentido convencional; eles surgem e desaparecem. Como o próprio espaço, eles são, portanto, uma sequência de eventos espaciais. E isso, mais uma vez, é essencialmente um evento de tempo. Em outras palavras, meu espaço está diretamente ligado ao tempo. Essa é a grande diferença em relação ao espaço clássico como o conhecemos na arquitetura, que também não é totalmente estático. Em meu trabalho, o conceito de tempo está, eu

quase diria, diretamente entrelaçado com a ideia de espaço (Leitner, Wissmann, 2022, p. 1).¹²

Para Leitner, sua produção artística está relacionada com a percepção, a atenção e a escuta. Ressalta, entretanto, que inicialmente não tinha a compreensão de que seu trabalho implica diretamente a escuta física do indivíduo. Nesse sentido, o artista acredita que cada indivíduo experimenta as sensações acústicas com seu próprio corpo – não apenas por meio dos ouvidos, mas através da pele, dos ossos e vários outros órgãos. Considera que as ondas sonoras tocam nosso corpo e se distribuem por toda a pele. O artista complementa sua reflexão afirmando que nossos sentidos formam uma rede complexa e interconectada e, nesse sentido, não podem ser individualizados (Leitner, Wissmann, 2022). Segundo Leitner,

[o] mundo acústico também é um mundo háptico,¹³ muitas vezes negligenciado devido à equação de audição e ouvido. A acústica háptica desempenha papel importante em meu trabalho. O ouvido é um milagre, mas também ouvimos com a pele, com os ossos, com as vísceras ósseas, com as placas rígidas da estrutura esquelética, com as membranas, cavidades e canais. Ser tocado corporalmente pela pressão física das ondas sonoras e suas reverberações pelo corpo é parte essencial da audição¹⁴ (Leitner, Fricke, 2008, p. 175).

¹² No original: *Denn Tonräume haben keine gleichzeitig erlebbaren Grenzen, sie sind auch nicht fließend-dynamisch im herkömmlichen Sinne, sie entstehen und vergehen. Sie sind daher als Raum selbst eine Folge aus räumlichen Ereignissen. Und das ist wieder wesentlich ein Ereignis der Zeit. Das heißt, mein Raum ist direkt mit der Zeit verbunden. Das ist der große Unterschied zum klassischen Raum, wie wir ihn aus der Architektur kennen, der ja auch nicht ganz statisch ist. In meiner Arbeit ist der Zeitbegriff direkt verknotet, möchte ich fast sagen, mit der Idee des Raumes.*

¹³ Segundo (Muniz, 2018, p. 91-92), “o sistema háptico está relacionado à intrassensorialidade e à sensorio-motricidade. [...] Intrassensorialidade refere-se à capacidade dos sentidos de ter dupla função, como, por exemplo, tocar e se sentir tocado pelo tato, pela visão focal e periférica, pela audição focal e periférica. [...] Nesse sentido, temos um dar e um receber, um agir e um não agir diante da realidade que nos rodeia, para nos orientar por meio dos cinco sentidos (nota nossa).

¹⁴ No original: *The acoustic world is also a haptic world, which is often overlooked because of the equation of hearing and ear. Haptic acoustics play a major role in my work. The ear is a miracle, but we also hear with the skin, with the bones, with the bone innards, the hard plates of the skeletal structure, with the membranes, hollows and channels. Being bodily touched by the physical pressure of sound waves and their reverberations through the body is a quintessential part of hearing.*

Wissmann observa que as produções de Leitner envolvem não apenas a combinação de som e arquitetura, mas incluem também a questão do movimento. A pesquisadora argumenta que existem duas possibilidades de movimento na obra do artista: o indivíduo se movimenta pelo ambiente sonoro ou os próprios objetos sonoros estão baseados no movimento, imprimindo à obra um aspecto coreográfico. Leitner corrobora essa interpretação de Wissmann quando afirma que vários campos de interesse contribuíram para seu pensamento sobre as possibilidades de criação do espaço sonoro, a dança incluída. Nesse sentido, Leitner ressalta que para ele, “a capacidade dos dançarinos de criar um espaço com gestos, de o abrir e fechar, é uma dimensão fantástica da dança. [...] Na dança, vários corpos juntos formam um espaço que é estreitado e depois ampliado novamente”¹⁵ (Leitner, Wissmann, 2022, p. 3). Para o artista, o espaço composto pelos gestos dos dançarinos revela-se como uma arquitetura em movimento (Leitner, Schulz, 2002).

Leitner acredita na importância de materializar suas ideias e considera ser o aspecto visual essencial nesse processo, incluindo o local onde a experiência sonora vai acontecer, para assegurar uma estrutura estética a sua obra. O artista ressalta que, embora alguns de seus trabalhos apresentem aspecto minimalista, “a forma do espaço, a localização do espaço [em que a obra será instalada] são tão importantes quanto o espaço em movimento que projeto como uma escultura de espaço sonoro”¹⁶ (Leitner, Wissmann, 2022, p. 4).

Nikolaus Kratzer é o editor do *Catalogue Raisonné* (2022) que contempla toda a produção de Bernhard Leitner, desde esboços e estudos a diferentes obras sonoras executadas: *sound space investigations*, *sound space sculptures* e *sound space installations*. O estúdio de Leitner está instalado no município de Gaiandorf, na baixa Áustria. O artista justifica o pé-direito generoso de seu estúdio pelo fato de considerar importante que os protótipos desenvolvidos durante os estudos de suas instalações sejam realizados em escala real (Kratzer, 2022).

¹⁵ No original: *Die Fähigkeit der Tänzer, mit Gestik einen Raum zu erzeugen, ihn aufzumachen und zu schließen, ist für mich eine phantastische Dimension des Tanzes. [...] Im Tanz bilden mehrere Körper zusammen einen Raum, der verengt und wieder erweitert wird.*

¹⁶ No original: *Diese sind zum Teil minimalistisch, aber die Raumform, der Raumort ist genauso wichtig wie der Raum in Bewegung, den ich als Ton-Raum-Skulptur gestalte.*

Kratzer (2022) observa que as investigações de Leitner sobre o espaço sonoro aconteceram entre o final da década de 1960 e 1975. Essas investigações exploravam a tridimensionalidade das linhas sonoras e utilizavam alto-falantes estrategicamente distribuídos pelo espaço. Seu primeiro *Soundcube* (1969) apresenta a proposta de cada uma das seis faces do espaço receber 64 alto-falantes distribuídos em grade uniforme, totalizando 384 alto-falantes em todo o ambiente. A intenção de Leitner foi criar movimentos sonoros a partir da circulação do som em níveis diferentes, considerando a variação na velocidade, no tom e na direção dos sons emitidos individualmente pelos alto-falantes (Leitner, 2008). Essa movimentação do som entre os alto-falantes permite criar diferentes espaços e sensações sonoras. Além disso, “[o] *Soundcube* é um laboratório para estudos sobre a definição e o caráter do espaço e para investigações sobre a relação entre os movimentos do som e sua experiência físico-auditiva”¹⁷ (Leitner, 2022, p. 42).

Helga de la Motte-Haber (2022) observa que Bernhard Leitner busca criar espaços que consideram a percepção, uma vez que seus espaços sonoros são pensados para ser ouvidos, vistos e sentidos, pelo caminhar ou sentar do visitante, concentrando-se em sua percepção dentro daquele espaço. Muitas vezes, essa percepção está relacionada aos “espaços interiores “uma vez que “os movimentos dos sons podem percorrer todo o corpo, da cabeça aos pés, seja em pé ou deitado”¹⁸ (p. 449).

Na categoria *sound space sculpture*, Leitner projetou sua primeira versão da *Sound Chair*, em 1975, quando utilizou uma espreguiçadeira de madeira de um transatlântico desmontado, quatro alto-falantes e sons distorcidos de trompa e violoncelo, que a movimentavam para cima e para baixo, para frente e para trás, permeando o corpo de quem ali repousava. Esse primeiro arranjo experimental recebeu o nome de *Deck Chair* (Leitner, 2022, p. 142). Sobre as experiências com *Sound Chair*, Leitner observa que “foi surpreendente e fascinante ouvir os próprios sons em seu corpo, sentir o fluxo e a corrente do som no corpo e perceber como

¹⁷ No original: *The Soundcube is a laboratory for studies on the definition and character of space and for investigations into the relationship between motions of sound and their audio-physical experience.*

¹⁸ No original: *The movements of the sounds can run across the entire body from head to toe, whether standing up or lying down.*

o próprio corpo se tornou um espaço interior vivo e acústico”¹⁹ (Leitner, Fricke, 2008, p. 177).

Esse “espaço interior vivo e acústico” pode ser considerado na experiência de todas as obras do artista. É certo que com maior intensidade em algumas do que em outras, dependendo do comportamento do visitante. A experiência imediata do próprio corpo acontece também em *Vertical Space I for one person* (1975), obra constituída por uma base redonda de madeira, sobre a qual a pessoa se posiciona em pé, configurando-se como o eixo de uma coluna acústica. Acima de sua cabeça, pende do teto um capitel, coroando a coluna acústica. Um alto-falante de baixa frequência foi instalado na base, outro no capitel. Com isso, a movimentação sonora entre os dois alto-falantes provoca a sensação de que o som está atravessando o corpo da pessoa. Além disso, a intensidade direcionada para os sons emitidos é diferente conforme a localização do alto-falante, na base ou no capitel, causando a sensação de afundamento (movimentação sonora de cima para baixo) e de levitação (movimentação sonora de baixo para cima) (Leitner, 2022, p. 154).

Algumas reflexões sobre a espacialidade sonora e a experiência de caráter multissensorial, em que a escuta de uma obra sonora acontece para além dos ouvidos, podem ser realizadas também a partir da produção do coletivo brasileiro Chelipa Ferro. Com trajetórias artísticas individuais, Jorge Barrão, Luiz Zerbini e Sergio Mekler formaram o coletivo na década de 1990 (Anjos, 2010; Jesus, 2014; Leal, 2011). Sobre o aspecto sensorial das obras de Chelipa Ferro, Leal (2011, p. 3-4) observa que “o grupo [...] articula distintas relações entre nossos sentidos e os modos como eles apreendem o mundo, buscando afirmar sua correlação e o potencial criativo que encerram em sua relativa autonomia sensorial”.

Dentro das produções de Chelipa Ferro, Anjos (2010) destaca a “escuta silenciosa” induzida pela experiência com a obra *Cama*, de 2001. A experiência do visitante se dá quando se deita em uma espécie de tatame sobre uma base de madeira, com seis alto-falantes de baixa frequência de cada lado. Segundo Anjos (2010, p. 48), “embora inaudíveis ao ouvido humano, as baixas frequências propagadas massageiam músculos e, por meio desse contato,

¹⁹ No original: *It was surprising and fascinating to hear sounds oneself in one's body, to feel the flow and current of sound in the body and sense how one's own body became a living, acoustic interior space.*

permitem que se percebam, sem o auxílio da audição – e, nesse caso, também sem a concorrência do olhar –, os sons produzidos ali”. A experiência com a obra de Chelpa Ferro se dá por meio das vibrações percebidas pelo visitante através do seu corpo.

Anjos (2010, p. 46) afirma que uma “tradição impura, marcada pela aproximação entre o que se enxerga e o que se escuta, adensou-se, nas décadas seguintes [a 1960], em diferentes partes do mundo, informando a produção de muitos artistas [...], incluindo Bernhard Leitner, Bill Fontana, Steve Roden, Stephen Vitiello e Christian Marclay”. E complementa sua reflexão ao ressaltar que “é sob a influência e abrigo desse ambiente informe que é criado, em 1995, o coletivo brasileiro Chelpa Ferro, matizado por influências locais variadas [entre elas, Hélio Oiticica e Cildo Meireles] e somadas a uma fome musical ampla” (p. 46). Com isso, o grupo apresenta produção artística diversificada que envolve a sobreposição de diferentes materiais, incluído o sonoro, proporcionando experiência sensorial que envolve todo o corpo do visitante.

Retomando as reflexões sobre a produção de Bernhard Leitner, diferentemente das obras em espaços públicos e até mesmo das produções idealizadas para ambientes fechados, o artista proporciona um espaço sonoro diferente com obra bastante peculiar, que nos leva a uma experiência sonora interna. Os *Headspaces* (*Kopfräume*, em alemão) criam espaços imaginários e proporcionam ao indivíduo experiências particularmente íntimas: são “trabalhos de espaços que se movem na cabeça e nos quais a cabeça é concebida como um local de performance”²⁰ (Leitner, Wissmann, 2022, p. 5).

O artista revela que convida o indivíduo a imaginar que sua cabeça é totalmente vazia e que, a partir da experiência com os *Headspaces*, nela acontecerá um movimento sonoro espacial. Ele observa que o espaço da cabeça é sem escala e que a percepção dos movimentos sonoros não nos dá certeza de acontecer a 10cm ou a 2m. Leitner explica que os *Headspaces* são projetados para a cabeça, para que a escuta aconteça por meio de fones de ouvido, o que diferencia a experiência do indivíduo considerando a escuta em ambientes ou outros espaços (Leitner, Wissmann, 2022).

²⁰ No original: [...] die sich im Kopf bewegen und bei denen der Kopf als Aufführungsort gedacht ist.

Compostos por CD de áudio, CD *player*, amplificador estéreo e fones de ouvido, Leitner assim descreve os *Headspaces*:

Ele só pode ser ouvido por meio de fones de ouvido; há arcos protuberantes, movimentos lineares livres dentro da cabeça, aberturas, e a pessoa olha e ouve dentro da cabeça como se ela fosse uma esfera oca. Surgem espaços que se movem através do cérebro, como se o cérebro não existisse. Não é a reprodução do espaço exterior em sua cabeça, mas composições tridimensionais para o interior da cabeça (Leitner, Schulz, 2002).²¹

Para o neurologista alemão Detlef B. Linke (2022), a experiência com os *Headspaces* de Leitner faz o indivíduo voltar-se para seu interior e perceber que o som está dentro de si, e não os sons pulsantes que correm em suas veias, mas sons que mexem com seu imaginário e sopram através do espírito. Linke destaca que os *Headspaces* nos trazem reflexões quanto a nossas projeções pessoais, do interior para o exterior, que acabam ocupando também nosso espaço interior.

Para Leitner, a construção utilizando o som como material não tem escala. Seus trabalhos vão desde objetos, como os *Headspaces*, a instalações ou esculturas como *Serpentinata*, além de obras em espaços urbanos, como a instalação temporária *Agoraphon*, de 1993.

Le Cylindre Sonore é obra permanente, construída em 1987 no Parc de La Villete, em Paris. Configura-se como duplo cilindro de concreto e conta com instalação subterrânea para os sistemas de controle dos 24 alto-falantes distribuídos na parede interna do cilindro (dispostos em oito “colunas” de três alto-falantes cada). A obra se instala na parte baixa do parque urbano, numa espécie de vale rodeado por bambus, e a parte superior do cilindro se encontra no nível das ruas. O acesso ao cilindro acontece por longa escada. Como a obra se localiza entre a rua limítrofe e o jardim do parque, a passagem pelo cilindro no trajeto é um convite

²¹ No original: *It can be heard only through headphones; there are bulging arcs, free linear movements within the head, openings, and one looks and listens inside the head as if it were a hollow sphere. Spaces arise that move through the brain, as if the brain didn't exist. Not the reproduction of exterior space in one's head, but three-dimensional compositions for the interior of the head.* O texto foi publicado no livro *Resonanzen/Resonances. Aspekte der Klangkunst/Aspects of sound art*, editado por Bernd Schulz e disponível para leitura na página do artista. Ver: Leitner e Schulz (2002).

para que os frequentadores do parque se concentrem na escuta do espaço sonoro. O cilindro se configura como uma câmara de ressonância, que potencializa tanto os sons emitidos pelos alto-falantes como o som da água que circunda o cilindro e o destaca como uma ilha. Sobre a relação do espaço sonoro criado em *Le Cylindre Sonore* e o espaço físico propriamente dito, o artista destaca que

Esses são espaços temporais. Tecido sonoro à deriva, preenchendo o espaço; linhas sonoras de suporte circulares que traçam a forma do instrumento arquitetônico; sons agudos [...] ao longo das paredes-envelope contrastam com a estática arcaica do cilindro de concreto. Suportes espaciais maciços, pesados ou leves e transparentes; tecido [sonoro] de violão como material de preenchimento estático; material com *delay* no tempo de reverberação suaviza o concreto (Leitner, 2022, p. 234).²²

Leitner destaca que trabalhar o som em espaços externos é instigante. Observa que, ao idealizar o *Cylindre Sonore*, compreendeu algumas questões que influenciam nossa sensação acústica, como a diferença na escuta de acordo com o período do dia, a alteração na temperatura da pele, a mudança na luminosidade e a variação na umidade do ar, por exemplo. O artista afirma que são fatores não controláveis.

Desde seus primeiros estudos sobre espacialidade sonora, em 1968, até hoje, Bernhard Leitner considera o som material na produção de espaços e acredita que nossa percepção sonora vai além dos ouvidos. Para o artista, escutamos com o corpo. Vale ressaltar que as obras aqui apresentadas são uma pequena amostra de sua vasta produção artística.

Considerações finais

A arte sonora é uma corrente artística que apresenta práticas híbridas com limites fluidos e difusos. Incorpora elementos das artes visuais, da arquitetura

²² No original: *Sound spaces are constructed, developed, varied in the Cylindre Sonore between the sound columns behind the eight perforated concrete elements, i.e., between 24 loudspeakers. These are temporal spaces. Statically drifting, room-filling sound-tissue; circular supporting sound lines tracing the shape of the architectural instrument; prickling, high-pitched sounds along envelope walls contrast with the archaic static of the concrete cylinder. Massive, heavy or light, transparent spatial bracings; guitar tissue as static filler material; material with a delayed reverberation time softens the concrete.*

e da música, resultando em uma convergência de sons e tecnologias, em diferentes escalas. Um aspecto importante dessa produção artística é a questão ambiental, especialmente no contexto de instalações sonoras, em que a interação dos sons com o espaço se torna também parte essencial da obra. Há ainda a produção de obras sonoras na escala do objeto. Em alguns casos, a produção sonora é determinada pelo artista; em outros, ela acontece a partir da interação do público com a obra.

A produção artística de Bernhard Leitner é singular e explora, permanentemente, a relação íntima entre o som, o espaço e a percepção. Suas obras evidenciam a intenção do artista em trabalhar com a espacialidade sonora a fim de transformar cenários de experiência auditiva. Leitner se destaca por proporcionar experiências sonoras que vão além do que é percebido apenas pelo ouvido, pois acredita que as sensações acústicas são possíveis através do corpo inteiro. Com isso, suas obras desafiam as convenções da escuta passiva, ou seja, a escuta deixa de ser uma atividade puramente auditiva.

Como o foco central de seu trabalho é o espaço, Leitner se considera um artista do espaço sonoro. Com instalações sonoras que utilizam a arquitetura como meio de amplificar a percepção sonora, Leitner provoca no espectador uma reavaliação do ato de ouvir. A distribuição ordenada de alto-falantes, em muitas delas, possibilita a movimentação do som, criando espacialidade sonora e promovendo experiências multidirecionais. Nesse sentido, ao incorporar elementos de movimento e dinâmica, Leitner proporciona um diálogo entre o som e o corpo do indivíduo, que experimenta o som em níveis físico e emocional.

Com o uso de alto-falantes estrategicamente distribuídos em suas obras, Leitner se aproxima das investigações no campo da música eletroacústica que indicam ser o sistema de difusão sonora um caminho para minimizar os conflitos revelados no processo de transmissão do espaço composto (gravado em estúdio) para o espaço de escuta, no contexto de concerto, por exemplo. Os diferentes posicionamentos possíveis de alto-falantes em um sistema de difusão sonora promovem perspectivas variadas, ampliam as possibilidades de caminhos e trajetórias, proporcionam novas dinâmicas.

Por fim, a produção sonora de Bernhard Leitner destaca a importância de sua contribuição para as reflexões sobre as possibilidades de escuta. O artista nos desafia a reconsiderar nossa relação com o espaço sonoro que nos envolve.

Os estímulos sonoros estão por toda a parte, e o trabalho de Leitner nos convida a explorar novas dimensões de percepção e experiência. Nesse sentido, esperamos que este estudo seja apenas o início de uma profunda reflexão sobre as possibilidades de experiências sonoras sugeridas pelo artista. E que incentive outros pesquisadores e artistas sonoros a conhecer sua obra.

Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes é arquiteta e urbanista, pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutoranda em arquitetura e urbanismo, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisa sobre sons, espaços públicos e instalações sonoras.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. *Crítica*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010.
- ARCE SAGARDUY, Mikel. *El espacio y la dimension del sonido. Una observación desde la experimentación artística*. Tesis (Doctorado) – Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/303543435_El_espacio_y_la_dimension_del_sonido_Una_observacion_desde_la_experimentacion_artistica. Acesso em 15 jun. 2024.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte sonora. Metamorfose das musas*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/publico/dissertacao.pdf>. Acesso em 8 jul. 2024.
- CRM, Centro Ricerche Musicali. Il paesaggio sonoro. Roma, 30 giu. 2009. Disponível em: http://www.crm-music.it/index.php?option=com_content&view=article&id=53%3Aplanofoni&catid=99%3Aplanofoni&Itemid=139&lang=it. Acesso em 7 maio 2019.
- DE LA MOTTE-HABER, Helga. Sound, spaces, fields, objects. In: LEITNER, Bernhard. *Sound, space, sculpture. Catalogue raisonné*. Ed. Nikolaus Kratzer. Wien: Verlag für Modern Kunst, 2022. p. 447-450.
- DÍAZ, Eva. *The experimenters: chance and design at Black Mountain College*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, 206, dirigida por J. Guinsburg).
- GROYS, Boris. On the sound installations. In: LEITNER, Bernhard. *P.U.L.S.E. räume der zeit/spaces in time*. Gaiendorf: ZKM, 2008. p. 6-13.
- HARRISON, Jonty. Denis Smalley, EMAS and (Electro-Acoustic) Music. *The Musical Times*, [s.l.], v. 130, n. 1759, p. 528-531, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1193517>. Acesso em 6 jul. 2024.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *Something Else Newsletter*, v. 1, n. 1, Feb. 1966. Disponível em: <https://dickhiggins.org/intermedia>. Acesso em 29 jul. 2024.

JESUS, Samuel de. Les recyclages sonores du monde: les immersions sono-plastiques selon Chelpa Ferro et Nuno Ramos. *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n. 26, 2014. Arts immersifs. Dispositifs et expériences. p. 481-492. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/fdart.2014.1657>. Acesso em 21 set. 2024.

KRATZER, Nikolaus. Space is a sequence of spaces. In: LEITNER, Bernhard. *Sound, space, sculpture. Catalogue raisonné*. Ed. Nikolaus Kratzer. Wien: Verlag für Modern Kunst, 2022. p. 12-23.

LEAL, André. A dimensão sônica do mundo. In CONGRESO DE LA SOCIEDAD Iberoamericana de Gráfica Digital, 15, 2011, Santa Fe, Argentina. *Anais...* Santa Fe: FADU-UNL, 2011, p. 1-4. Disponível em: https://itc.scix.net/pdfs/sigradi2011_151.content.pdf. Acesso em 21 set. 2024.

LEITNER, Bernhard. *P.U.L.S.E. räume der zeit/spaces in time*. Gaiendorf: ZKM, 2008.

LEITNER, Bernhard. *Sound, space, sculpture. Catalogue raisonné*. Ed. Nikolaus Kratzer. Wien: Verlag für Modern Kunst, 2022. Disponível em: https://www.bernhardleitner.at/pdf/Leitner_Sound-Space-Sculpture_Doppelseiten_lowres.pdf. Acesso em 29 jul. 2024.

LEITNER, Bernhard; FRICKE, Stefan. On sound spaces in the head, in the body and elsewhere. Talking to Bernhard Leitner. In: LEITNER, Bernhard. *P.U.L.S.E. räume der zeit/spaces in time*. Gaiendorf: ZKM, 2008. p. 171-195.

LEITNER, Bernhard; SCHULZ, Bernd. The whole corporeality of hearing. A conversation between Bernd Schulz and Bernhard Leitner. Saarbrücken, 2002. Disponível em: <https://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/17>. Acesso em 20 jul. 2024.

LEITNER, Bernhard; WISSMANN, Friederike. Ich möchte die Geometrie des Klanges beherrschen. Bernhard Leitner im Gespräch mit Friederike Wißmann [Bernhard Leitner em conversa com Friederike Wissmann]. *kunsttexte.de*, n. 1, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.48633/kst-tx.2022.1.88239>. Acesso em 29 jul. 2024.

LINKE, Detlef B. Head Space Pieces. In: LEITNER, Bernhard. *Sound, space, sculpture. Catalogue raisonné*. Ed. Nikolaus Kratzer. Wien: Verlag für Modern Kunst, 2022. p. 230-233.

LUNA, Ianni B. Instalações sonoras. In: VENTURELLI, Suzette; Rocha, Cleomar. (org.). 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, 2016. p. 855-864. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/Ianni_Barros.pdf. Acesso em 11 jul. 2024.

MADERUELO, Javier. El largo trayecto: de la música al arte sonoro. In: IGES, José; MAIRE, José Luis; FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (eds.). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Madrid: Fundación Juan March, oct. 2016. p. 54-81.

MALHAM, David G. Approaches to spatialisation. *Organised Sound*, v. 3, n. 2, p. 167-177, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S135577189800209X>. Acesso em 30 jul. 2024.

MUNIZ, Marcelo de S. Sistema háptico, autorregulação e movimento. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/r.v1i31.28326>. Acesso em 20 set. 2024.

NUNES, Cristiane dos G. A. *Instalações sonoras contemporâneas: espaço e sensorialidade*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2236>. Acesso em 8 jul. 2024.

ROCHA ITURBIDE, Manuel. La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte (2). *SulPonticello. Revista on-line de música y arte sonoro*, n. 42, jun. 2017. Disponível em: <https://3epoca.sulponticello.com/la-expansion-de-la-escultura-y-de-la-instalacion-sonora-en-el-arte-2/>. Acesso em 1 ago. 2024.

ROCHA ITURBIDE, Manuel. La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte (1). *SulPonticello. Revista on-line de música y arte sonoro*, n. 41, may 2017. Disponível em: <http://3epoca.sulponticello.com/la-expansion-de-la-escultura-y-de-la-instalacion-sonora-en-el-arte-1/>. Acesso em 1 ago. 2024.

SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, [s.l.], v. 12, n.1, p. 35-58, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1355771807001665>. Acesso em 2 ago. 2024.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, [s.l.], v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>. Acesso em: 4 jul. 2024.

SMALLEY, Denis. Spatial experience in electro-acoustic music. *Revue d'esthétique musicale. L'Espace du son II*, p. 123-126, 1991.

SMALLEY, Denis; EMMERSON, Simon. Electro-acoustic music. *Grove Music Online*, 20 jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>. Acesso em 1 ago. 2024.

VIEIRA, Ana Luísa V. da S. P. *John Cage. A obra indeterminada*. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.

WISHART, Trevor. *On sonic art*. ed. rev. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

NUNES, Cristiane dos Guimarães Alvim. A espacialidade sonora na obra de Bernhard Leitner. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 49-71, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O peso do som

The weight of sound

Caroline Alciones de Oliveira Leite

 0000-0002-7866-7863
alcionesdol@gmail.com

Resumo

Na articulação entre história, teoria e crítica da arte, este artigo analisa *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), de Cildo Meireles, destacando o sonoro como imagem. Recorre-se a documentos e a entrevistas concedidas pelo artista para contextualizar o processo de criação da obra, propondo uma reflexão sobre a noção de instalação de arte em articulação com a noção de pano-de-roda. Como método de investigação, a fenomenologia da percepção permite apresentar *Eureka/Blindhotland* a partir da perspectiva do sujeito e de seu corpo, propondo uma possibilidade de escuta em um registro da obra de Cildo Meireles.

Palavras-chave

Eureka/Blindhotland. Cildo Meireles.
Imagem sonora. Escuta. Corpo.

Abstract

Linking art history, theory, and criticism, this article analyzes Eureka/Blindhotland (1970-1975) by Cildo Meireles, highlighting sound as an image. It uses documents and interviews given by the artist to contextualize the work's creation process, proposing a reflection on the notion of the art installation in conjunction with the idea of wheel-cloth [pano-de-roda]. As a research method, the phenomenology of perception allows us to present Eureka/Blindhotland from the perspective of the subject and his body, proposing a possibility of listening in a register of Cildo Meireles' work.

Keywords

Eureka/Blindhotland. Cildo Meireles.
Sound image. Listening. Body.

Escuta, toque e visualidade

Eureka/Blindhotland (1970-1975), ainda a distância, permite que se aviste seu interior através de uma rede de náilon, amarelo-dourado, pousada sobre piso de igual cor. Ao centro da área delimitada pela rede, uma luz marcante a iluminar uma balança com dois pratos. O equilíbrio da balança suporta, em um de seus pratos, duas barras paralelas de madeira, enquanto sobre o outro prato pesa uma cruz, de medidas análogas às das duas barras, à exceção da subtração da secção que une os braços da cruz.

À medida que nos aproximamos, um som intrigante, espécie de badaladas, se faz mais forte. Em vão, a visão procura pela origem da fonte sonora, pois não é possível ver nada além de esferas idênticas e estáticas deitadas no piso. Passamos por uma abertura na rede e, sem nos dar conta, estamos no interior daquela espécie de alçapão. O som insiste, como a chuva de um verão tropical, em cair sobre nós. Não haverá movimento enquanto nossas mãos ou pés não tocarem as esferas, até então, supostamente estáticas.

Não submergimos nas esferas de *Eureka/Blindhotland* como crianças que afundam em uma piscina de bolinhas do parque de diversões. Comparadas a tais piscinas, as esferas da obra de Cildo Meireles¹ são em menor número. As cores também se foram e, em vez da leveza da infância, há um peso incomum e irregular, apesar da constância nas dimensões das esferas. Lançamos uma delas ao chão, apanhamos outra e mais outra.

Sentamos no piso, examinamos a balança, voltamos a observar as esferas e percebemos a diferença dos pesos que elas carregam. Escutamos as badaladas que pendem do teto e adentram nossa escuta em diálogo com o som que produzimos ao lançar as esferas ao chão. Nossas mãos se distraem com a diferença de pesos das esferas, enquanto nossos pés se atrapalham ao empregar igual energia para empurrar pesos tão distintos de esferas que insistem em demonstrar dimensão padronizada. A igualdade entre as esferas se desfaz pelo toque e por escutas atentas.

¹ Registramos nossos agradecimentos a Cildo Meireles.



Figura 1
Cildo Meireles, *Eureka/*
Blindhotland: Eureka, 1970-
1975, instalação 400 x 600
x 600cm, em *Entrevento*:
Cildo Meireles, exposição
no Sesc-Pompeia, São
Paulo, 2019 (Foto: Caroline
Alciones de Oliveira Leite)

Teriam as esferas de celuloide, que quicaram ao longo de toda a noite atrás do personagem de Franz Kafka (2018), em *Bloomfeld, um solteirão de mais idade*, se multiplicado e aportado ali? A imagem visual da balança corta nossa conjectura sonora e nos remete àquela que talvez seja a primeira questão – ao propor que a densidade de determinado corpo corresponderia à divisão de sua massa por seu volume, Arquimedes teria se enganado? Circulando em espaço fora da rede, um homem e uma esfera grafados em páginas de jornais, interrompendo o fluxo de leitura e a mancha gráfica usual de tais jornais na época da exposição da obra.

Inserções figurava como a primeira parte da obra no projeto apresentado por Cildo Meireles ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no pôster da primeira exposição da obra, Cildo Meireles – *Eureka/Blindhotland*, que aconteceu de outubro a novembro de 1975, no terceiro andar do prédio do MAM-Rio, em sua Área Experimental. De acordo com o artista, a concepção de sua obra foi orientada pela possibilidade de ludibriar a formulação de Arquimedes acerca da

densidade, questão que para o artista conservaria a essência do fazer artístico (Meireles, 2009, p. 257). *Eureka/Blindhotland* possui quatro partes:² a primeira – *Eureka* – é composta pelo improvável equilíbrio entre as duas barras de madeira de 10 x 10 x 30cm e a cruz com medidas análogas às das barras sobre os pratos da balança.

Figura 2

Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland: Eureka*, 1970-1975, detalhe da instalação, 400 x 600 x 600cm, em *Entrevendo: Cildo Meireles*, exposição no Sesc-Pompeia, São Paulo, 2019 (Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

No regresso ao Brasil de sua permanência em Nova York, em 1973, Cildo Meireles formulou *Blindhotland*, a segunda parte da obra, cujo projeto final previa 201 esferas com pesos variando entre 100 e 1.500 gramas a povoar um piso coberto por feltro amarelo, substituído por linóleo em sua versão de 2019 na exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, realizada no Sesc-Pompeia na cidade de São Paulo. Variou também a cor das esferas em diferentes montagens: entre preto, como na primeira montagem, e marfim, como na exposição de 2019, em São Paulo.



² No projeto (Meireles, 2017) da obra apresentado ao MAM-Rio e no fôlder da exposição de 1975, a obra seria dividida em três partes: *Inserções*; *Blindhotland – Eureka*; e *Expeso*. Em entrevista concedida à autora em 2019, porém, o artista descreve a obra subdividindo-a em quatro partes.

O som que pende do alto em direção aos visitantes constitui a terceira parte da obra – *Expeso* –, a gravação do som de oito combinações de peso das esferas em queda livre em “três situações diferentes: a altura da queda, a distância do microfone e o peso da esfera” (Meyreles, 2009, p. 258) A quarta parte – *Inserções* – se constitui da publicação de oito imagens (em sua primeira versão), sem legenda, de um homem e uma esfera, alternando tamanhos distintos do homem e da esfera em cada uma das publicações: em um jornal, esfera e homem do mesmo tamanho; em outro, a esfera maior que o homem; em um terceiro, o homem maior que a esfera e assim sucessivamente em quantos jornais houvesse a publicação dessa parte de *Eureka/Blindhotland*.

Figura 3
Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*: *Eureka*, 1970-1975, detalhe da instalação, 400 x 600 x 600cm, em Entrevendo: Cildo Meireles, exposição no Sesc-Pompeia, São Paulo, 2019 (Fonte: *O Globo*, 26 jan. 2020)

O procedimento empregado pelo artista remete à confusão de tamanho vivida por Alice quando devorava pedaços do bolo que a faziam crescer ou encolher desmesuradamente no País das Maravilhas de Lewis Carroll (2000), e também aos embaraços vividos por Gulliver, o viajante de Jonathan Swift, ao ser gigantesco ou minúsculo em relação aos outros. Para Cildo Meireles, a ideia de liliputismo³ seria típica da infância. *Eureka, Blindhotland, Expeso* e *Inserções* compõem *Eureka/Blindhotland* (1970-1975).



³ Trata-se de referência à ilha fictícia de Liliput, cenário do romance de Jonathan Swift *As Viagens de Gulliver*, na qual Gulliver se depara com seres de menos de 15cm de altura para os quais o personagem principal seria um gigante e, adiante, acaba aportando em uma ilha de gigantes.

A imagem escolhida por Cildo Meireles para *Eureka/Blindhotland* é bastante semelhante àquela utilizada em um dos lados do disco *Sal sem Carne* (1975) e nas cédulas de *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e de *Zero Real* (2013), trazendo, dessa vez, o perfil e o drama do mesmo homem esguio que passava seus dias com a cabeça ancorada na parede do hospital psiquiátrico de São Cottolengo, na cidade de Trindade (GO). Um dado que saltou aos olhos do artista do registro fotográfico realizado em parceria com seu irmão Max Meirelles por ocasião da coleta de material para *Sal sem Carne*. Por entre sua trama, nas páginas de jornais ou no interior do sujeito que interaja com a obra, *Eureka/Blindhotland* prossegue circulando em seu feito de aparentar ser algo e ser outro.

A confusão entre ser maior, igual ou menor do que uma esfera, por entre cercamentos, guetos, mundos com pesos distintos, dimensões variadas. Medidas e pesos em desacordo, em desalinho com aquilo que o dado visual assevera. A imagem que choca, incomoda e não sai do corpo – uma medida de peso que não sabemos se social, humana ou desumana. Replicando nas edições impressas dos jornais o perfil do homem em sua rotina de tentar esconder-se de si mesmo, sustentando entre as mãos e a parede a cabeça, amofinando pensamentos, curvando coluna e joelhos à sina que não escolheu – existir em um canto de mundo qualquer.

Pano-de-roda

Expeso acaba por reverberar um ruído projetado pela combinação matematicamente calculada, gravado em fita, apesar de no projeto da obra apresentado ao MAM-Rio e no fôlder da exposição de 1975 haver menção a um disco. Em entrevista, Cildo Meireles relata que a primeira versão de *Expeso* foi gravada em Pedra de Guaratiba, bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, com auxílio de sua ex-esposa, a poeta Lu Menezes. O artista fez uso de um gravador de rolo de marca alemã – Uher – durante uma madrugada silenciosa. A segunda e última versão de *Expeso* foi gravada em 2003, para a exposição Cildo Meireles realizada no Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Na ocasião da segunda versão de *Eureka/Blindholtand*, as esferas, a tela e o piso passaram a ter outra cor: o artista buscou um tom “kraft, meio amarelo com um pouco de marrom com vermelho”.⁴

⁴ Entrevista concedida à autora no ateliê do artista em 30 nov. 2021.

Considerando que *Eureka/Blindholtand* foi a primeira instalação de grandes dimensões executada por Cildo Meireles, parece pertinente a menção a Claire Bishop (2014) que inicia seu livro *Installation art* discorrendo a respeito da noção de instalação de arte como algo que, de forma geral, é compreendido como um espaço no qual o espectador pode adentrar fisicamente, observando seu aspecto teatral, em uma referência ao crítico de arte modernista Michael Fried, imersivo e empírico. A autora propõe, ainda, uma ressalva, a partir de Julie Reiss, sinalizando para a diferença entre *installation of art* [instalação de arte] – expressão que teria tido seu uso iniciado por revistas de arte, na década de 1960, para descrever a forma como uma exposição seria montada – e *installation art* [instalação], obra de arte na qual o espectador pode entrar e ter uma experiência.

Bishop traça, ainda, uma cronologia a propósito das instalações, partindo do russo El Lissitzky (1890-1941), do alemão Kurt Schwitters (1887-1948) e de Marcel Duchamp (1887-1968), passando pelo minimalismo, pelos *happenings* com Alan Kaprow (1927-2006) e chegando a um momento mais contemporâneo a partir da estética relacional. Nesse percurso, Bishop observa as instalações de Cildo Meireles, ressaltando aspectos como o uso de uma grande escala, o acúmulo de materiais, até então incomuns; o apelo a sentidos como visão, tato, paladar e olfato; bem como a possibilidade de reconstrução da obra em espaços distintos e em tempos igualmente distintos.

No que diz respeito aos materiais observados por Bishop como incomuns, cabe ressaltar uma vontade de experimentar, de se aventurar no uso desabusado de materiais por Cildo Meireles e também pelos artistas de sua geração. Entre o final da década de 1960 e início da seguinte, havia trocas produtivas acerca da arte na cantina do MAM-Rio entre artistas que participaram da criação ou das atividades da Área Experimental do museu⁵ e das proposições dos Domingos da Criação, entre janeiro e agosto de 1971.

Nos Domingos da Criação, proposição concebida e conduzida por Frederico Moraes, a interação de artistas e público partia da delimitação de um material ou fator e de sua fixação como possibilidade de fazer artístico, algo que, para Cildo Meireles (2017), se aproximaria de um procedimento científico – buscar o maior número de possibilidades para um elemento.

⁵ A Área Experimental do MAM-Rio foi criada e coordenada por Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz em parceria com Frederico Moraes.

Cildo Meireles não participou de todos os Domingos da Criação, pois naquele ano partiu para Nova York. Ainda que não estivesse atuando, prioritariamente, como artista durante os dois anos em que viveu na cidade que nunca dorme, foi um período de relevante contato com a produção de arte – o que lhe permitiu rever seu incômodo com o estado da arte na época e, até mesmo, se reconciliar com sua produção de desenhos, interrompida desde 1968, em uma nova relação com as artes.

O curta-metragem de Renato Laclette, *Eureka/Blindhotland na Área Experimental do MAM-RJ*, de 1975,⁶ registra Cildo Meireles brincando de “embaixadinha” em sua obra. Ao desafiar uma das esferas a saltar e a se equilibrar sobre seu pé, bem como ao incorporar bolas de futebol e de outros esportes em *Blindhotland/Gueto*, o artista revela sua relação com a bola. Aos 16 anos, ele foi notícia no *Correio Braziliense* como promessa de se tornar um grande jogador de futebol, tendo sido convidado a integrar os times da categoria infanto-juvenil do Flamengo e do Cruzeiro. Com 65 anos, o artista afirmou que ainda achava que “futebol é um resumo do mundo, é sensação de espaço, geometria e balé de competição” (Meireles, 2014, p. 103). Mesmo não tendo prosseguido com o futebol, as bolas, ou as formas esféricas, continuaram imprimindo marcas em sua obra. Cildo Meireles experimentava meios de criação que lhe permitissem ampliar a noção de artes para além das visualidades, se embrenhando, assim, pelo sonoro.

Eureka/Blindhotland funda um espaço próprio entre as visualidades e o sonoro, podendo provocar ruídos no espaço expositivo e até mesmo incomodar, como pudemos verificar em relato de Cosme Alves Neto, chefe da Cinemateca do MAM-Rio na ocasião da inauguração da exposição Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*. Em Comunicação Interna datada de 9 de outubro de 1975 ao setor de Exposições do MAM-Rio, o chefe da Cinemateca alertava para a inconveniência da instalação de obra com banda sonora em área contígua à secretaria e ao auditório da Cinemateca que, na época, não possuía tratamento acústico nem sistema de refrigeração. *Eureka/Blindhotland*, assim como outras instalações de Cildo Meireles, se funda na ideia de “pano-de-roda” com a qual o artista teve contato por meio de um texto sobre a história do circo, no final dos anos 1960,

⁶ Cópia digital do arquivo do artista.

À medida que os circos iam se desagregando, o dono, para saldar dívidas e acertar débitos com os artistas, dava um pedaço da lona do circo. O malabarista ou o mágico usava o pedaço no espetáculo solo dele numa pequena cidade: botava quatro estacas, aquela lona em volta e cobrava ingresso. O circo foi se fragmentando dessa maneira e o nome desse procedimento era “pano-de-roda”. A ideia do pano-de-roda está por trás das instalações, porque ela possibilitaria essa autonomia, a independência para funcionar nos lugares mais diferentes. O *lejos* funcionaria dentro dessa individualidade... (Meireles, 2000, p. 14).

Cildo Meireles trabalha com os princípios de autonomia e de independência do “pano-de-roda” em suas obras de grandes dimensões, fazendo-as funcionar dentro de sua individualidade em uma espécie de espetáculo solo que se abre para receber o sujeito. As instalações do artista permitem perceber que “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel” (Foucault, 2013, p. 19). O “pano-de-roda” de Cildo Meireles nos remete à noção de heterotopia de Michel Foucault, algo que podemos situar entre a heterotopia de tempo e as heterotopias crônicas; de tempo não por acumular tempos como museus e bibliotecas, mas por conter certa capacidade de “parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado [...] como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo” (2013, p. 25).

Como uma espécie de tapete voador, *Eureka/Blindhotland* viaja ao longo dos tempos e no mundo, aportando em espaços expositivos diversos, trazendo questões que se atualizam ou que se reafirmam com o passar dos anos e de acordo com a realidade de cada paragem. Por outro lado, os “panos-de-roda” se aproximam das heterotopias crônicas, ao modo das festas sazonais, como que tomando parte nos “maravilhosos sítios vazios à margem das cidades, por vezes mesmo no centro delas, e que se povoam uma ou duas vezes por ano com barracas, exposições, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes e profetisas da boa fortuna” sobre a qual elaborou Michel Foucault (2013, p. 25)

A obra de Cildo Meireles, de tempos em tempos, aporta em espaços expositivos convidando a nela tomar parte, em perspectiva semelhante à do barco proposta pelo filósofo – algo que flutua, que funda um lugar, mesmo sem ser, efetivamente, um lugar. O pano-de-roda e o barco possuem em comum

a autonomia de se fechar sobre si, estabelecendo sua própria vida ao mesmo tempo que se ligam à vastidão do mar, do rio ou do infinito sem que isso os impeça de, vez por outra, aportar e abrir-se àqueles que adentram seus espaços. À moda de um pano-de-roda ou de um barco, *Eureka/Blindhotland* mesmeriza não apenas os olhos capturados por sua rede, mas ouvidos e corpos que interagem com as esferas, que se intrigam com a relação exposta pela balança entre a cruz e as barras de madeira, bem como a relação do som forjado pelo artista com o som produzido pelo sujeito em sua interação com a obra.

Eureka/Blindhotland, criada de forma a permitir que o sujeito efetivamente entre em seu espaço, ocupou as reflexões do artista durante os anos em que viveu em Nova York. Mesmo antes de sua viagem, já havia nos cadernos do artista, projetos de obras de grandes dimensões, como *Desvio para o Vermelho* (1967-1984). O contexto de produção de Cildo Meireles no Brasil, porém, não contava com disponibilidade de recursos capaz de viabilizar com facilidade e/ou com agilidade a realização de obras que, se, por um lado, trazem grande presença para os espaços institucionais em que se instalam, por outro, demandam considerável investimento para sua execução e manutenção.

O artista recorreu à venda de seus desenhos para viabilizar a produção de suas instalações (Meireles, 2005, 2006), mas também buscou o investimento das instituições expositivas na produção das obras de grandes dimensões. A primeira versão de *Eureka/Blindhotland* foi realizada com o MAM-Rio arcando com os custos de aquisição do material para a obra, conforme pudemos verificar em nota de empenho para a compra das esferas de borracha e autorização de execução de serviço assinadas em 19 de junho de 1975 por Roberto Pontual, chefe do Departamento de Exposições do MAM-Rio na época da mostra⁷, e por recibo assinado pelo artista em 29 de junho do mesmo ano, atestando recebimento do material para a realização da obra por parte da instituição.

De acordo com documentos consultados no acervo de Pesquisa e Documentação do MAM-Rio, ao final da primeira exposição de *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles, em carta à diretora-executiva da instituição, de 28 de novembro de 1975, na qual consta seu nome, porém não sua assinatura, teria proposto que o

⁷ Antes de efetuar a compra das esferas de borracha, o MAM-Rio pleiteou o patrocínio da Empresa Nacional Produtos de Borracha à exposição de Cildo Meireles mediante fornecimento do material necessário.

museu se tornasse o depositário da obra. A resposta institucional sinalizou interesse com a condição de que houvesse menção ao nome do MAM-Rio nas exposições de que *Eureka/Blindhotland* participasse, advertindo que seria aguardada a confirmação de Cildo Meireles com a assinatura dos termos de guarda permanente junto ao setor de patrimônio. A negociação, porém, não prosperou e, somente em 2007 a obra foi adquirida – pela Tate Modern por intermédio do American Fund for the Tate Gallery, fundo criado em 1987 com o objetivo de adquirir para a instituição obras da América Latina e do Norte.

Tautologia e imagens de som

Em *Eureka/Blindhotland* parece se estabelecer uma relação na qual a visualidade e o sonoro se reforçam mutuamente. Nessa relação entre visualidade e sonoridade, o artista abre uma trilha a ser percorrida pelo sujeito. Uma trilha que, sem indicações objetivas, propõe um caminho, cabendo ao sujeito, social e historicamente situado, a percepção da obra. O sujeito tem a possibilidade de criar imagens sonoras ao tocar e lançar as esferas ao piso, de somente ser invadido pelo som projetado pelo artista na instalação ou ambos ao mesmo tempo enquanto, simultaneamente, outras relações se estabelecem em sua percepção da obra como um todo.

As esferas mais leves são escolhidas para ser arremessadas de um lado a outro, quicadas, desafiadas em embaixadinhas, enquanto as mais pesadas são roladas, servem como apoio aos pés, são arremessadas como bolas de boliche, esbarrando no que encontram pelo caminho. Cada esfera assume suas próprias marcas na borracha que a constitui. Enquanto isso, *Expeso* reafirma que pesos distintos podem ter a mesma medida e *Inserções* de *Eureka/Blindhotland* entrelaça percepção visual e tátil por meio do peso suportado pelo homem, cotidianamente, no canto do hospital de São Cottolengo.

A repetição na obra de Cildo Meireles é, redundantemente, recursiva, toma o material para si e lhe confere um aspecto hiperbólico a determinar significados, sentidos outros, mas, principalmente, demanda do sujeito outro registro perceptivo de seus sentidos, um registro distinto daquele que se dá no banal do cotidiano. Assim, por entre esferas e repetições, nos deparamos com um aspecto que não se restringe ao âmbito do texto, escrito ou falado, e que se apresenta nas instalações de Cildo Meireles – a tautologia.

Em *Eureka/Blindhotland*, a tautologia constitui a repetição de um elemento em diferentes instâncias, da mesma forma que, em uma frase de estrutura tautológica composta por um verbo de ligação, o predicativo necessariamente repete a informação que constitui o sujeito. Posições sintáticas distintas, porém semanticamente idênticas, promovendo a significação desejada e possível pela repetição. Na obra de Cildo Meireles, há esferas de borracha, esferas de som, esferas na interrupção da notícia nos jornais de grande circulação na época das exposições, mas há, sobretudo, o peso.

As esferas contêm e viabilizam o peso. Tautologicamente o peso é retomado nas esferas de borracha, de som, de imagem visual da dor suportada pelo homem que ancora sua cabeça no canto da parede e também nas barras de madeira e na cruz. Por mais que se subtraia uma seção da madeira para a transformar em cruz de braços simétricos, a cruz parece fadada a pesar mais do que aquilo que se supõe a distância, e, mesmo que se promova um giro em sua orientação buscando transformá-la em um “x”, seu peso persiste. A tautologia contribui para a continuidade entre as partes da obra.

Por vezes, a continuidade extrapola o limite de determinada obra e se derrama sobre outra. *Eureka/Blindhotland* e *Sal sem Carne*, duas das quatro obras concebidas pelo artista em Nova York,⁸ carregam em si uma memória comum – os massacres do povo Krahô e as visitas ao hospital de São Cottolengo. São 201 esferas em *Eureka/Blindhotland*, número que remete aos sobreviventes dos massacres investigados pelo pai de Cildo Meireles. Nas *Inserções* de *Eureka/Blindhotland*, a imagem visual do homem com a cabeça encostada à parede interrompe a mancha gráfica de jornais; em *Sal sem Carne*, vemos o mesmo homem pelas costas no centro da capa do disco.

Apesar de haver um mundo lá fora, um mundo com o qual o sujeito e a obra dialogam, ali dentro, naquela trama, no espaço delimitado pela rede, é a poesia que faz com que cada parte da obra atue. O sonoro e a visualidade se encontram, se provocam e bailam com o tato. Os sentidos se potencializam quando juntos e são capazes de elaborar uma única imagem sonoro-visual-tátil. Olhos e ouvidos desgarrados uns dos outros, desgarrados do tato, não encontrarão espaço propício em *Eureka/Blindhotland*. A percepção da obra demanda do corpo uma resposta.

⁸ As outras duas são a série *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971-1973) e “7 de Setembro”, que não chegou a ser realizada.

Eureka/Blindhotland inaugura um espaço não somente por sua rede e seu tapete, mas também pelo som e por seu alcance. O alcance e a contundência do som permitem a delimitação de um perímetro, um espaço determinado pelo som que se entrelaça com as redes de *Eureka/Blindhotland* e que garante ao sujeito a possibilidade de adentrar a obra. Uma delimitação que não constitui barreira eficiente à visão, porém eficaz ao corpo que percebe o som, encontrando-se com imagens sonoras das esferas caindo. Em determinado ponto, sentimos como se estivéssemos em meio a uma chuva, a esta altura, não mais de um verão tropical, mas de meteoritos, em uma situação análoga àquela esquadrinhada por Connor (2011, p. 135) em que “um reflexo, formado pelo ouvido projetivo imaginativo, o ouvido comandando o olho para perceber o espaço em que se encontra. É nesse sentido que se pode dizer que os ouvidos têm paredes”.⁹ Neste ponto, parece pertinente a observação do artista e sonólogo Rodolfo Caesar (2016) a propósito de a imagem não se restringir à visualidade. De acordo com o teórico, ocorreu que o estatuto da imagem visual foi inaugurado muito antes do estatuto da imagem sonora, quando as paredes das cavernas foram feitas de suporte para gravação de pinturas. Ao passo que, somente com a invenção do paleofone, com Charles Cros e Thomas Alva Edison, a fixação e a reprodução sonora passaram a ser possíveis. Caesar destaca que, em 1934, Paul Valéry já compreendia a existência de imagens visíveis e de imagens audíveis e que, adiante, se tornaria possível receber tais imagens a partir de um mero sinal manual, da mesma forma que se recebia água, gás e eletricidade. Somente na década de 1990, porém, o francês François Bayle teria sido o primeiro autor de música contemporânea a compreender e a se referir ao som como imagem, delineando-se a escuta acusmática como a escuta de imagens de som. Cabe ressaltar que imagem sonora não corresponde a um processo de analogia ou de visualizar a partir de estímulos sonoros. Antes, nossa chave de análise de *Eureka/Blindhotland* compreende que “assim como ver, escutar é sempre formar imagens” (p. 172).

Convém, assim, a citação do célebre texto Teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar (1977), não parecendo apropriada a figura do espectador, de alguém que se detém na contemplação. Na obra de Cildo Meireles, o espaço

⁹ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *the spatiality of sound is a reflex, formed by the projective, imagining ear, the ear commandeering the eye to make out the space it finds itself in. It is in this sense that ears may be said to have walls.*

aberto se destina ao sujeito pleno de sentidos, repleto de experiências prévias, idiosincrasias, contextos sociais e políticos que atuam na percepção da obra. Diante da constatação de que aquilo que a imagem sugere não corresponde àquilo que o tato percebe, nossos sentidos se reorganizam, se aprumam passando a atuar juntos na percepção da obra. Assim, se para Maurice Merleau-Ponty (1971, p. 130) o olhar “apalpa, esposa as coisas visíveis”, parece possível afirmar que a escuta não se furta a enxergar a partir do som, a tatear o peso do som que cai, bem como o tato enxerga o liso da esfera, a trama da rede, a ranhura da madeira, a repetição de materiais e mesmo a reverberação do som que toca a pele, o corpo.

Nessa mesma direção, a visão escuta os pensamentos do homem esguio, lhe toca os ombros e o retira daquele canto. Ao inferir a culpa imensa que aquele homem deveria carregar, Cildo Meireles escutava seu lamento com os olhos, percebendo com os sentidos conectados ao visível a sua volta e que “parece repousar em si mesmo” (Merleau-Ponty, 1971, p. 128). Na separação dos sentidos, na delimitação daquilo que seria característico de um ou de outro, uma mutilação invisível entorpece, visualmente, embotando a percepção. Na versatilidade dos sentidos em suas habilidades perceptivas, o corpo se torna mais disponível à percepção da obra de arte.

Procuramos pela fonte sonora daqueles sons que pendem ao nosso redor e, ao constatar as esferas estáticas, podemos compreender que escutamos com todo o corpo e não apenas com os ouvidos. Percebemos o corpo estruturado nas complexidades que residem por dentro da carne, nas reações das emoções no corpo, disparadas pelo sonoro sob forma de poesia – imagens sonoras. Escutar uma obra que se vê permite duvidar dos olhos, ter a visão atravessada pela escuta, implica perceber por dentro do corpo, desvencilhar-se da percepção vigilante, a essa altura, por procedimentos como a repetição, mas também pela conexão entre visão, audição e tato. Assim, o sujeito tem a possibilidade de acessar a obra de outro patamar a partir de uma conexão por meio da poesia e da disponibilidade de quem vibra por simpatia (Taborda, 2021) com a obra.

Neste ponto, se Merleau-Ponty compreende que ao ver e ao tocar nos posicionamos nesses mesmos registros como seres visualizáveis e tocáveis, de forma análoga, compreendemos que ao escutar, ver e tocar, o sujeito se dá, igualmente, a escutar, a ver e a tocar. O sujeito ocupa seu lugar, sendo escutado, visto e tocado pela obra, por outros sujeitos e também por si mesmo. Aquilo que

escutamos, que vemos e que tocamos reverbera a percepção de nosso corpo. Escutamos, vemos e tocamos com aquilo que carregamos em nosso interior e que se renova, que se reorganiza a cada nova percepção, nesse ponto, já não apenas da obra em si, mas do mundo que nos cerca.

Há, então, no corpo uma decisão necessária – se entregar ou não –, considerando-se que, como proposto por Merleau-Ponty (1971, p. 131), “quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele, que por princípio, conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles”. Para estabelecer o contato entre o sujeito e as coisas, o corpo se faz perceptivo, escutando, vendo e tocando em sua dimensão fenomenal. *Eureka/Blindhotland* se entrega à medida que o sujeito também se entrega a uma percepção capaz de conjugar diversos aspectos perceptivos, acessando o corpo fenomenal e o corpo objetivo. As imagens sonoras e visuais, provocadas pelo sujeito que interage com as esferas e que toca a balança, se confundem com as imagens da própria obra. É na mútua aceitação que a obra se abre para receber o sujeito em sua trama e, ao mesmo tempo, avança em direção ao interior do sujeito.

Nesse sentido, parece pertinente a formulação de Merleau-Ponty (2004), em *Conversas*, acerca da unidade da coisa a partir de distintas qualidades em relação a mundos distintos como o da visão, do olfato, do tato etc. Em suas conferências, o filósofo, a partir da psicologia moderna de Goethe, pondera que “cada uma dessas qualidades, longe de ser rigorosamente isolada, tem uma significação afetiva que a coloca em correspondência com a dos outros sentidos” (p. 20) A obra de Cildo Meireles parece demandar o estabelecimento de uma sintonia entre escuta, visão e tato na qual o sujeito se permita se deixar levar.

Na consciência do corpo

O título *Eureka/Blindhotland* faz referência à exclamação de Arquimedes que se transformou em interjeição, em índice de uma solução para um problema. *Eureka* indica o gosto de Cildo Meireles pela matemática e pela física, áreas de conhecimento que demandam criatividade no sentido de, efetivamente, viabilizar saltos, avanços científicos a contrapelo de protocolos. Por outro lado, a interjeição contém a instabilidade promovida pelo artista ao predomínio da visão por sobre

outras possibilidades perceptivas. Além da matemática e da física, Cildo Meireles¹⁰ recorre a seu fascínio por questões siderais, como os buracos negros. Entre as esferas que lançamos ao piso e aquelas que viajam no tempo, do instante da gravação ao instante em que escutamos *Expeso*, as imagens sonoras povoam o ambiente com múltiplos buracos negros. Antigas estrelas que esgotando seus recursos, implodem, infinitamente, sua energia e luminosidade restantes para dentro de si. Buracos negros que assim o são por não permitir a visão de seu interior, enquanto esticam e distorcem a relação de espaço e tempo.

Tantas esferas, tantos mundos e tempos distintos e simultâneos coabitando como no conto *Tlön, uqbar, orbis tertius*, de Jorge Luis Borges (2020). *Tlön* é um novo mundo em que a percepção tem papel preponderante, a geometria possui como disciplina o visual e o tátil, os paradoxos se constituem como a realidade, e o tempo é recorrentemente questionado. No pós-escrito do conto, Borges menciona um fato ocorrido na venda de um brasileiro: um sujeito bêbado deixara cair de seu bolso um cone do diâmetro de um dado cujo peso seria intolerável. O cone era de um metal que não seria deste mundo e constituiria a imagem da divindade em algumas religiões de *Tlön*. Teriam as esferas de *Eureka/Blindhotland* vindo de *Tlön*?

A reprodução em *loop* do som das esferas caindo amplifica o som de inúmeros buracos negros capturados e lançados pelo artista – uma queda infinita dentro de si, um abismo sem fim em que tempo e espaço são perpetuamente deformados. Sob a rede, um espaço se desenrola, um espaço interno e que, ao mesmo tempo, transborda pela trama, anunciando que o espaço erigido pelo artista é fluido. A instalação de Cildo Meireles se abre como um mundo que dá a ver o seu interior a quem está de fora, ao mesmo tempo em que não esconde o mundo ao seu redor a quem está dentro da trama.

O se ocupar em sentir os pesos distintos dentro da obra – não apenas com o tato, mas com os ouvidos – acaba por tomar nossa dedicação. Não olhamos mais para fora, por mais que estejamos envoltos em uma rede completamente transparente – fomos pescados. O som de *Expeso* se embaralha com o som que produzimos e com o peso das esferas em nossas mãos e nossos pés. O sonoro se embaralha com a visão das esferas, estáticas ou em movimento, espalhadas pelo piso. A balança, com seus pratos equilibrados, permanece quase imune

¹⁰ Em entrevista à autora em 30 nov. 2021.

ao sonoro que se produz a seu redor e sobre o piso no qual ela é cravada – sem alternativa, a cada esfera lançada, a balança vibra também.

Ao repetir a escuta de determinado dado sonoro, nossa percepção passa a alcançar nuances não observáveis em uma primeira escuta como a percepção da diferença sonora entre o peso das esferas em queda de *Expeso* que se entremeia ao som dos lances de esferas no piso de *Eureka/Blindhotland*. Tocar as esferas e também as escutar repetitivamente nos permite perceber pesos distintos.

Quanto mais tempo dedicamos à percepção das esferas, mais a semelhança entre elas se dilui, viabilizando que identidades distintas se ressaltem em meio a uma suposta igualdade. De acordo com Pierre Schaeffer (1966), compositor e teórico francês, reconhecido como criador da música concreta, em um cenário sonoro no qual as repetições ocorrem em condições idênticas, torna-se possível a consciência de variações em nossa escuta, propiciando a compreensão do que se pode chamar de subjetividade. Trata-se de um processo em que a escuta toma, progressivamente, direções mais precisas que entregam aspectos novos daquilo com o qual a “atenção está deliberadamente ou inconscientemente comprometida”¹¹ (Schaeffer, 1966, p. 94) Nos termos propostos por Schaeffer, escutar estaria em outro registro, além de inundar-se de sons que não acessem a consciência, compreendendo que a realidade do som se efetiva em relação à consciência. No *Expeso* de *Eureka/Blindhotland*, a escuta se efetiva na consciência do corpo.

Em *Eureka/Blindhotland* há uma ressalva a quem somente acredita vendo – duvide da razão visual. Se por um lado a equivalência de peso das duas barras de madeira sobre um dos pratos da balança com as outras duas barras interseccionadas denota uma inconsistência, por outro lado, o som do ambiente carrega em si uma pista. *Expeso* possui nuances que indicam a desigualdade entre as esferas. Uma escuta atenta e entregue acaba por se interessar por aquilo que se vê no interior da obra, percebendo a queda livre e simultânea em alturas e distâncias distintas, produzindo sons variados, diferenças sutis na forma como as esferas caem em cada uma das oito situações em queda combinadas pelo artista.¹² A visualidade descolada dos demais sentidos não garante a percepção daquilo que miramos.

¹¹ No original: *vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée.*

¹² Meireles em entrevista à autora em 14 jan. 2020 no ateliê do artista.

Neste ponto, parece pertinente a referência a São Tomé, o da Bíblia e o de Caravaggio; ambos, ou o mesmo, em sua incredulidade, buscaram a percepção pela comunhão dos sentidos no corpo. Quando escutar não é o bastante, quando ver também não é o suficiente, *A incredulidade de São Tomé* (1601-1602) garante a percepção do Cristo através da visão, do toque e da escuta, a essa altura não apenas ao santo, mas também ao sujeito que percebe a obra de Caravaggio.



Figura 4
Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, 1601-1602, óleo sobre tela, 107 x 146cm, reprodução (Fonte: arquivos da autora)

O santo adotado como padroeiro dos cegos nos sinaliza que ver talvez não seja um atributo exclusivo da visão, assim como a escuta talvez não se restrinja aos ouvidos nem o tato à pele. Ao tocar as esferas e sentir a diferença de peso entre algo que supostamente seria idêntico, as partes da obra promovem uma espécie de encaixe, de continuidade, atuando conectadas. Para o artista, uma terra cega seria um território propício a outros sentidos. Os sentidos se unem para que o sujeito perceba *Eureka/Blindhotland* na consciência do corpo – vendo pela escuta, escutando pelo tato, tocando pela visão.

Na primeira versão da obra, por meio da luz, o artista provocava calor, buscando borrar os limites entre os elementos e criar uma continuidade no

ambiente, de forma que o sujeito estivesse envolto na trama e que a visão não fosse mais o sentido predominante. Algo criado por quem viveu uma fase importante de sua vida em Brasília – uma terra quente e que parece tudo ver sob o céu que se abre em uma luminosidade estonteante. Ao mesmo tempo que a luz permite a visão, em grande intensidade e indo de encontro à visão, ela impede o enxergar. Ao concordar que *Eureka/Blindhotland* teria sido, em termos de escala, seu primeiro grande projeto, Cildo Meireles (2000) recorda que a primeira montagem, realizada na Sala Experimental do MAM-Rio, cuja dimensão era de 10 x 10 metros, a iluminação contava com 6.000 watts, potência que foi reduzida para 100 watts em 1983, na exposição coletiva de instalações intitulada 3.000m³ realizada no Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro.¹³

Em um ambiente escurecido, o artista teria “[esvanecido] as bordas, os limites. No princípio, havia rede e essa coisa de cegar também, botei muita luz, era muito calor” (Meireles, 2000, p. 10) Ao longo dos anos e das sucessivas montagens da obra, no entanto, parece ter ocorrido um arrefecimento da luminosidade pretendida nas primeiras montagens de *Eureka/Blindhotland*. Em 2019, na exposição no Sesc-Pompeia, a iluminação da obra não divergia da que é utilizada em todo o galpão que abriga o espaço de convivência da instituição. A continuidade dos elementos da obra se dava de outras formas, independentemente da iluminação, o que não alterava a ação da visão no sentido de ludibriar a percepção caso fosse tomada como referencial exclusivo. Em *Eureka/Blindhotland*, o sujeito é demandado a escutar, ver, tocar, sentir para perceber a obra. Os sentidos são informados no corpo e através dele.

A escuta no corpo como um todo

Eureka/Blindhotland provoca, pela escuta, nossos reflexos a tentar enxergar aquilo que escutamos, a buscar por objetos sonoros que desenhem aquilo que escutamos. Cildo Meireles se vale da mágica promovida pelos recursos de gravação e de reprodução para eternizar, virtualmente, a queda combinada das

¹³ De acordo com o pôster da exposição 3000m³, ela foi inaugurada em 17 de dezembro de 1983, teve a coordenação geral de Everaldo Miranda, iluminação de Alfredo Saint James e sonorização de Luiz Cruz – Gugu (Pro Audio) com assistência de Rodolfo Caesar e contou com instalações de Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles, José Resende, Tunga, Umberto Costa Barros e Waltercio Caldas.

esferas. Em sua obra, a escuta contribui para a criação de imagens sonoras que se mesclam às esferas em inércia sobre o feltro amarelo de décadas atrás e sobre o linóleo em sua última montagem. A terra quente e cega provoca a visão, criando uma espécie de miragem entre aquilo que se vê e o que ressoa no ambiente, projetando imagens para além daquelas que os olhos são capazes de ver, permitindo indagar se a holografia não seria uma invenção da escuta.

Na obra de Cildo Meireles, a escuta corrobora com a visão, levando-a a perscrutar suas imagens, fazendo-a investigar o espaço em busca daquilo que pesa, que cai, quica e reverbera no piso, mesmo que todas as esferas estejam, supostamente, estáticas. Seria possível a um corpo permanecer estático ante o toque do som? Cabendo ainda ressaltar o papel fundamental do tato no entrelaçamento da visão e da audição. Ser cego em *Eureka/Blindhotland* implica enxergar, escutar, tocar e sentir com todos os sentidos, acessando a superfície interna do corpo.

Em *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles recorre ao som mediante potencialidades sonoras de excitar, permear e penetrar o corpo do sujeito. Trata-se de uma imagem sonora que desenha o espaço de nossa imersão em parceria com a imagem visual das redes, do toque do linóleo que forra o chão e delimita um piso, das esferas cercando a balança. Se em nosso cotidiano podemos estar imersos em uma profusão sonora com a qual nos acostumamos e naturalizamos, não prestando tanto atenção à paisagem sonora que nos rodeia, a obra de Cildo Meireles nos convida a focalizar a audição em um som específico, repetitivamente desgarrado do mundo para além de sua rede. Somos induzidos a dialogar com o dado sonoro da obra. Escutamos ao mesmo tempo que produzimos sons – um mesmo idioma se estabelece entre a obra e o corpo –, lançamos as esferas ao piso, da mesma forma que elas se lançam dos alto-falantes em direção a nós.

Perceber a dimensão espacial do som implica perceber que o som nos envolve enquanto, simultaneamente, se espalha pelo ambiente. Em *Eureka/Blindhotland*, temos a oportunidade de ser embalados pelo sonoro, bem como de adicionar um som análogo, fazendo coro com o som a partir da atuação de nosso corpo. Assim, escutar é também produzir som, alimentar a imagem sonora que recebemos ao passo que tecemos nossas próprias imagens sonoras. O sujeito contribui para o adensamento desse espaço sonoro que se faz por entre imagens sonoras e visuais.

A obra de Cildo Meireles se dá entre o sonoro, o visual e o tátil. Em seus distintos registros imagéticos, *Eureka/Blindhotland* afirma, recursivamente o peso, enquanto *Expeso* declara que a escuta se dá no corpo como um todo – na consciência do corpo. No entrelaçamento de ondas que se espalham no ar e que se realizam no corpo do sujeito – a trama sonora. Da exclamação de Arquimedes, de fórmulas matemáticas e físicas, por entre buracos negros e alegorias do fantástico ao peso da existência em um canto de mundo qualquer, a poesia de *Eureka/Blindhotland* permite ao sujeito perceber o peso do som.

Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutora em artes visuais (UFRJ), mestre em estudos contemporâneos das artes (UFF), bacharel e licenciada em letras português-inglês (UFRJ) e bacharel em produção cultural (UFF). Atualmente, integra a equipe da Vice-presidência Científica da Fundação Cecierj e realiza pós-doutorado no PPGCA-UFF. É representante da Anpap no estado do Rio de Janeiro e representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da Anpap.

Referências

- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. Tlön, uqbar, orbis tertius. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CAESAR, Rodolfo. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016 (Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios).
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. (Versão digital) Chicago: D. Appleton & Co., 2000.
- CONNOR, Steven. Ears Have Walls: On Hearing Art. [2005]. In: KELLY, Caled (org.). *Sound: documents of contemporary*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011, p. 129-138.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- KAFKA, Franz. Blumfeld, um solteirão de mais idade. In: KAFKA, Franz. *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MEIRELES, Cildo. *Eureka/Blindhotland* (Projeto da obra). In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 65-77.

MEIRELES, Cildo. Criação de Valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angélica (orgs.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014. p. 100-133.

MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino. [2007]. In SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 234-291.

MEIRELES, Cildo. Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans Michael Herzog. In: DAROS-LATINOAMERICA AG. *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto Installations*. (Catálogo de exposição) Zurique: Daros-Latinoamerica, 2006. p. 70-75.

MEIRELES, Cildo. Entrevista: Cildo Meireles. Entrevistador: Frederico Morais. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Cildo Meireles: algum desenho [1963-2005]*. (Catálogo de exposição) Rio de Janeiro: CCBB, 2005. p. 55-71.

MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, p. 7-19, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. (Nouvelle édition). Paris: Du Seuil, 1966. *E-book*.

TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. O peso do som. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 72-93, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Sons em segundo plano: as músicas de fundo como ferramentas transformadoras da percepção do espaço

Sounds in the background: background music as space perception-altering tools

Pedro Oliveira Braule Pinto

 0000-0002-2604-4795
pedrooliveirabraule@gmail.com

Resumo

Considerando um contexto de excesso de presença de músicas e sons no cotidiano, faz-se relevante discorrer sobre acontecimentos na história da música do século 20 que ajudaram a desenvolver um tipo de escuta passiva, distraída e que seria responsável pela proliferação das músicas nos mais diversos lugares e atividades. Nesse sentido, analisam-se três tipos de músicas de fundo: a música de mobília, de Erik Satie, como modelo inicial e frustrado das músicas de fundo; a Muzak como um caso polêmico de sucesso do modelo da música de mobília, que se encontra alinhado com ideais capitalistas de consumo, produtividade e alienação; e a Música Ambiente,¹ de Brian Eno, como alternativa ao modelo proposto pela Muzak, um exemplo de música de fundo em chave positiva. Entende-se que há rejeição atrelada à raiz das músicas de fundo, por isso expõe-se outro lado delas, associado com o desenvolvimento de uma escuta e de relações entre música, ouvinte e espaço.

Palavras-chave

Música Ambiente. Escuta. Arte sonora. Paisagem sonora.

Abstract

Considering a context of an excess of presence of music and sounds in the day-to-day, it is relevant to think about certain events in 20th Century's history of music that helped develop a kind of passive, distracted, listening, one that is said to be responsible for the proliferation of music in the most diverse settings and activities. In that sense, three distinct kinds of background music will be analyzed: Erik Satie's furniture music, as an initial and frustrated model of background music; Muzak as a polemic case of success stemming from the model of furniture music, one that finds itself aligned with capitalist ideals of consumerism, productivity and alienation; and Brian Eno's Ambient Music as an alternative to the model proposed by Muzak, as an example of background music seen in a positive light. One understands there is a rejection related to the root of background music, and for that we pretend to shed light to another side of them, a side associated with the development of a listening experience and of relations between music, listener and space.

Keywords

Ambient Music. Listening. Sound art. Soundscapes.

¹ Optou-se por grafar Música Ambiente para referir a proposta de Brian Eno presente no álbum *Music for Airports* (1978), enquanto a forma música ambiente diz respeito ao gênero musical que foi estabelecido posteriormente.

‘A música está em todo lugar’, sumariamente, é o que afirma Anahid Kassabian (2013, p. xii) no início de seu livro *Ubiquitous listening*. Essa é uma constatação pertinente na vivência do século 21, pois ouvimos músicas ao andar na rua, no carro, em propagandas, filmes. Ouvimos músicas para estudar, para dormir, para fazer exercícios, para realizar tarefas domésticas e até para conviver com pessoas em situações sociais. Ouvimos música com e sem nosso consentimento. Em suma, a música se alastrou para as mais diversas esferas da vida social e privada de modo que, quando um estado de ausência da música se materializa – uma situação de silêncio –, parece que algo está em falta. A presença incessante das músicas no cotidiano não implica, entretanto, que elas sejam ouvidas de maneira atenta, muito pelo contrário. Sendo assim, o que podemos dizer de uma música que é programada não para ser ouvida, mas para preencher o fundo das relações?

A proliferação da música é fato facilmente identificado no dia a dia. Ele pode ser tratado como consequência de uma transformação estética da vivência do cotidiano, mediada no caso pela tecnologia. Podemos então afirmar que esse modelo e, especialmente, a prática musical que o acompanha estejam situados em uma sociedade *superestetizada*, na era do capitalismo artista, como denominam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p. 40), que assim o definem:

O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores (Lipovetsky, Serroy, 2015, p. 43).

Um dos objetivos de Lipovetsky e Serroy por trás de tal caracterização é a tentativa de reverter a opinião comum de que o capitalismo se baseie em uma estética decadente, insensível e, acima de tudo, feia. O capitalismo passa a se aliar sistemicamente com a arte, gerando prazeres e mobilizando seus consumidores no campo sensível, criando situações desejáveis e confortáveis. Esse caso representa boa parte do que se apresenta aqui como música de fundo.

Neste trabalho, a expressão emplacada como música de fundo remete a uma avaliação estética da música. A música passou por tantos desenvolvimentos de expansão de seus limites, sobretudo no século 20, que se tornou habitual a dúvida entre o que pode ou não ser considerado música. Quando John Cage (2020, p. 7) afirma que “o que aconteceu foi que eu me tornei um ouvinte e a música se tornou algo para se ouvir”, podemos interpretar que a escuta passou a ter um papel importante na própria definição do que é ou não música, implicando até certa abdicação do controle criativo por parte do músico. Desse modo, a difusão de uma escuta não atenta permite que uma música, independentemente da intenção do compositor, seja reduzida ao fundo ou ao estado de não música pelo ouvinte. A modelos específicos de músicas de fundo atribuem-se funções, e elas operam como estímulos sensoriais que possibilitam a realização de alguma atividade específica. Nessa visão, as músicas de fundo não são necessariamente ouvidas como música, mas como parte de um ambiente ou atividade. Desse modo, questiona-se o papel do compositor, ou músico, de estimular um tipo específico de escuta por meio de sua obra.

As músicas de fundo tiveram seu maior desenvolvimento no século 20, alcançando eficácia chamativa quando aliadas a inovações tecnológicas específicas, como a popularização do rádio. Em um contexto urbano pós-industrial, ruidoso e frenético, as músicas de fundo oferecem uma saída ou, ao menos, uma opção para transformar a percepção de uma realidade considerada inadequada por seus habitantes – que, por sua vez, julgam necessitar de um elemento intermediário para conseguir funcionar adequadamente em sociedade. Até que ponto, porém, esse auxílio não seria uma forma de controle?

Ao menos em termos sonoros, essa transformação pode ser situada a partir de uma mudança de paradigma das paisagens sonoras, expressão cunhada pelo autor canadense R. Murray Schafer (2011, p. 354), para quem “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico”. Trata-se de conceito bastante amplo, pensado como resposta à primazia da visão, tomando como princípio a ideia de que o homem não mais ouve cuidadosamente, o que resulta na poluição sonora (p. 18).

Encrustado no conceito de paisagem sonora, há um entendimento de que as paisagens sonoras antigas, silenciosas, foram corrompidas pela proliferação de sons e ruídos, em especial os produzidos pelas máquinas. Esses sons artificiais

desgastam e se sobrepõem aos sons naturais. A ocupação do campo sonoro pelos sons artificiais representaria uma desconexão entre o ser humano e a natureza. A natureza aqui pode ser entendida como manifestações sonoras externas ao homem, como as produzidas por animais ou por fenômenos naturais. O pensamento schafferiano está centrado sobretudo no ato da escuta, de modo que se acredita que o cenário das paisagens sonoras só poderia ser melhorado a partir da escuta, o que implica um método de interferência mínima na natureza. As músicas de fundo, porém, são uma tentativa de ativamente transformar uma paisagem. No entendimento ambientalista de paisagem de M. Schafer (2011, p. 354), a música de fundo é produto feito para o ouvinte que tem medo de se deparar com o silêncio, ou seja, com sons que não sejam produzidos por humanos.² A música de fundo, entendida pelo gesto de preencher o fundo das relações – o silêncio – seria um indicativo do desejo de ruptura com o natural, em prol do artificial. O posicionamento desfavorável de Schafer em relação às músicas de fundo ecoa em outros pensadores que buscam melhorias nos ambientes sonoros do planeta. Neste artigo, no entanto, entende-se que esse pode ser um pensamento simplista, de que há mais complexidade nas músicas de fundo do que parece. Desse modo, argumenta-se aqui que há nas músicas de fundo potencial capaz de promover uma relação transformadora e conciliadora entre o homem e o mundo que habita.

Músicas de fundo

Definir a expressão música de fundo se prova mais complicado do que parece, sobretudo por se referir mais a um tipo de escuta do que a um tipo de produção musical, com parâmetros bem definidos. Em uma tentativa de realizar essa difícil tarefa, o músico David Toop (2001, p. 21-22) define parcialmente: “Músicas que aspiram à condição de perfume, músicas que procuram por novos relacionamentos entre criador e ouvinte, criador e máquina, som e contexto.

² É possível afirmar que há no pensamento de Schafer uma noção idealizada de volta à Gaia, de retorno a um momento pré-civilizatório. Faz-se, no entanto, certa divisão moral entre os sons positivos, usualmente produzidos por animais ou fenômenos naturais, e os ruídos negativos, resultantes do progresso humano. Marie Thompson (2014, p. 133) caracteriza, criticamente, esse movimento de Schafer como moralismo estético.

Músicas que conduzem o ouvinte para uma zona de mudança”.³ Música de fundo aqui pode ser compreendida como expressão-guarda-chuva, que abrange não necessariamente um movimento musical específico, mas que está aliado a um tipo de utilização da música e a um tipo de escuta.

David Toop, como músico, tenta definir as músicas de fundo tendo o músico, compositor ou figura criadora como elemento central. Não acredito que essa seja a única maneira de compreender as músicas de fundo, pois reduz de certa forma o potencial participativo do ouvinte na movimentação de figura para fundo da música. Mesmo assim, como explora David Toop, houve produções no século 20 que visaram, por meio da música, provocar no ouvinte essa situação de escuta. Compreender essas produções é passo essencial para se chegar a um posicionamento sobre as músicas de fundo.

Sendo assim, discutem-se, a seguir, três marcos das músicas de fundo: a música de mobília, do compositor Erik Satie (1917-1923), a Muzak (1930), influente companhia estadunidense de músicas programadas, e a Música Ambiente, a partir da definição desenvolvida pelo músico e produtor britânico Brian Eno (1978). A música de mobília é aqui tratada como antecessora do objeto de discussão deste artigo pois, por alguns motivos, obteve pouco sucesso e permaneceu em estado prototípico. A Muzak é apresentada como um desenvolvimento do modelo de música de fundo mostrado inicialmente na música de mobília. Diferentemente da proposta de Satie, no entanto, a Muzak triunfará por estar aliada a outro contexto social e tecnológico e por se dedicar a ideais capitalistas de consumo, produtividade e banalidade. Já a Música Ambiente é apontada como uma oposição à Muzak, como um modelo proveitoso de música de fundo que, em vez de um viés alienante, procura desenvolver relações reflexivas entre o ouvinte e o espaço, promovendo um modelo de escuta flutuante em chave positiva.

Música de mobília

A música de mobília, do excêntrico compositor francês Erik Satie, tem alguns motivos para ser considerada o alicerce das músicas de fundo e das

³ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Music that aspires to the condition of perfume, music that searches for new relationships between maker and listener, maker and machine, sound and context. Music that leads the listener into a shifting zone.*

músicas funcionais, mesmo sem ser a primeira produção musical com pretensões de habitar o fundo.⁴ Com as composições da música de mobília, Satie tentou criar explicitamente uma música que tivesse uma função espacial, semelhante à de papel de parede ou de uma tapeçaria. As funções – ou lugares – eram, em regra, explícitas nos títulos das composições, como é o caso de “Carrelage phonique” (1917) e “Tapisserie en fer forgé” (1917). Por mais que a música de mobília seja considerada um experimento fracassado, ela acabou por estabelecer a ideia fundadora do que conhecemos aqui como música de fundo.

Satie tinha grande interesse em testar os limites da música e da composição. Um exemplo evidente disso é sua peça “Vexations” (1893), cuja partitura indicava que deveria ser repetida 840 vezes. Satie nunca a executou,⁵ o que só reforça a tese de que a composição não foi de fato produzida para ser executada (Vanel, 2013, p. 10-12). “Vexations” desafia sua capacidade de ser reproduzida, por conta da condição física dos músicos, mas constitui também um exercício absurdo de escuta. Em algum ponto, entre as 840 repetições do mesmo trecho, o ouvinte vai se cansar e sua atenção vai se dissipar. Esse seria um modo de induzir um estado de dispersão no ouvinte, que passa a ouvir a música como um elemento de fundo. A obra “Vexations” estabelece pressupostos relevantes para entender as intenções de Satie por trás da música de mobília.

São conhecidas cinco composições agrupadas nessa categoria (Vanel, 2013, p. 13), realizadas entre 1917 e 1923. São peças curtas, mas previstas para ser repetidas por um número indeterminado de vezes. Só houve, no entanto, uma performance pública de peças de música de mobília, que ficou marcada na carreira de Satie como um fracasso. Em 1920, na Galeria Barbazanges, em Paris, no evento de estreia de sua apresentação ao público, o organizador, Pierre Bertin, fez o seguinte anúncio:

⁴ Por exemplo, Immanuel Kant (2016, p. 203, §44) relata, em *Crítica à faculdade de julgar*, um modelo musical semelhante sob o nome de música de mesa, que Joseph Lanza (1995, p. 10) argumenta ter origem nas composições instrumentais de fundo do compositor alemão Georg Philipp Telemann, realizadas em meados do século 18.

⁵ John Cage, entretanto, grande admirador do compositor francês, organizou em 1963 uma performance de “Vexations” que durou mais de 18 horas, sendo necessário revezamento dos músicos por conta da fadiga física (Vanel, 2013, p. 12).

Estamos apresentando hoje, pela primeira vez, uma criação dos senhores Erik Satie e Darius Milhaud, dirigida pelo senhor Delgrange, a “música de mobília”, que será tocada durante os entreatos. Sugerimos que não tomem conhecimento de sua execução e que se comportem durante os intervalos como se ela não existisse. Essa música, composta especialmente para a peça de Max Jacob (*Ruffian, toujours; truang, jamais*), afirma contribuir com a vida da mesma maneira que uma conversa privada, uma pintura em uma galeria ou a cadeira na qual você deve ou não estar sentado. Você a estará testando. Os senhores Erik Satie e Darius Milhaud estarão à disposição para qualquer informação ou comissão (Templier, 1969, p. 45).⁶

Nos entreatos da peça de Max Jacob foram tocadas as composições “Chez un bistrot” (1920) e “Un salon” (1920), de Erik Satie. Os músicos foram distribuídos pelos cantos da sala de concerto, justamente para evitar o contato e o foco visual da plateia com eles. Mesmo assim, e a despeito do anúncio do organizador Pierre Bertin, a audiência ouviu as composições em silêncio, atentamente. Em tentativa de contornar a situação, Satie e seu colega Darius Milhaud⁷ procuraram movimentar a plateia. Satie, naquele momento, gritava para que continuassem a conversar, para que não escutassem a música, mas sem sucesso (Vanel, 2013, p. 17). A experiência é considerada um fracasso, pois Satie não conseguiu provocar na audiência a experiência de escuta que desejava. Hervé Vanel (p. 17) atribui o fracasso da experiência ao fato de que o silêncio, no contexto de um concerto, era sinal de respeito por parte dos espectadores, que reservaram seu tempo e seu foco de atenção para a música, uma forma de atribuir valor ao esforço dos músicos. A presença dos músicos na sala, aliás, dificultou o ato de ignorar a música.

⁶ No original: *We are presenting today for the first time a creation of Messieurs Erik Satie and Darius Milhaud, directed by M. Delgrange, the ‘musique d’ameublement’ (‘furnishing music’) which will be played during the intermissions. We urge you to take no notice of it and to behave during the intervals as if it did not exist. This music, specially composed for Max Jacob’s play (‘Ruffian, toujours; truang, jamais’) claims to make a contribution to life in the same way as a private conversation, a painting in a gallery, or the chair on which you may or may not be seated, You will be trying it out. MM. Erik Satie and Darius Milhaud will be at your disposal for any information or commissions.*

⁷ O francês Darius Milhaud, importante compositor do século 20 e integrante do grupo Les Six, teve conexão próxima com o Brasil, aqui residindo entre 1917 e 1918. Um dos produtos dessa relação é sua suíte de 12 danças “Saudades do Brasil” (1920).

Esse evento evidencia que a música de mobília não teve êxito por conta de aspectos socioculturais e tecnológicos da época. Foi apenas com a popularização das tecnologias de gravação e reprodução, em destaque o rádio, que as ambições da música de mobília puderam ser materializadas. Mesmo assim, ela retém sua importância como um dos pontos-chave das músicas de fundo. Em carta reproduzida por Wilkins (1975, p. 294) para seu colega Jean Cocteau, Satie define:

A ‘Música de Mobília’ é fundamentalmente industrial. É o hábito – o costume – de tocar música em ocasiões que não têm nada a ver com a música. Nelas são tocadas ‘Valsas’, ‘Fantasias’ de Óperas, e outras coisas semelhantes, compostas para outra finalidade. Nós queremos estabelecer uma música feita para satisfazer necessidades ‘úteis’. A Arte não se encaixa nessas necessidades. A ‘Música de Mobília’ cria vibrações; ela não tem outros propósitos; ela possui a mesma função que a luz, o calor – e o conforto, em todas as suas formas.⁸

Vejamos bem: Satie afirma que a música de mobília não tem pretensão alguma de ser arte – ao menos no sentido das belas artes –, que ela é uma ferramenta criada para ser útil. Satie tinha pretensões comerciais por trás da música de mobília: de criar um produto para ser vendido a casas e comércios, tarefa na qual ele também falhou. Antes de seguir, é pertinente evidenciar uma questão: por conta da personalidade irreverente de Erik Satie, não é possível afirmar com toda a certeza que a música de mobília foi de fato um experimento sério. Como um todo, ela pode ser interpretada como uma grande sátira – um compositor se esforçando para criar composições que não devem ser ouvidas. Por exemplo, em suas composições tocadas ao público, Satie havia interpolado fragmentos de músicas de compositores que ele detestava: Ambroise Thomas e Camille Saint-Saëns (Szabo, 2015, p. 135). Desse modo, ao não ouvir as músicas, a audiência estaria também ignorando a música de compositores que Satie não apreciava. Fossem elas sérias ou não, fato é que as ambições de Satie foram levadas adiante pela controversa Muzak.

⁸ No original: *La ‘Musique d’ameublement’ est foncièrement industrielle. L’habitude – l’usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n’a rien à faire – Là, on joue des ‘Valses’, des ‘Fantaisies’ d’Opéras, et autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins ‘utiles’. L’Art n’entre pas dans ces besoins. La ‘Musique d’Ameublement’ crée de la vibration; elle n’a pas d’autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur – et le confort, sous toutes ses formes.*

Muzak

A prática da Muzak usualmente não é bem estimada no campo da música e das artes, tanto que o termo adquiriu caráter pejorativo para designar um tipo específico de produção musical. Primeiramente, convém ressaltar que Muzak não é um gênero musical; na verdade é marca, empresa criada pelo general estadunidense George Owen Squier. O engenheiro Squier, como militar, participou ativamente no desenvolvimento de tecnologias antes e durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1922, já aposentado do serviço militar, Squier cria um serviço de música distribuída pelo rádio com o nome de *Wired Radio* (Lanza, 1995, p. 26-27). Em 1930, decide mudar o nome de seu produto para algo mais cativante, criando então o termo Muzak (p. 30).⁹ A empresa ganhou tanta relevância, que seu nome virou um termo-guarda-chuva que abriga os mais diversos tipos de músicas de fundo, incluindo produções de *mood music* e *easy-listening*. A palavra, portanto, equivale a outra expressão popular, música de elevador.

A Muzak era baseada em um serviço que disponibilizava diferentes canais de rádio, separando as músicas de acordo com funcionalidades, sensações ou ambiências específicas. Ao contratar o serviço, o estabelecimento podia escolher o canal que mais se aproximasse de suas necessidades funcionais. Desse modo, a Muzak se provou tão eficaz, que passou a se alastrar para comércios, *shoppings*, aeroportos, clínicas, entre outros espaços, e a influenciar gravadoras e artistas a produzir músicas “para” alguma coisa, ou seja, músicas com funções predeterminadas. A música em questão é propositalmente “pobre” e banal, pois se trata de música estritamente funcional.

A companhia Muzak chegou a realizar diversos estudos em fábricas e ambientes de trabalho entre os anos 1930 e 1950, a fim de encontrar as maneiras mais eficientes de introduzir música no cotidiano dos trabalhadores para aliviar o tédio e a fadiga no ambiente de trabalho (Vanel, 2013, p. 61-64). Embora parecesse simplista, a Muzak tinha um processo relativamente complexo de usar músicas sem que elas fossem ativamente percebidas. Aliadas à rotina monótona, as músicas acalmavam os trabalhadores que, por sua vez, passavam a ser mais eficientes em suas funções. Por esse motivo, a Muzak é também

⁹ O nome é uma inspiração ou até uma possível homenagem à histórica companhia de fotografia Kodak. Muzak seria então a junção de *Music* com *Kodak* (Vanel, 2013, p. 46).

conhecida pela alcunha de música programada. Murray Schafer (2011, p. 143-145) equipara esse aspecto da Muzak às músicas usadas para controlar o gado em pastos, optando por usar o neologismo irônico Moozak ao se referir a esse tipo de produção musical.

A Muzak, aliás, consegue emplacar a base do que foi proposto por Satie que, por sua vez, obteve pouco reconhecimento em suas músicas de mobília. Dentre as diversas variantes que permitiram o sucesso da Muzak, em relação à música de mobília, destaca-se o uso do rádio, que permite a ruptura entre o som e sua origem. Ou seja, os sons não são mais produzidos por instrumentos que se encontram no mesmo espaço, eles são gravações reproduzidas pelas mesmas caixas de som. A música se torna esquizofônica, para usar um termo de Schafer (2011, p. 160). A ruptura entre som e origem é significativa para a Muzak, uma vez que ela permite que o espaço sonoro seja manipulado à vontade. Por um lado, temos uma ampliação das potencialidades transformativas do som no espaço, mas, por outro, aprofunda-se um problema de desconexão entre o ser humano e a natureza. Criam-se, nessa realidade, espaços dentro de espaços, e o artificial se sobrepõe ao natural.

Mesmo assim, não se deve ver no rádio o único motivo do êxito da Muzak, que estava integrada em um contexto socioeconômico bastante específico. Satie foi compositor pouco valorizado que propôs a música de mobília logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, em contexto no qual não apenas a França, mas toda a Europa, se encontrava desgastada. Já a Muzak foi uma empresa estadunidense que floresceu especialmente após a Segunda Guerra Mundial em um país que estava em ascensão econômica. Desse modo, a Muzak se alia a ideais capitalistas de eficiência e consumismo, alastrando-se pelo cotidiano de cada cidadão norte-americano. A Muzak se enquadra nesta afirmação de Lipovetsky e Serroy (2015, p. 212): “Com a multiplicação da oferta musical e sua democratização, desenvolveu-se uma experiência de tipo distraído, ligeiro, indiferente: a música gravada tende a provocar o que Walter Benjamin chama de ‘recepção na distração’, na diversão e na escuta flutuante”.

Fica evidente o quanto a tecnologia e a massificação da música foram ferramentas importantes para o capitalismo artista. A Muzak é fundamental nesse processo, justamente por mostrar o potencial de consumo por trás da promoção de uma escuta passiva, dispersa. Há uma ideia de controle no cerne

da Muzak. Nesse sentido, Jonathan Sterne (1997, p. 25) explica que a “música programada em um *shopping* produz consumo, pois a música opera como um elemento arquitetônico de um espaço construído devotado ao consumismo”.¹⁰ Ou seja, a Muzak, referida aqui como música programada, é entendida como ferramenta atrelada ao modelo econômico capitalista, mas isso não significa que toda música de fundo deva seguir o mesmo caminho ideológico percorrido pela Muzak.

A Muzak tem elementos, que tornam seu sucesso marcante em determinado momento, que podem ser atribuídos à capacidade de transformar um conjunto de sons, previamente entendido como música, em um ambiente arquitetônico que delimita espaços – uma “parede sonora”, como tal referida em textos de Schafer (2011, p. 137) e Sterne (1997, p. 31). Embora esteja comumente atrelada a um papel inconveniente, a Muzak apresenta um histórico dinâmico ao longo do século 20. Autores como Joseph Lanza (1995), em seu livro *Elevator music*, ou Jonathan Sterne (1997), em seu artigo *Sounds like the mall of America*, se dedicam a trazer outro tom à Muzak, revelando complexidade e diversidade surpreendentes, em se tratando de um tipo de produção conhecido por ser banal.

Walter Benjamin (1994, p. 192-193), como mencionado por Lipovetsky e Serroy, dirige-se na contramão de outros pensadores de sua época ao teorizar uma noção de “recepção distraída” em uma chave positiva. Em oposição a uma abordagem de recolhimento, em que o indivíduo se abstrai diante da obra de arte e nela mergulha, a abordagem distraída é pensada em termos coletivos, de modo que a obra de arte seja envolvida e absorvida pelo fluxo da massa. Benjamin (p. 193) também afirma que “desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. Mesmo sem adentrar muito o pensamento benjaminiano, é possível entender o motivo de a Muzak incorporar um pensamento arquitetônico em seu produto. A partir de um modo de escuta disperso ela adentra o cotidiano e se integra ao coletivo.

Difícilmente pode-se desassociar a imagem da Muzak de ideais de consumo, produtividade e alienação, mas é possível enxergar a partir dela uma alternativa. A Muzak desenvolve ideias da música de mobília, a partir da música

¹⁰ No original: *Programmed music in a mall produces consumption because the music works as an architectural element of a built space devoted to consumerism.*

gravada, e realiza uma música com características arquitetônico-espaciais. Sendo assim, nos tornamos para a Música Ambiente, como oposição à Muzak, como produção que, embora parcialmente, se dedica a explorar as possibilidades de uma escuta flutuante.

Música Ambiente

O terceiro e último tipo de música de fundo a ser apresentado é a Música Ambiente. A expressão foi cunhada pelo músico e produtor britânico Brian Eno em um manifesto, que veio impresso no encarte do seu álbum *Music for Airports* (1978), o primeiro de uma série de quatro álbuns com o rótulo *Ambient*.¹¹ No momento de lançamento, Eno já era reconhecido mundialmente como membro da banda de art-rock Roxy Music, ao mesmo tempo que estava começando a se consolidar como produtor musical. Aqui trataremos mais da ideia por trás da Música Ambiente de *Music for Airports*, do que de seu legado de fato, considerando a música ambiente de Eno o grande responsável pela criação de um gênero musical popular com o mesmo nome.

A música ambiente, embora tenha caráter experimental, se tornou popular muito por conta do nome de Brian Eno, que estava em rápida ascensão. *Music for Airports*, no entanto, não é seu primeiro álbum de música ambiente. Esse título é creditado ao álbum *Discreet Music* (1975), que é, por sua vez, uma evolução de ideias e métodos presentes no álbum *No Pussyfooting* (1973), uma colaboração de Brian Eno com Robert Fripp. Mesmo assim, a ideia de música ambiente não é original de Eno; ela faz parte de todo um contexto musical e tem raízes na música minimalista de Steve Reich e La Monte Young, assim como na música concreta de Pierre Schaeffer. O que, porém, faz de *Music for Airports* obra tão marcante, além do conteúdo musical, é o manifesto que a acompanha, o qual reitera um posicionamento assertivo de Brian Eno sobre o estado das músicas de fundo.

Se anteriormente afirmou-se que a Muzak teve êxito devido ao desenvolvimento tecnológico do rádio, a música ambiente por sua vez depende do desenvolvimento de certas tecnologias de gravação e reprodução – presentes

¹¹ Dos quatro álbuns *Ambient*, entretanto, apenas o primeiro (*Music for Airports*) e o quarto (*On Land* (1982)) são de autoria de Eno. O *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* (1980) é uma colaboração de Brian Eno com Harold Budd, e o *Ambient 3: Day of Radiancance* (1980) é um álbum de Laraaji, produzido por Eno.

nos estúdios de música. É de conhecimento comum que Brian Eno se considera um não músico, pelo fato de não saber teoria musical, ler partituras ou tocar instrumentos. Nesse sentido, ele descreve seu processo musical na palestra *The studio as compositional tool* (Eno, 2017b), quando reafirma a importância da prática de separação entre som e origem, assim como a Muzak fizera. As faixas de *Music for Airports* foram realizadas por Eno por meio da técnica de *tape loops*, ou *loops* de fita, de uso frequente na música minimalista e concreta. A técnica tem um caráter faça você mesmo, em que se realiza um ciclo fechado com a fita magnética, gerando um trecho de repetição infinita. Em seguida são posicionados diferentes trechos em loop, com a liberdade de alterar certas características de cada trecho, como a velocidade, criando sobreposições e lacunas. O resultado é uma colagem musical contínua que possui alternância entre espaços cheios e vazios, encontros e desencontros, e cujo processo advém de uma indeterminação do compositor. Essa lógica combinatória consagra Brian Eno mais como planejador do que músico, no sentido tradicional, uma vez que aqui ele se interessa mais em elaborar um sistema que possa gerir uma música do que de fato compor uma música com começo, meio e fim.

Acompanhado das versões de mídia física, em formato de nota no encarte, Brian Eno insere um manifesto pela música ambiente:

Música Ambiente

O conceito de música projetada especificamente como feição de fundo no ambiente foi bem estabelecido pela Muzak Inc. nos anos 1950 e, desde então, veio a ser entendido genericamente pelo termo Muzak. As conotações que esse termo carrega são aquelas particularmente associadas com o tipo de material que a Muzak Inc. produz – melodias familiares arranjadas e orquestradas de maneira leve e secundária. Naturalmente, isso levou os mais atentos ouvintes (e a maioria dos compositores) a dispensar por inteiro o conceito de música atmosférica como uma ideia merecedora de atenção.

Nos três últimos anos, passei a me interessar pelo uso de música como ambiência e vim a entender que é possível produzir um material que pode ser usado dessa maneira sem ser comprometido. Para criar uma distinção entre meus próprios experimentos nessa área e os produtos das mais variadas músicas enlatadas, passei a usar a expressão música ambiente.

Uma ambiência é definida como uma atmosfera ou uma influência circundante: um tom. Minha intenção é produzir peças originais de maneira ostensiva (mas não exclusiva) a situações e tempos específicos visando construir um pequeno, porém versátil, catálogo de músicas atmosféricas adequadas a uma gama de *moods* e atmosferas.

Enquanto as existentes músicas enlatadas procedem das bases de regularizar ambientes, ao neutralizar suas idiosincrasias acústicas e atmosféricas, a música ambiente pretende realçá-las. Enquanto a música de fundo convencional é produzida ao retirar todo o senso de dúvida e incerteza (e assim todo o interesse genuíno) da música, a música ambiente retém essas qualidades. E enquanto a intenção delas é iluminar o ambiente, adicionando-lhe estímulos (e assim supostamente aliviando o tédio das tarefas rotineiras e nivelando as naturais idas e vindas dos ritmos corporais), a música ambiente pretende induzir calma e espaço para pensar. A música ambiente deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular; ela deve ser tão ignorável quanto é interessante (Eno, 1978).¹²

É possível identificar algumas referências de Eno à música de mobília de Erik Satie nesse manifesto, mas é ainda mais evidente o desdém de Brian Eno pela Muzak. A própria música ambiente aparece como uma resposta ao modelo

¹² No original: *The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces – familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention. Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music. An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres. Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncrasies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to ‘brighten’ the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.*

de músicas de fundo praticado pela Muzak. Há claro interesse do compositor em realizar uma música de fundo que não esteja enraizada em alguma lógica regularizadora, niveladora, do ambiente. Uma possível interpretação do texto de Eno está na ideia de produção de uma música que se relacione diretamente com o espaço em que o ouvinte se encontra. Ela não deve ser reconfortante e deve “realçar as idiosincrasias acústicas e atmosféricas” do ambiente. Assim, por mais que Brian Eno critique o modelo da Muzak, a música ambiente não deixa de ter uma função. Se a Muzak serve para aliviar o tédio do trabalho, ou deixar o ambiente mais propício para o consumo, a música ambiente pretende “induzir calma e criar um espaço para pensar”. Se uma é anestésica, a outra é reflexiva. Em suma, entende-se que a função da música ambiente é estabelecer uma condição reflexiva entre o ouvinte e o ambiente em que ele se encontra. Como, porém, isso acontece? Aqui Eno teria de partir do pressuposto de que o ouvinte está desconectado de certa forma do ambiente em que convive.

Brian Eno compreende bem o contexto sonoro em que a música ambiente se insere: um que se aproxima ao da Muzak e é composto por um cotidiano repleto de sons e ruídos, implicando uma dificuldade social de ter calma e foco. A solução apresentada pela Muzak é isolar o ouvinte do mundo externo, criando um ambiente artificial, sem distrações, para deixar o indivíduo mais propenso a fazer uma atividade específica. Já no caso da música ambiente, pretende-se estabelecer uma relação entre ouvinte e espaço, desgastada pelo excesso de estímulos e informações. E é por meio da maneira como as músicas são estruturadas, com cheios e vazios, que Eno consegue promover essas associações espaciais.

O álbum *Music for Airports*, embora incorpore um lugar em seu nome, não indica um local específico para ser escutado. O aeroporto, na verdade, serviu de inspiração para a concepção do álbum. Como Eno conta,

No final de 1977 eu estava esperando por um avião no aeroporto de Colônia. Era cedo, uma manhã clara e ensolarada, o lugar estava praticamente vazio, e o espaço do prédio (projetado, acredito, pelo pai de um dos fundadores do Kraftwerk) era bastante atraente. Comecei a ponderar sobre qual tipo de música soaria bem em uma construção como aquela. E pensei: ela precisa ser interrompível (pois haverá anúncios), ela precisa funcionar fora das frequências em que as pessoas

falam e em diferentes velocidades dos padrões de fala (para não tornar a comunicação confusa), e deve ser capaz de acomodar todos os ruídos que aeroportos produzem. E, de especial importância para mim, ela precisa ter algo a ver com onde você está e o motivo de estar lá – voar, flutuar e, secretamente, flertar com a morte (Eno, 2017a, p.96).¹³

A maneira como Eno, nesse relato, constrói a relação entre a música e o espaço, envolvendo questões arquitetônicas e funcionais, é esclarecedora. Há o desejo de que a música não atrapalhe o funcionamento do aeroporto ou o dia a dia de seus usuários. Mesmo assim, o conceito musical seria de explorar e realçar dois elementos próprios a esse espaço: a emoção conflitante de alegria e medo, de leveza e pesar, juntamente às características arquitetônicas do espaço, no caso do projeto brutalista do aeroporto de Colônia, de Peter Schneider-Esleben. Não havia, no entanto, referência a algum aeroporto ou lugar específico no lançamento do álbum, que foi distribuído por mídias físicas acessíveis ao consumidor, estimulando uma escuta individualizada da obra. Por isso mesmo não a podemos considerar *site-specific* nem, muito menos, exclusiva para aeroportos. Curiosamente, o álbum foi repensado como instalação sonora posteriormente, tocado em *loop* em alguns aeroportos, como o LaGuardia de Nova York em 1980, o primeiro a receber a intervenção dessa forma (Szabo, 2015, p. 273).

Não há necessidade de amarrar *Music for Airports* ao aeroporto, já que nosso foco aqui está na maneira que Brian Eno encontra de estimular um modelo de escuta deteriorado por músicas de fundo como a Muzak. O diálogo entre música e espaço implica que *Music for Airports* seja uma obra aberta, indeterminada, cuja experiência completa depende da apreciação espacial do ouvinte. A música ambiente de *Music for Airports*, embora tenha sido inspirada pela experiência de Eno em um aeroporto específico, é não referencial. Para Ambroise Field (2019, p. 24-25), essa característica dificultaria uma relação entre música e ambiente,

¹³ No original: *In late 1977 I was waiting for a plane in Cologne airport. It was early on a sunny, clear morning, the place was nearly empty, and the space of the building (designed, I believe, by the father of one of the founders of Kraftwerk) was very attractive. I started to wonder what kind of music would sound good in a building like that. I thought, 'it has to be interruptible (because there'll be announcements), it has to work outside the frequencies at which people speak, and at different speeds from speech patterns (so as not to confuse communication), and it has to be able to accommodate all the noises that airports produce. And, most importantly for me, it has to have something to do with where you are and what you're there for – flying, floating and, secretly, flirting with death'.*

de modo que a música priorizaria a criação de um espaço virtual, imaginativo. Porém, como Eno descreve no manifesto e nos métodos que elabora para as faixas de *Music for Airports*, a relação com o espaço é feita pela escuta proposta pela obra. A experiência final do ouvinte, mesmo que individual, aponta para uma percepção ampliada do seu ambiente e não para um escape da realidade.

Entre as músicas de fundo apresentadas, a música ambiente aparece como um modelo frutífero. Ela suscita um argumento a favor da escuta não atenta, de seu potencial para atuar na percepção espacial. Não é o caso, ao menos neste artigo, de buscar uma comprovação de sua eficiência, mas sim de relatar a importância do seu posicionamento ideológico frente à Muzak. Brian Eno apresenta um modo de lidar com um contexto sonoro considerado problemático, além de reafirmar o potencial das qualidades espaciais no âmbito musical. Junto com as outras músicas de fundo, temos as músicas cumprindo um papel arquitetônico, sons que se desvestem de certos valores musicais para ganhar valores espaciais, criando e requalificando ambientes.

A música ambiente como transformadora da percepção do espaço

A música ambiente de Brian Eno foi aqui apresentada em oposição ao modelo de música de fundo da Muzak, como caminho alternativo para as músicas de fundo. Sua interpretação como conciliadora entre o ouvinte e o ambiente está longe, no entanto, de ser consenso. Victor Szabo (2015), que em sua tese aborda a música ambiente como gênero popular – como produto orientado ao consumo – explica que ela tem público-alvo intelectualizado, composto em sua maioria por homens brancos de classe média com tendências antissociais. Ele reforça, pois, que a música ambiente “promove ambientes associais, espaços acústicos ‘virtuais’ que permitem aos ouvintes a oportunidade de desfiliação dos outros”¹⁴ (p. 26-27). As afirmações de Szabo entram em conflito com a interpretação aqui feita da música ambiente de *Music for Airports*. Se aqui descrevemos um desejo de integração da música e do ouvinte ao ambiente, Szabo descreve uma separação entre eles, um isolamento consciente. Mesmo assim, um argumento não anula

¹⁴ No original: *fosters asocial environments, ‘virtual’ acoustic spaces that afford listeners the opportunity for disaffiliation from others.*

o outro se considerarmos música ambiente o que está presente em *Music for Airports* e em seu manifesto, excluindo o gênero musical que ganha força posteriormente e até obras musicais futuras do próprio Brian Eno.

A influência musical de *Music for Airports* é imensa e diversificada, mas em análise das obras subsequentes, que se propõem a ser música ambiente, encontram-se divergências com aquilo que é proposto no manifesto original. Em seu quarto álbum *Ambient, On Land*, por exemplo, Eno (1982) demonstra tomar outra direção para sua música ambiente, mais relacionada com uma ideia de paisagem, de criação de espaços sonoros, característica que pode ser relacionada ao associal e ao virtual, como descrito por Szabo. Em *On Land*, Eno insiste na não referencialidade, mas deixa de lado os experimentos de escuta realizados anteriormente, priorizando a criação de ambientes sonoros imaginários. No momento, não nos interessa essa discussão, mas que fique claro que essa mudança de direção não implica necessariamente valoração negativa das obras de Eno. Pelo contrário, *On Land* é obra complexa e marcante na carreira do músico, assim como *Apollo* (1983) ou *The Pearl* (1984), que parecem levar adiante a noção de música ambiente proposta em *On Land*.

Pois bem, se há certa dificuldade de encontrar outros desenvolvimentos expressivos da ideia inicial de escuta de Eno na música popular, na arte sonora a história é outra. Arte sonora é expressão contestada, principalmente por ser uma tentativa de agrupar tipos diversos de produções sonoras que desejam se afastar daquilo que é entendido como música, o que acaba por limitar expressões múltiplas e fluidas em uma intenção de categorizar. Mesmo assim, nos será um conceito frutífero. Como afirma Campesato (2007, p. 106), “Na arte sonora, uma concepção concreta do som, aliada a uma abordagem fragmentada do tempo e ao uso do espaço esteticamente ativo, corroboram numa sintaxe na qual estruturas abstratas musicais estão longe de aparecer”. Campesato não quer dizer aqui que as obras de arte sonora recusam a abstração, pelo contrário, mas que no despreendimento das estruturas musicais revelam-se possibilidades de exploração do som, sobretudo em relação ao espaço. Isso pode significar mais amplo uso discursivo do som, por exemplo, já que na arte sonora pensam-se relações do som com elementos externos, em oposição ao “som-em-si” tipicamente musical. A arte sonora está diretamente conectada com a disciplina de estudos do som, que se encontra dentro do campo da música, mas que se dedica a estudar uma cultura sonora (Sterne, 2012, p. 3). Sendo assim, na indagação a respeito do que

circunda o som, artistas e teóricos acabam se debruçando sobre as complexidades envolvendo ouvinte e escuta.

Um exemplo relevante pode ser encontrado no texto *The walkman effect*, de Shuhei Hosokawa (2012 [1984]). Nele o autor descreve o *walkman*, ferramenta precursora dos *ipods* e tocadores de mp3, cujo *design* e portabilidade encorajariam uma escuta de música individualizada e isolada. No entanto, Hosokawa revela outro lado do *walkman*, muito associado ao ato de caminhar, de modo que “os usuários de *walkman* não estão necessariamente dissociados [...] do ambiente, fechando seus ouvidos, mas estão unificados no momento singular e autônomo – nem como pessoas ou como indivíduos – com o real”¹⁵ (p. 108). Embora seja uma escuta individual, não significa que o ouvinte não se relacione com o espaço. Pelo contrário, o texto de Hosokawa aponta para uma relação produtiva do ouvinte com o ambiente, de modo que esse tipo de escuta seja relevante, por exemplo, para os estudos urbanos.

Retomando o início do texto, Anahid Kassabian (2013, p. 9) descreve uma ideia de “escuta ubíqua”: “Nós que vivemos em cenários industrializados (ao menos) temos desenvolvido, a partir da onipresença da música em nosso dia a dia, um modo de escuta dissociado das específicas características genéricas da música. Nesse modo, nós escutamos ‘ao lado de’, ou simultaneamente a outras atividades”.¹⁶

No argumento de Kassabian, a Muzak perde seu antagonismo e é tratada como um reflexo do desenvolvimento da escuta ubíqua. Do mesmo modo, Kassabian (2013, p. 5) também se desfaz da ambição “única” da música ambiente, já que a escuta que deveria ser implicada pela música ambiente, no caso da escuta ubíqua, independe da música – sendo que, em teoria, toda música pode se tornar música de fundo. Nesse sentido, para a autora, Muzak e música ambiente estão em pé de igualdade, ou seja, por mais que Brian Eno tente se afastar da nefasta Muzak, acaba produzindo resultado semelhante.

¹⁵ No original: *Walkman users are not necessarily detached [...] from the environment, closing their ears, but are unified in the autonomous and singular moment – neither as persons nor as individuals – with the real.*

¹⁶ No original: *Those of us living in industrialized settings (at least) have developed, from the omnipresence of music in our daily lives, a mode of listening dissociated from specific generic characteristics of the music. In this mode, we listen ‘alongside,’ or simultaneous with, other activities.*

Podemos discordar disso. As escutas decorrentes da Muzak e da música ambiente de *Music for Airports* são distintas. A Muzak produz uma música para ser ignorada, nada mais que um estímulo para o ouvinte realizar outras atividades. Já a música ambiente de Eno admite uma complexidade maior, uma escuta “flutuante”, que “deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular”. O ouvinte alterna sua atenção ora para a música, ora para o espaço, combinando em uma só experiência. Brian Eno não propôs uma música para não ser ouvida, mas uma relação entre música e espaço que propicia, além da escuta da música, uma reapreensão espacial por parte do ouvinte. Por esse lado pode-se considerar *Music for Airports*, que habita o limiar entre música e arte sonora, obra relevante de seu tempo, que adentra o intrincado universo da escuta.

Pedro Oliveira Braule Pinto é doutorando em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), mestre em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) e bacharel em arquitetura e urbanismo pelo Centro Universitário de Brasília (UniCeub).

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. V. 1. 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Trad. Beatriz Bastos, Ismar Tirelli Neto e Mariano Marovatto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- CAMPESATO, Lilian. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/>. Acesso em 2 ago. 2024.
- ENO, Brian. *Ambient 1: Music for Airports*. LP, 1978. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/5502220-Brian-Eno-Ambient-1-Music-For-Airports>. Acesso em 29 jul. 2024.
- ENO, Brian. *Ambient 4: On Land*. CD, 1982. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/36605-Brian-Eno-Ambient-4-On-Land>. Acesso em 29 jul. 2024.

- ENO, Brian. Ambient Music. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (orgs.). *Audio culture: readings in modern music*. Revised edition. New York: Bloomsbury Academic, 2017a.
- ENO, Brian. The studio as compositional tool. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (orgs.). *Audio culture: readings in modern music*. Revised edition. New York: Bloomsbury Academic, 2017b.
- FIELD, Ambrose. Space in the ambience: is ambient music socially relevant? In: ADKINS, Monty; CUMMINGS, Simon (orgs.). *Music beyond airports: appraising ambient music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019, p. 21-49.
- HOSOKAWA, Shuhei. The walkman effect. In: STERNE, Jonathan (org.). *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012, p. 104-116.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. 2 ed. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.
- KASSABIAN, Anahid. *Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LANZA, Joseph. *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other mood song*. New York: Picador USA, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2 ed. Trad. Marisa Trench. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- STERNE, Jonathan. *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.
- STERNE, Jonathan. Sounds like the Mall of America: programmed music and the architectonics of commercial space. *Ethnomusicology*, v. 41, n. 1, p. 22, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852577?origin=crossref>. Acesso em 3 mar. 2023.
- SZABO, Victor. *Ambient music as popular genre: historiography, interpretation, critique*. Charlottesville: University of Virginia, 2015.
- TEMPLIER, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Trad. Elena L. French, David S. French. Cambridge: MIT Press, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/eriksatie00temp/page/n1/mode/2up>. Acesso em 11 jul. 2022.
- THOMPSON, Marie Suzanne. *Beyond unwanted sound: noise, affect and aesthetic moralism*. Newcastle: University of Newcastle, 2014. Disponível em: <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.632388>. Acesso em 12 jul. 2020.

TOOP, David. *Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail, 2001.

VANEL, Hervé. *Triple entendre: furniture music, Muzak, Muzak-Plus*. Urbana: University of Illinois Press, 2013. Disponível em: <https://perlego.com/book/2554215/triple-entendre-furniture-music-muzak-muzakplus-pdf>. Acesso em 8 set. 2021.

WILKINS, Nigel. The writings of Erik Satie: miscellaneous fragments. *Music & Letters*, v. 56, n. 3-4, p. 228-307, 1975. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/734886#-metadata_info_tab_contents. Acesso em 15 jul. 2022.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

PINTO, Pedro Oliveira Braule. Sons em segundo plano: as músicas de fundo como ferramentas transformadoras da percepção do espaço. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 94-115, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em *A paixão de JL*

Spectral vocobiography: weaving traces of a voice in A paixão de JL (JL's passion)

Maria Altberg

 0000-0002-4678-3587
maria.altberg@gmail.com

Resumo

O filme *A paixão de JL* (2016), de Carlos Nader, tem como dispositivo a apropriação de arquivos de voz do artista Leonilson. O cineasta integra a inerente incompletude do som acusmático ao projeto e faz da voz o principal elemento de experimentação do filme. O uso da voz desprovida de sua imagem correspondente contribui para deslocar não apenas a ideia, mas também a propensão irrefletida de pensar e viver a escuta como algo subordinado à ordem de um visível habituado. O artigo investiga os modos particulares com que o cineasta desenvolve jogos de ficção/realidade e ausência/presença, ressignificando livremente fragmentos de sons e imagens em diálogos poéticos entre a vida e a obra do personagem-tema. Em costura criativa, os materiais ganham novas significações na montagem, com ênfase na matéria vocal. O agenciamento de peças de diferentes materialidades e temporalidades potencializa a ideia de atravessamento no espaço-tempo.

Palavras-chave

A paixão de JL. Voz. Filme-ensaio. Montagem.

Abstract

The film *A paixão de JL (JL's passion)* (2016), by Carlos Nader, uses the appropriation of voice files by the artist Leonilson as a device. The filmmaker integrates the inherent incompleteness of acousmatic sound into the project and makes the voice the main element of the film's experimentation. The use of the voice without its corresponding image contributes to displacing not only the idea, but also the unthinking propensity to think and experience listening as something subordinate to the order of an accustomed visible. The article investigates the particular ways in which the filmmaker develops games of fiction/reality and absence/presence, freely re-signifying fragments of sounds and images in poetic dialogues between the life and work of the theme character. In creative weaving, the materials gain new meanings in the montage, with an emphasis on the vocal material. The combination of pieces of different materialities and temporalities enhances the idea of crossing space-time.

Keywords

JL's passion. Voice. Film essay. Editing.

Minha voz, minha vida
Meu segredo e minha revelação
Minha luz escondida
Minha bússola e minha desorientação
("Minha voz, minha vida", Caetano Veloso)

Para David Toop, músico e historiador inglês, o som é sempre, em alguma medida, "uma assombração, um fantasma, uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é transitória".¹ Dotado dessa estranha intangibilidade, o som é uma presença fenomenal que "está tanto na cabeça quanto em seu ponto de origem, quanto por toda parte", razão pela qual "nunca se distingue inteiramente das alucinações auditivas"² (Toop, 2010, p. 15). Toop atribui ao som esse aspecto de uma "ressonância sinistra", sempre em alguma medida ligada ao inexplicável e ao irracional, sempre simultaneamente desejada e temida. O ouvinte atento seria para ele como um médium, capaz de escutar aquilo que hesita entre a presença e a ausência. Quanto a escutar as vozes dos mortos, o *métier* mais literal dos médiuns, está claro que, ao longo da história, a atividade passa a conviver com avanços tecnológicos que abrem outros modos de lidar com essa hesitação entre o "estar aí" e o "já não mais" – do advento dos fonógrafos e gravadores aos avanços mais recentes (e assustadores) da inteligência artificial. Do ponto de vista de Toop, no entanto, a voz, saída do equipamento tecnológico ou da boca, preservaria sempre uma qualidade fantasmática – a ressonância sinistra que, para ele, é marca de qualquer manifestação sonora.

O filme *A paixão de JL*, de Carlos Nader, parte dessa condição espectral e atenta de modo especial a ela: o contato com registros da voz de uma personalidade já falecida (o artista visual José Leonilson), isolada das sua imagem corporal, mobiliza a criação da obra cinematográfica. O cineasta integra a inerente incompletude do material de arquivo ao projeto e faz da voz o principal elemento de experimentação do filme. Os modos de costura fílmica da matéria vocal com releituras das obras do artista e demais arquivos potencializam a a ideia de

¹ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *a haunting, a ghost, a presence whose location in space is ambiguous and whose existence in time is transitory.*

² No original: *The intangibility of sound is uncanny – a phenomenal presence both in the head, at its point of source and all around – so never entirely distinct from auditory hallucinations.*

trânsito de espaço e de tempo. Ao se deixar pensar como uma vocobiografia espectral, o filme se desdobra entre presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade.

De 1990 até o ano de sua morte, José Leonilson (1957-1993), artista visual cearense radicado em São Paulo – cujas iniciais, JL, compõem o título do filme –, gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto. A amizade entre o diretor e o personagem atravessa a própria origem do arquivo primeiro do filme. Carlos Nader havia apresentado a Leonilson um amigo seu de infância, que acabou sendo o parceiro de Leó (como era carinhosamente chamado pelos amigos) no projeto de livro para o qual gravou o diário antes de morrer aos 36 anos por complicações causadas pelo vírus HIV. Nader teve a ideia de recorrer às fitas quando recebeu o convite do Instituto Itaú Cultural para realizar um filme sobre o artista.

Uma parte do arquivo já havia sido utilizada no premiado curta-metragem de Karen Harley, *Com o oceano inteiro para nadar* (1997). Harley foi quem primeiro teve contato com o material quando visitou o Projeto Leonilson, acervo mantido pela família do artista. Insistiu para ouvir as fitas e encontrou uma rica miscelânea de impressões e sentimentos retidos na voz de Leó: acontecimentos políticos marcantes do país e do mundo, família, orientação sexual, relações amorosas, cinefilia, trabalho artístico, mercado de arte, religiosidade e relação com a morte são temas tratados no diário. O tom que a voz carrega vai de enérgico e doce nos primeiros registros a grave e desesperançado com a piora de seu estado de saúde. Karen optou por usar primordialmente trechos anteriores ao recrudescimento da doença, enquanto o filme de Nader, até pela maior duração, explora as diferentes fases atravessadas pelo arquivo.

“O conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade”: o enunciado em letras brancas sobre fundo preto é a primeira imagem do filme. A figura seguinte é a reprodução da obra *Favourite Game* (1990), de Leonilson. O trabalho consiste em um desenho, de poucos traços, de uma figura humana de pé sobre as palavras *truth* e *fiction*. A primeira operação de montagem realizada no filme, o simples ordenamento sequencial dessas duas imagens fixas, logo revela o entrelace do diretor com seu personagem, procedimento que veremos instaurar-se pelos 82

minutos de duração do longa-metragem. Há uma relação simbiótica entre forma e conteúdo apresentada no filme de modo ensaístico. Evidencia-se o desejo de escuta do cineasta, ao tornar a voz do personagem o principal elemento de intertextualidade, ressignificando fragmentos de um diário oral em diálogos poéticos. O *favourite game* (jogo predileto) entre ficção e realidade marcava o trabalho de Leonilson e é nessa chave que o filme de Nader também opera, na aposta de que, como na proposição de Juan José Saer (2009, p. 2), a ficção “não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade”.

Figura 1
Leonilson, *Favourite game*,
1990, tinta sobre papel,
21 x 13cm



Sigamos na exposição do primeiro bloco de imagens e sons, que agora apresenta um material telejornalístico de dois acontecimentos emblemáticos do século 20: o manifestante solitário diante da coluna de tanques na Praça da Paz Celestial em Pequim e as comemorações pela queda do muro de Berlim. Nesses dois fragmentos, é interessante notar que o diretor optou por versões sem legendas em português da voz narrada pelos jornalistas, em mandarim e alemão, respectivamente. Apesar de, e talvez mesmo por se tratar de acontecimentos já exaustivamente registrados e conhecidos, que prescindem de uma explicação atual ao público, a narração ganha um aspecto mais próximo de um efeito sonoro do que semântico. Estamos acostumados a receber essas imagens sempre acompanhadas de narração jornalística, quando não em nossa própria língua, com legendas da tradução. Ao optar por manter a voz na versão original dos países em que os fatos se deram, Nader desloca a atenção do bloco imagem-narração para o sentido da audição. A fruição da narração em uma língua que o espectador médio não compreende gera um leve estranhamento, causando tensão entre o tão familiar das imagens (e sua descrição sonora) e o desconhecido da língua estrangeira. Há algo de atraente nessa escuta estranha: por já ter a segurança de conhecer o conteúdo narrado, o ouvido pode se permitir um outro tipo de fruição, mais atenta às materialidades daquelas vozes e de seus idiomas – velocidade, timbre, ritmo –, e a peça audiovisual ganha uma nova camada para além da relação entre forma (voz) e sentido (imagem). Como Barthes (2007) afirma em sua leitura sobre o Japão, o desfrute das nuances da forma da língua desconhecida provoca “uma leve vertigem” (p. 17), dando a sensação de viver “no interstício, livre de todo sentido pleno” (p. 18). Por uma razão diferente, o mesmo acontece com o fragmento seguinte: o registro de um comício do então candidato presidencial Fernando Collor, esbravejando cinicamente contra a corrupção. Mesmo que o discurso seja falado em nossa língua, o tom estridente transforma a voz e as palavras que ela conduz também em ruído sonoro. O espectador fica, talvez, suspenso entre a atenção aos ademanes das vozes, agora livres de todo sentido pleno, e a visada shakespeariana da vida como isso que, repleto de som e fúria, nada significa.

Após a citação desses três eventos ocorridos em 1989, o filme apresenta mais uma cartela textual, informando: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”. No plano posterior, uma fita de áudio,

encaixada dentro de um gravador, ocupa todo o quadro. As duas bobinas, que permanecem estáticas por alguns segundos, assemelham-se a dois grandes olhos mecânicos atentos ao jogo de pensamentos em fluxo que está por vir. O aparelho é acionado, a fita gira, e a imagem entra em fusão lenta com o registro silhuetado de uma pessoa (cujos contornos lembram a figura da obra de Leonilson anteriormente mostrada), movimentando-se em frente a uma espécie de grade (ou uma grande harpa). Começamos a ouvir a voz de Leonilson narrando um sonho recorrente em que ele se vê amedrontado por um ser livre e lírico. A fusão de imagens desemboca em um novo desenho, que traz os dizeres: “Pulo sem paraquedas. Em breve terei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos”. O traçado mostra dois peixes interligados pelas bocas por meio de um fio, como se a pescar-se mutuamente. O ditado “morrer pela boca”, como se sabe, faz analogia entre quem fala demais e o peixe que, ao abrir a boca para morder a isca, é fígado para a morte pelo anzol. Leonilson conscientemente morde a isca ao produzir seu falatório no diário que é material fértil para o filme de Nader.

Figura 2
Morrer pela boca

PULO SEM PARAQUEDAS
EM BREVE TEREI 33 ANOS



MORRO PELA BOCA
VIVO PELOS OLHOS

A abertura, que ocupa os cinco minutos iniciais do longa-metragem parece sintetizar a estratégia de linguagem adotada no filme como um todo. É possível identificar na forma perseguida por Nader um forte traço ensaístico, que nos dá a sensação de acompanhar o pensamento no ato mesmo de sua elaboração pelo autor, por meio do agenciamento dos elementos sonoros e visuais na montagem, tendo a voz como protagonista. Na exposição do movimento reflexivo do ensaísta, esboços de ideias são formulados na mesma medida em que se esvaem para dar lugar a novas associações. No cinema, como na literatura, o objetivo do ensaísta não é apresentar uma tese totalizante sobre os objetos aos quais lança seu olhar, mas tecer impressões a respeito de determinado universo enquadrado.

O processo de envolvimento dos cineastas ensaístas com seus objetos implica um jogo de espelhos que acaba por revelar muito dos autores. Mais que uma subjetividade excessivamente exposta, porém, a virtude maior do ensaio é a capacidade de problematizar a própria ideia de expressividade e sua relação com a experiência (Corrigan apud Gervaiseau, 2011). Segundo Carlos Nader, “eu é o outro”, como na célebre máxima de Rimbaud a respeito da criação textual, que envolve sempre traços ficcionais. Para o cineasta, “o que nos une é um vazio profundo, intenso, assustador, mas também libertador: o mistério da existência” (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113). O filme-ensaio configuraria, de acordo com Francisco Elinaldo Teixeira (2019), um quarto domínio para além dos territórios conhecidos da ficção, do documentário e do experimental. Segundo o autor, o ensaísta fílmico

constrói um circuito de trocas, de intercâmbios, de passagens de sensações/pensamentos entre ele e figuras estéticas, cujo propósito é o de tornar-se outro junto com esses personagens conceituais, assim, promovendo uma saída de si com a qual opera uma conexão eu-mundo tão crucial ao empreendimento ensaístico (Teixeira, 2019, p. 35).

Nader diz que seus filmes resultam de “uma transa homérica com o mundo” (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113). Esse amálgama permite que o diretor desenvolva suas reflexões por meio de um encontro com seus personagens, em uma espécie de criação conjunta. Em *Pan-cinema permanente* (2008), estreia de Nader no longa-metragem (depois de ter realizado projetos de videoarte e curtas), uma estrutura não linear acompanha a performance espalhafatosa do

poeta Wally Salomão. *Homem comum* (2013) retoma a relação com o caminhoneiro Nilson, personagem de um curta de Nader feito quase 20 anos antes, para tratar de questões existenciais em diálogo com o clássico *A palavra* (1955), de Carl Dreyer. Com *A paixão de JL*, Nader consegue fazer uma costura ainda mais sofisticada, sem usar praticamente nenhum registro em foto ou vídeo do personagem. O próprio cineasta afirma que esse foi o filme em que melhor conseguiu desenvolver a ideia de documentário como compartilhamento da experiência de um encontro com o outro (p. 116).

O filme-ensaio de Nader se beneficia de um material que já trazia reflexões e apontamentos sobre experiências vividas pelo personagem do filme sob a forma de um diário sonoro. A dobra que Nader engenhosamente opera em relação à voz acusmática³ (Chion, 2004) em forma de diário é se apropriar de um material já existente em reflexões dispersas, que, segundo o diretor, não formavam por si uma história, e manuseá-lo de maneira que ele sirva à leitura do diretor sobre o artista, o mundo e a si mesmo. A voz de Leonilson opera como um intercessor que amplia a experiência do processo ensaístico.

Solicitar intercessores é um modo de sair fora de si, de transfigurar o percebido, o vivido, o sofrido da própria experiência, conectar o eu ao mundo, o privado ao público, assim desfazendo essa ilusão de um eu soberano e onipotente que não consegue por si só sustentar alguma enunciação, carecendo de uma terceira pessoa, de um ele, de um outro, que possibilite ao pensamento atravessar sua gênese caótico-imagética, sua pura virtualidade até adquirir forma na linguagem articulada (Teixeira, 2019, p. 32).

³ Diz-se que o termo acusmático vem de uma seita grega pitagórica em que o mestre ensinava atrás de uma cortina, para que seus discípulos, que deveriam permanecer em silêncio, não se distraíssem com a visão de quem falava. O conceito foi trazido à tona na década de 1950 pelo francês Pierre Schaeffer, conhecido principalmente por ter inventado a música concreta. Para Michel Chion, que leva para o campo dos estudos do som no cinema as potencialidades da acusmática apresentadas por Schaeffer, a relação mais fértil entre imagem e voz no cinema seria justamente a situação em que não se vê a pessoa que fala, mas cujos indícios estão presentes no filme. Tal presença seria diferente daquela de um narrador-comentador claramente deslocado do enredo. Chion (2004) chama a atenção para uma voz que se constitui personagem, “um ser de um tipo particular, um tipo de sombra falante e atuante que chamamos de *acousmêtre*, isto é, um ser acusmático” (p. 32) Esse personagem-voz, por conservar um pé na imagem e outro fora do retângulo da tela, na iminência constante de ser visto (mesmo que isso nunca aconteça) constitui um elemento de desequilíbrio. Essa tensão pode advir do fato de a voz acusmática remeter à vida amniótica marcada pela escuta de sons indistintos dissociados de imagens.

Nessa construção, Nader lança mão de recursos narrativos que não diferem muito da criação de uma obra de ficção, como arcos dramáticos, escolha de determinadas passagens dentro de uma história maior e desenvolvimento de personagens. O registro do ato performático da própria fala realizado por Leonilson, na intenção de uma posteridade, opera no desejo de reter uma memória que, como aponta Derrida (2001) em *Mal de arquivo*, está sempre ameaçada por um desaparecimento (“pulsão de morte x pulsão arquiviolítica”). No livro, o autor demonstra como a psicanálise foi fundamental para tensionar a problemática do arquivo, por trabalhar essencialmente com o inconsciente. Ao estudar e elaborar a teoria da psicanálise, Freud depara-se com uma teoria do arquivo, para além de uma teoria da memória. Como afirmam Andrade et al. (2018, p. 30) no verbete “Arquivo” do *Indiccionário do contemporâneo*, “sem arquivo a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável, mesmo que o arquivo e a tentativa de lê-lo nunca outorguem uma verdade definitiva”.

Assim como a memória, nenhum arquivo é completo. Recorrendo novamente a Derrida (2014), desta vez em *Essa estranha instituição chamada literatura*, vemos que, sendo desatrelada historicamente de uma verdade, a literatura como instituição ocidental recente faz com que seja possível escrever sobre qualquer assunto sem julgamento superior. Em determinada passagem de *A paixão de JL*, composto por ficções pessoais do personagem (expressão usada em uma das cartelas iniciais do filme), Leonilson fala sobre expor sua subjetividade por meio de suas obras delicadas num contexto de convulsão política e social: “Acho que a maioria das pessoas ‘tá completamente louca, sabe, com a situação do país. E eu acho o máximo de repente no meio desse *heavy metal* todo que é o mundo da gente, assim, todo mundo lutando pela sobrevivência, maior loucura total, e tem um cara que dedica o tempo dele pra fazer uma obra de arte, uma coisa delicada, uma coisa amorosa, romântica, sabe, e coloca isso a público, entrega o coração dele nas mãos das pessoas, nos olhos das pessoas”. Além de entregar seu coração a público por meio de suas obras, Leonilson entregou indiretamente sua voz ao diretor Carlos Nader, que moldou os fragmentos da fala do artista para conceber seu filme. Nader, para quem os protagonistas de seus filmes estão sempre em combate com a finitude da vida (Nader, Jesus, Bethônico, 2016, p. 113), apropria-se das lacunas do inventário sonoro de impressões de Leonilson

para manusear esse arquivo de maneira que ele sirva a sua leitura sobre Leonilson e à própria vivência do diretor em relação ao mundo.

Quando se trata de um material que envolve dados biográficos, tal conduta pode ser sujeita a questionamentos éticos. Nader assume o risco, não sem esclarecer, com as informações por escrito no início do filme e em entrevistas, que não se trata de um retrato real de José Leonilson, mas um recorte de um ponto de vista particular. Mais ainda, para ele, “a criação de um personagem é a criação de um ser mítico, é como se você extraísse da pessoa o semideus que está dentro dela, o orixá que está dentro dela” (Nader, 2021, s.p.) – os elementos biográficos entram nesse jogo entre “criar” e “extrair” seres míticos das pessoas. A leitura de Nader parte de um diário que não era puramente confessional, mas fruto de uma intenção artística, gesto de alguém que inscreveu em seus trabalhos traços autobiográficos (“Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha”, diz Leonilson no filme).

O uso do personagem-voz Leonilson joga com a ideia de tensão entre ausência e presença. Não temos contato com o corpo encarnado do artista no filme, e o engenhoso trabalho de montagem lança mão de artifícios que incorporam tal ausência, mantendo-nos em constante atenção ao fluxo de associações. A corporeidade vem à tona na tessitura de camadas do filme: junto com a voz como condutora e centro irradiador, entram obras de Leonilson do período compreendido pelo diário, filmes por ele comentados, noticiário televisivo da época, além de algumas imagens poéticas complementares de arquivo ou criadas especialmente para o filme, assim como a trilha sonora instrumental.

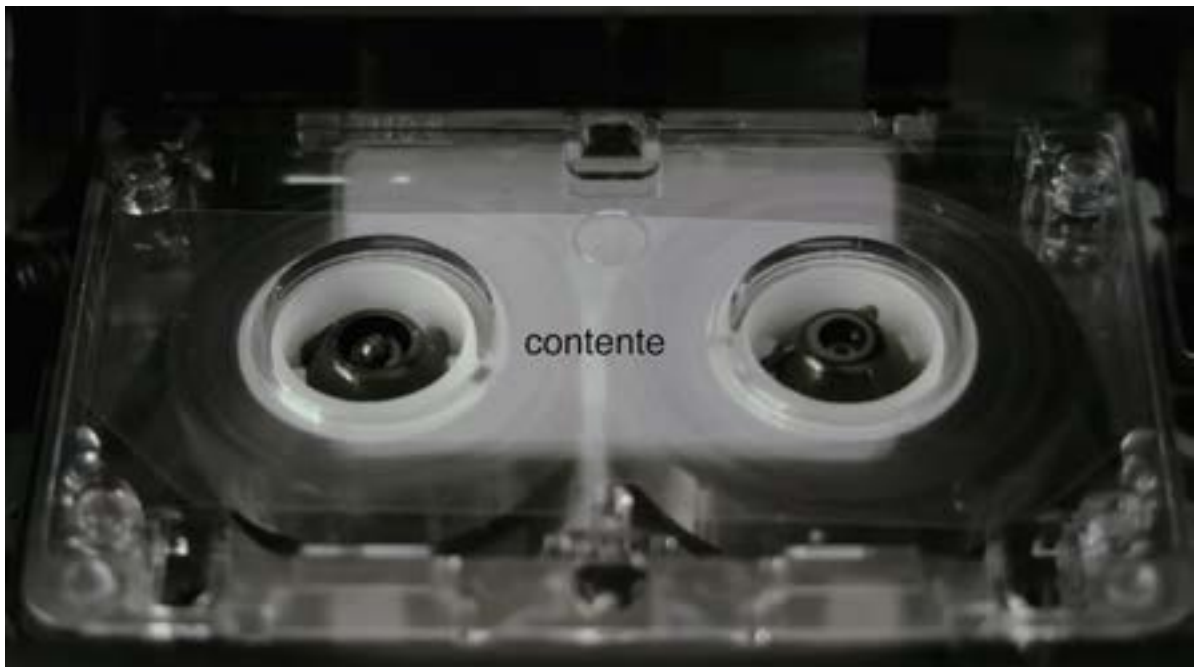
Um recurso verbivocovisual recorrente é a inscrição de palavras sobre as imagens, transcrevendo e destacando determinadas falas do personagem. A sobreposição dos caracteres na imagem remete ao procedimento artístico de Leonilson, que inseria palavras em seus desenhos, pinturas e bordados. As palavras nas obras de Leonilson despertam a intensidade de uma vocalização muda que Meschonic (2006) reconhece na escrita. No filme, as inscrições sobre o plano do gravador também reforçam a intensidade do que é emitido pela voz, chamando atenção ao mesmo tempo para a materialidade do suporte sonoro (não ficam de fora ruídos característicos de sujeira nas fitas e das teclas do aparelho quando acionadas). Em dado momento, Leó diz: “tô me sentindo até contente de falar com você, o gravador”. O apelo pela interlocução (que desperta compaixão) faz

lembrar Barthes (2004, p. 4) quando, ao relacionar fala, transcrição e escrita, ressalta a função fática da linguagem:

quando falamos, queremos que o interlocutor nos escute; despertamos, então, a sua atenção mediante interpelações vazias de sentido (do tipo: ‘alô, alô, está me ouvindo?’); muito modestas, essas palavras, essas expressões têm, entretanto, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – eu diria, pensando nos passarinhos: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo.

A voz de Leonilson, mediada pelo gravador, parece querer atingir o ouvido alheio. O artista fala ao gravador como forma de expurgar dores, aliviar angústias e preencher vazios. Como afirma Cavarero (2011, p. 29), “o ato de falar é relacional: isto que, nele, sempre e acima de tudo se comunica, para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares”.

Figura 3
“contente de falar com você,
o gravador”, *frame de A
paixão de JL*



Ao assistir a *A paixão de JL*, tem-se de lidar com a experiência da escuta que gera alguma inquietação, na convivência com um som que, ao mesmo tempo que está em toda parte durante o filme, potencializa a ausência daquele que fala. Derrida (2001), em *Espectros de Marx*, fala do “efeito de viseira” na figura do fantasma do pai de Hamlet. A extensão do elmo, parte da armadura medieval do personagem shakespeariano, permitiria que ele visse sem poder ser visto, reforçando sua condição espectral. No filme em questão, há um trecho do diário em que Leonilson se queixa da observação de alguém ligado ao meio das artes visuais que critica o aspecto nitidamente pessoal de suas obras. A inscrição do sujeito Leonilson se dá, além de via a grande quantidade de obras e informações biográficas que aparece no filme, por sua voz, marca inequívoca da individualidade.

A típica liberdade com a qual os seres humanos combinam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca é um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece [...] no caso de uma canção (Cavallero, 2011, p. 18).

Ao mesmo tempo, não vemos o corpo que emite essa voz, que acaba por ocupar no filme esse lugar de liminaridade, de algo que não é da ordem corpórea nem do espírito. A voz do personagem é uma presença ausente, ou uma ausência presente – a tal “ressonância sinistra” própria do som que, como sugere Toop (2010, p. 12), tem relação com o irracional e o incompreensível, algo que se deseja e se teme simultaneamente. Como afirma Steven Connor (2012, s.p.), “a maior transgressão colocada pela possibilidade de gravação da voz é a possibilidade de dizer com verdade ‘estou morto’”, com a ressalva de que “esta é uma morte em vida a que nos habituamos calma e alegremente”.⁴ Não diria, contudo, ser um hábito passivo, já que as conexões dessa voz espectral com demais camadas agenciadas na montagem demandam uma posição ativa do receptor. “Escutar é, afinal, sempre uma forma de espionagem”,⁵ afirma Toop (2010, p. 15).

⁴ No original: *The greatest transgression posed by the possibility of voice recording is the possibility of saying truthfully ‘I am dead’. But this is a death-in-life to which we have become calmly and cheerfully accustomed.*

⁵ No original: *Listening, after all, is always a form of eavesdropping.*



Figura 4
Manejando a voz do outro,
frame de *A paixão de JL*

Com hipótese relacionada à presença de uma forte tradição oral e auditiva no Brasil, Marília Librandi (2014) propõe o conceito de escritas de ouvido para caracterizar a prosa de alguns autores canônicos da literatura brasileira, como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.⁶ As obras de tais escritores, mesmo que com características distintas entre si, apresentariam o traço comum de denotar um toque de improviso, como se as vozes dos personagens assumissem o ato da escrita, em irmandade criadora:

como se estivessem sendo elaboradas aqui e agora, de improviso, sem um controle prévio de seus autores efetivos, que se tornam, digamos assim, tomados por sua própria escritura e assombrados por seus duplos, que os destituem do controle da autoria. [...] É a voz desses personagens-autores supostos que guia a construção da narrativa, passando a ser o autor efetivo não aquele que escreve, mas aquele que ouve, e segue a direção que a voz de seus personagens-autores indica (Librandi, 2014, p. 145).

⁶ Em curso realizado por Marília Librandi em 2021, a autora associa o uso do símbolo do infinito (∞), que fecha o romance *Grande sertão: veredas* e está presente em anotações manuais de Rosa, à representação de um par de orelhas.

Carlos Nader parece ser atravessado por situação semelhante, ao desenvolver uma espécie de roteiro ou montagem de ouvido. Ele chega a usar a expressão “parceria póstuma” para se referir ao processo criativo de *A paixão de JL*. A diferença é que a voz de Leonilson não foi criada por Nader, como, por exemplo, Rosa criou a fala de Riobaldo. Mas a fala bruta contida no diário de Leonilson, como Nader afirma, não chegava a constituir uma história necessária para o filme que queria construir; então o diretor molda essa narrativa ao manipular os pedaços de discurso do artista. A pilhagem de fragmentos sonoros e visuais diversos e a criação de novos sentidos para esse material mimetizam a escrita em camadas de Leonilson, cuja produção mais conhecida é caracterizada por inscrições em diferentes superfícies: lápis sobre papel, tinta sobre tela, linha ou outros materiais bordados sobre pano. O “movimento de enrolamento” e a “paciência quase mimetológica” de que fala Bailly (2017, p. 21), a respeito do gesto do ensaísta em seu investimento na forma, “tem como efeito, naturalmente, deslocar o ritmo crítico e reforçar o investimento da escrita”. O autor considera que o que mantém essa paciência descritiva no ensaio literário “é a vontade de compreender, o desejo de apreender o sentido da imagem, mas mantendo-se em contato com aquilo que, nela, está sempre fugindo” (p. 20). Tal enredamento é parte do procedimento que pode ser observado na construção do filme de Nader em torno de seu personagem. O esmero na forma de contar uma história particular parece ser maior que a preocupação com a informação sobre um conteúdo claramente inteligível e digerível. Como descrito na sequência de abertura do filme tratada no início deste ensaio, o material de arquivo utilizado não é explorado de maneira jornalística ou mesmo como em documentários mais convencionais que perseguem um significado. O uso de fragmentos de representações midiáticas de massa, como reportagens de telejornais, videoclipes, novelas e filmes, tem seu aspecto público duplamente atravessado: de início, pela experiência do personagem Leonilson em seu diário oral; e posteriormente na montagem do filme, quando Carlos Nader mimetiza a voz do personagem com sua própria subjetividade. Esse gesto de enredamento estimula, como pensa Gervaiseau a respeito do filme ensaio em geral, uma habilidade para reflexão de quem assiste, “para que ele possa, tomando consciência das lacunas da representação, melhor apreender a complexa textura do conjunto de ocorrências que compõe a dimensão propriamente humana e/ou histórica das experiências vividas” (Gervaiseau, Mello, Almeida, 2015, p. 7).

Já que se falou em paciência descritiva, permito-me então usar novamente o recurso da descrição de mais uma das muitas associações de que o filme é feito, para seguir na ideia de mimetismo entre forma e tema. Enquanto ouvimos Leonilson comentar o fim de um relacionamento, vemos, por inteiro e em detalhes, algumas de suas obras que, acompanhadas do áudio, sugerem o sentimento de solidão. Há uma montagem rápida de fragmentos curtos de rapazes ambientados no mar, fundidos ao insistente plano do gravador. Logo compreendemos tratar-se do videoclipe de *Cherish*, um *hit* da época, em que Madonna canta sobre o desejo de um relacionamento estável depois de tantas desilusões amorosas. Na banda sonora, Leó começa a fala com a voz firme informando o dia do mês. Conta que havia colocado o disco da cantora com a música em questão e o tom da voz esmorece um pouco quando ele diz que havia chorado ao ouvir o disco. Com a voz ainda tristonha, fala sobre uma instalação que estava produzindo: um vestido que teria a barra bordada com os dizeres: “O que você desejar. O que você quiser. Eu estou pronto para servi-lo”. A imagem mostra a obra por inteiro e depois em detalhes do bordado que, ao lado da última palavra, inclui dois peixes com as bocas ligadas por um fio. Há uma fusão para um plano do clipe que mostra um ser híbrido, um homem com cauda de animal marinho. Nova fusão mostra o recorte de outra obra de Leonilson com uma dupla de peixes bordados em pérolas que, no corte para o plano geral, revela-se costurada no centro de um lenço. Obras afluentes alternam-se em fusão com mais passagens do clipe, e a voz de Leó, agora um pouco mais acesa, fala de sua preferência sexual por homens, apesar de se sentir atraído por mulheres. Ele expõe o temor pelo risco de contrair o vírus HIV, a grande assombração daquele tempo, que o colocava em contato com o medo e o preconceito: “ser *gay* hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial, sabe? O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar”. Mas logo depois ele diz que o temor também lhe dava a determinação de permanecer forte, “cheio de vontade, homem-peixe, com o oceano inteirinho pra eu nadar”. A ideia de oceano pode nos levar ao pensamento da bolha sonora em que somos gestados por meses antes de sermos lançados ao mundo da prevalência das imagens, que acaba reduzindo o atributo antes misterioso do som a um efeito de causa e consequência. Neste ambiente protegido, “estamos todos unidos pela condição furtiva, porém impotente, de escutar, incapazes de identificar o que ouvimos quando sua

operação é realizada em outro espaço, totalmente além de nossa experiência como seres não nascidos” (Toop, 2010, p. 14).⁷

Voltando à ideia da relação mimética entre forma e personagem, pode-se dizer que, com a conduta que adota no filme, Nader parece abraçar para si esse caráter híbrido do homem-peixe que nada por entre a variedade de sentidos que a livre combinação de camadas de imagens e sons faz emergir. O uso do material que constrói a sequência retratada vai além de uma mera ilustração ornamental do conteúdo da voz do diário. Na cesura delicada de sobreposições entre os planos, há uma dimensão intelectual própria da forma do ensaio que não sai de vista, mesmo se tratando de um filme altamente afetivo. Novamente, está em jogo a ideia de uma paciência descritiva que seria mais próxima de uma preparação do que um esclarecimento, algo da ordem de uma repercussão, um eco (Bailly, 2016, p. 20).

Figura 5

Homem-peixe, com o oceano inteiro para nadar, *frame* de *A paixão de JL*



⁷ No original: *all of us are unified by the furtive yet helpless condition of eavesdropping, unable to identify what we hear when its operation is enacted in another space, entirely beyond our experiences unborn beings.*

Em outro momento do filme, Leonilson compara-se ao personagem interpretado pelo ator Harry Dean Stanton em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, o andarilho que vaga aparentemente sem rumo pelo deserto texano. A voz de Leó, misturada à trilha marcante de Ray Cooder que acompanha a caminhada de Stanton, nos diz: “às vezes acho uns carinhas que eu fico apaixonado e aí eu... acho que eles são o lugar que eu ‘tô procurando... mas eles são uma paisagem linda no meu caminho”. O plano em grande-angular da paisagem árida e ocre funde-se com o detalhe de um bordado sobre feltro onde se lê: “El desierto”.

Figura 6

Escrita de Nader sobre obra de Leonilson, *frame* de *A paixão de JL*



Arlette Farge (2017, p. 71) compara a figura do andarilho ao historiador que, na lida com arquivos em busca de traços de seu objeto, tem de enfrentar suas inerentes lacunas. Podemos pensar, em *A paixão de JL*, a imagem do andarilho desdobrada em três camadas: o personagem Travis do filme de Wenders; Leonilson, que se vê como tal; e Carlos Nader, no seu trabalho de busca de vestígios do personagem a partir de um acervo de sons e imagens, e na disposição desses materiais de diferentes proveniências na criação do filme. O diretor transforma o vazio da voz sem corpo dos diários em uma paisagem sonora e visual de elementos delicadamente combinados. Vazio é também um sentimento expressado pelo personagem no filme, já com a saúde debilitada: “Hoje é sexta-feira, 6 de setembro. À noite, já. E eu agora tô sentindo um vazio, assim, não tenho nenhuma direção, tô sem nenhuma direção pra correr. É horrível, eu simplesmente não sei o que fazer. Vazio”.

“O silêncio para mim é uma espécie de ruído. Quanto mais você se concentra no chamado vazio, mais informação você percebe dentro dele”, afirma David Toop (2012 s.p.) sobre o suposto vácuo sonoro.⁸ Tal situação é notável em certas ambientações arquitetônicas fechadas, como por exemplo em igrejas, onde o excesso de silêncio produz ruídos. Assim, avancemos momentaneamente à parte final do filme de Nader, que mostra o último trabalho de Leonilson, uma instalação *site specific* concebida para a Capela do Morumbi em São Paulo (obra que o artista não chegou a ver pronta em 1993). Em plano geral, vemos o ambiente austero da capela, que sugere a memória de uma reverberação sonora singular com seu eco característico (mesmo que no filme a opção seja por inserir uma música instrumental de fundo). Há duas cadeiras vazias, dispostas lado a lado, cobertas cada uma por uma camisa branca com bordados nas lapelas. Planos mais próximos revelam os dizeres “da falsa moral” em uma camisa e “do bom coração” noutra. Pendurada num cabide, uma terceira camisa traz, inscrita em linha, a palavra “Lazaro”, remetendo à figura indesejada porque acometida por doença infecciosa. A voz de Leonilson, que vínhamos acompanhando ao longo do filme, parece ressoar no profundo vazio físico e simbólico de sua obra póstuma

⁸ No original: *The more you focus on so called emptiness or void, the more you find within it, the more information you perceive.*

exposta naquele determinado ambiente. Voltemos ao vazio ruidoso do silêncio definido por Toop (2010, p. 15):

Pelo silêncio, ficamos frente a frente conosco, mas o som pode entrar no silêncio, como um intruso novamente, uma questão dirigida à realidade tangível perante os olhos. “Pode-se olhar para o olhar”, escreveu Marcel Duchamp, “não se pode ouvir a escuta”. Por meio dessa estranha anomalia dos sentidos, da forma como percebemos o mundo e da forma como representamos essas percepções, afinamos o nosso ouvido para ouvir o que nunca poderia estar lá.⁹

O sentimento de vazio expressado na voz de Leonilson e o vazio da ausência que a voz acusmática carrega são incorporados à feitura de *A paixão de JL*, que vai se fazendo penetrar nas franjas do personagem, manejando fragmentos da voz e criando sentidos com novos elementos, em um caminho experimental e subjetivo.

Ao mergulhar no mar de possibilidades de caminhos do diário oral de Leonilson, Carlos Nader, em gesto afetivo, faz conviver delicadamente uma miscelânea de fragmentos. Valendo-se de um procedimento que dá atenção aos pormenores contidos nos vestígios de uma voz acusmática, abre frestas para tentar produzir, no lugar de uma verdade definitiva sobre o personagem, experiências de diálogo com esses sinais. A respiração, as pausas, os diferentes tons e ritmos da voz de Leó fazem parte das pistas que aos poucos dão forma ao recorte do artista construído pelo filme.

Bailly rememora o paradigma indiciário, um conceito elaborado por Carlo Ginzbourg para definir o procedimento de leitura dos rastros e interpretação dos indícios que guiaram os *Homo Sapiens* por milhares de anos. Tais ferramentas acabaram por ser encontradas muito posteriormente, no século 19, em ciências como a medicina, a psicanálise e a literatura de romance policial, que inferem causas a partir de efeitos, trabalhando com pormenores de experiências individuais. Bailly (2017, p. 14) então associa a noção de indício à ideia de engate, que, no ensaio

⁹ No original: *Trough silence we come face to face with ourselves, but into silence sound may enter, intruder again, a question directed at tangible, visible reality. ‘One can look at seeing;’ wrote Marcel Duchamp, ‘one can’t hear hearing.’ Through that strange anomaly of the senses, the way we perceive the world and the ways in which we represent those perceptions, we strain to hear what can never be there.*

assinala o começo, o ponto de partida, a irrupção, e indica também a retomada, a conexão: não aquilo que acontece quando duas peças de um quebra-cabeça se unem, mas o que ocorre se saltamos de um ponto a outro, como quando seguimos o que é chamado de passo japonês, que se diz em inglês, acredito, *stepping stone*. Um percurso que não seria, por consequência, nem uma pura consecução lógica, nem um movimento errático, e muito menos um tipo de via média com propriedades de ambos, mas sim um livre desdobramento e uma travessia atenta movida por uma espécie de avidez.

A paixão de JL é todo permeado por um engate: um aparelho, que é ao mesmo tempo gravador e reproduzidor da voz do personagem, é engatado desde o início do filme, e sua imagem recorrente dá forma à voz de Leonilson, que é o engate/indício primordial na construção do filme. O longa-metragem de Nader é movido pelo desejo ávido de um olhar sobre a travessia de Leonilson e, longe de investigar e reproduzir a biografia do artista em normas convencionais, produz conexões poéticas engatadas pela voz do artista. Em seu percurso tateante, *A paixão de JL* segue o rastro desse homem-peixe José Leonilson pelo azul infinito de seu oceano, formando um cardume com as muitas vozes que compõem o artista e o diretor em sua experiência diante do mundo. Ainda segundo Bailly (2017, p. 23), a partir do engate, algo se ensaia, sendo o ensaio “extensível porque se estende, porque se verte. Vertendo-se assim, ele se ilimita, transbordando sobre os outros gêneros e transbordando também de si mesmo. Às vezes sabe para onde vai; outras vezes se perde no caminho”.

O jogo com arquivos de diferentes temporalidades e espacialidades produz uma síncope, que remete ao conceito de anacronismo próprio das imagens segundo Didi-Huberman. O autor desenvolveu a ideia a partir de uma situação por ele experienciada no Convento de São Marcos, em Florença. Ao deter-se sobre um afresco de Fra Angelico, um tecido pintado no século 15, sua memória relacionou a imagem aos traços de Jackson Pollock. Para o autor, o olhar (“parar diante do pano”) deve considerar não apenas o tempo da imagem, mas sua sobrevivência. O anacronismo da imagem não seria uma negação do tempo histórico, mas a tensão entre múltiplas temporalidades sobrepostas por uma operação de montagem:

o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (Didi-Huberman, 2015, p. 31).

Em *A paixão de JL*, há o ritmo constante de associar materiais de arquivos distintos em diálogo. Ao filme, não interessa tanto cada material em si, mas o que eles fazem na sua relação dialógica (talvez por isso as obras de Leonilson não sejam identificadas pelos respectivos títulos quando aparecem, sendo frequentemente reveladas em detalhes recortados antes de aparecer por inteiro). O recurso contumaz de fusões lentas e sobreposições potencializa a ideia do atravessamento no espaço-tempo. As imagens e sons atuam como astros em constelação que, “na contradança das cronologias e dos anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p. 42), convivem na mesma galáxia, alguns com anos-luz de distância entre si, outros que já se transformaram em poeira estelar e que, do ponto de vista da Terra, parecem estar todos no mesmo plano da abóbada celeste.

Os arquivos variados do filme configuram vestígios de um passado e, quando agenciados de maneira rizomática na montagem, geram novas significações em contato com o tempo em que o filme é acessado. Em determinado momento, os apresentadores do *Jornal Nacional*, Cid Moreira e Sergio Chapelin, com suas imponentes vozes masculinas, dão a notícia de um suposto dia histórico para o Brasil, quando da abertura de um processo de *impeachment* contra o presidente Collor. As imagens dos jovens caras-pintadas a tomar as ruas são intercaladas pelo registro de uma obra de Leonilson com as palavras “perversos” e “inocentes” escritas em tom pouco visível sobre as cores verde e amarelo. Em seguida ouvimos um trecho do diário em que ele relata o alívio sentido com o fim do uso da medicação antiviral (“cada vez que eu tomava, parecia que eu estava envenenando meu corpo”) sobre novas imagens dos manifestantes eufóricos. A associação das cores da bandeira brasileira com a ideia de toxidade faz um

comentário político em um filme que foi lançado nos cinemas em 2016, ano marcado pelo golpe que depôs a presidenta Dilma Rousseff, empurrando o país em um abismo institucional. Depois de termos atravessado quatro longos anos sob as agruras de um governo de extrema-direita, a resignificação das imagens no filme ativa ainda mais forças passadas no presente, dando a cada arquivo o caráter de “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes” (Didi-Huberman, 2012, p. 215).

Conforme o filme avança, e especialmente após a revelação do exame positivo para o HIV, a voz de Leó, que antes apresentava certa musicalidade levemente eufórica, vai ganhando contornos mais densos. Com a piora da doença, experienciamos alguns momentos de delírio na voz de Leonilson, e a distinção entre a realidade e o plano dos sonhos fica turva. Numa dessas alucinações, o artista se imagina como “um monte de energia circulando”. Descreve a visão de espirais enormes em volta de seu corpo. Sente entrar e sair de túneis que se misturavam a sua coluna vertebral. O esforço para emitir a fala no estado de saúde debilitado em que se encontrava provoca um certo desfazimento da palavra e a voz é tornada um ingrediente sonoro sem o componente semântico que lhe é naturalmente atribuído. Ele ainda emite sons não articulados, como um silvo ou assobio. A montagem de imagens desse trecho é composta por diversas referências já mostradas no filme, sobrepondo-se umas às outras. A sensação é aquela de um filme da vida a passar diante dos olhos na iminência da morte – uma montagem definitiva da vida, como sugeria Pasolini. Para ir mais além, essa passagem criada no filme faz todas as vozes que as imagens públicas evocam se fundir com a voz oculta do diretor e a voz da presença ausente do personagem Leonilson, como se todas elas pudessem se encontrar no sonho delirante do artista ao sair de si.

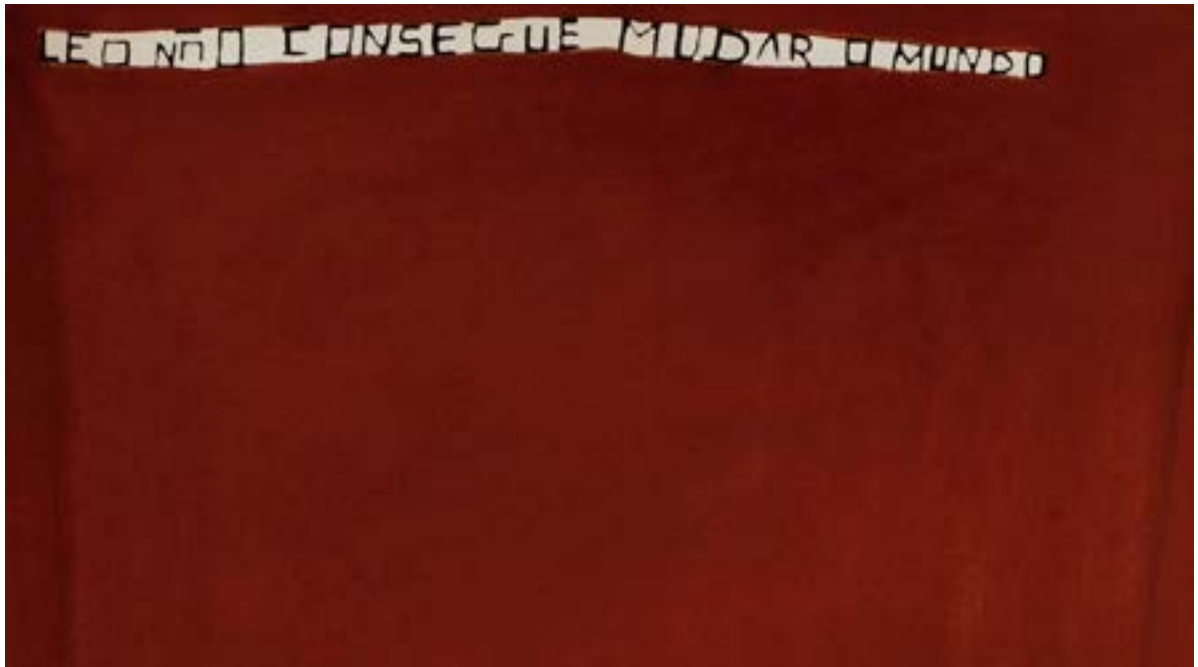
A melancolia da voz de Leonilson retida nas fitas parece carregar uma dor anacrônica. No Brasil, vivemos a agonia particular de um país que vem recalçando o padecimento de um passado ditatorial há mais de três décadas, com (necro) políticas de Estado que seguem torturando e matando pobres, pretos e indígenas, que não por acaso foram as maiores vítimas fatais da pandemia de covid-19. Um governo militarizado, enquanto vigente, tratou os campos da arte e do conhecimento como inimigos, e seus seguidores ainda insistem em disseminar o ódio. Enquanto o vírus da ira, da angústia e da perplexidade pairar sobre nossas cabeças, “[o] que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar” (Rolnik, 2009,

p. 102). Ouvir a fala repleta de sentimentos e reflexões de um artista brasileiro, gravada durante o processo de redemocratização do país, cria um movimento potente de sobreposição de temporalidades. O ato de gravar sua voz em um diário confessional deve ter ajudado Leonilson a atravessar os momentos mais dolorosos da doença, e o que Nader faz dessa voz em seu filme funciona como uma espécie de antídoto contra um mundo ainda doente.

Queremos ser escutados porque queremos nos curar de nós mesmos e, ao ouvir nossa própria voz, sentimos – ou deveríamos, como única obrigação vital, sentir – o prazer que essa operação põe na nossa própria existência; queremos ainda falar de volta, dizer, atender, responder, porque também queremos curar os outros (Beber, 2021, p. 101).

O compartilhamento de uma voz que sonha opera no sentido de uma cura. *A paixão de JL*, em gesto de costura afetuosa, age no campo da micropolítica e injeta um ar de delicadeza oportuno quando vislumbramos no horizonte futuros menos sufocantes.

Figura 7
Detalhe de obra de Leonilson,
frame de *A paixão de JL*



Maria Altberg é editora audiovisual, mestre em artes da cena pela UFRJ e doutora em letras/literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio.

Referências

- ANDRADE, Antonio et al. Arquivo. In: PEDROSA, Celia et al. (orgs). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- A PAIXÃO DE JL. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2016.
- A PALAVRA. Direção: Carl Dreyer. Dinamarca, 1955.
- BAILLY, Jean-Christophe. O ensaio, uma escrita extensível. Trad. Leda Cartum e Laura Erber. In: *O ensaio e a anedota*. Rio de Janeiro: Zazie, 2017, p. 5-23.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. Da fala à escrita. In: *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-7.
- BEBER, Bruna. *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- COM O OCEANO INTEIRO PARA NADAR. Direção: Karen Harley. Brasil, 1997.
- CONNOR, Steven. Panophonia. 2012. Disponível em: <http://stevenconnor.com/panophonia>. Acesso em 20 ago. 2022.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileire Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-68.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós, Revista do Programa de*

- Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, 2012.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- GERVAISEAU, Henri Arraes; MELLO, Jamer Guterres de; ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Intexto*. Porto Alegre, n. 32, p. 4-14, 2015.
- HOMEM COMUM. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2013.
- LIBRANDI, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, v. 19, n. 19, 2014.
- MESCHONIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- NADER, Carlos. *Documentário autoral. Curso com Carlos Nader*. 2021. Disponível em [youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cI&t=143s](https://www.youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cI&t=143s). Acesso em 16 mai. 2023.
- NADER, Carlos; JESUS, Eduardo Antonio de; BETHÔNICO, Mabe. Entrevista com Carlos Nader. *Pós, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p.110-117, 2016.
- PAN-CINEMA PERMANENTE. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2008.
- PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. Alemanha, França, 1984.
- ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 96-105, 2009.
- SAER, Juan Jose. O conceito de ficção. Trad. Joca Wolff. *Sopro, Desterro*, n. 15, p.1-4, 2009.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *Doc On-line*, n. 26, p. 25-35, 2019.
- TOOP, David. *David Toop on making sound*. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-nYdsNqHo1g>. Acesso em 7 jul. 2020.
- TOOP, David. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. New York: Continuum, 2010.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

ALTBURG, Maria. Espectro vocobiográfico: costurando vestígios de uma voz em *A paixão de JL*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 116-140, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Topologias da escuta: como tocar as costas do céu com a boca do rio¹

Topologies of listening: how to touch the back of the sky with the mouth of the river

Ana Paula Ferrari Emerich

 0000-0003-2423-906X
anapaulaemerich@gmail.com

Resumo

Este texto, construído a partir de palavras, fotografias e composição sonora com arquivos, busca investigar questões relacionadas à escuta e aos parâmetros de uma escrita de artista. Desenvolve conceitos-chave como topologias da escuta e *sound-specific*, com base em vocabulário de campo e afinidades conceituais. Utiliza procedimentos de montagem para propor articulações poéticas e críticas dentro do território das imagens, das políticas ambientais, das práticas de arquivo, das tecnologias orgânicas e da arte contemporânea.

Palavras-chave

Som. Escuta. Imagem. Escrita.

Abstract

This text, constructed through words, photographs, and sound compositions with archival material, seeks to investigate questions related to listening and the parameters of an artist's writing. It develops key concepts such as topologies of listening and sound-specific, based on field vocabulary and conceptual affinities. Using montage techniques, it proposes poetic and critical articulations within the realms of images, environmental policies, archival practices, organic technologies, and contemporary art.

Keywords

Sound. Listening. Image. Writing.

A queda é um gesto que marca distinções
entre modo fixo e modo vulnerável.
Ou.
A queda é um gesto que marca distinções
entre modo fixo e modo cinético.

Maneira e acontecimento, a queda pode dizer sobre seres, sobre coisas e objetos, sobre estados anímicos, e risca no espaço a distância entre um ponto e outro subsequente – o que performa uma ação do tempo. Uma queda pode revelar um deslocamento com amplitude maior ou menor, mais veloz ou mais lento, de comportamento simbólico ou factual, destacando trajetórias e escritas do espaço. A queda é um gesto que marca a transição entre uma imagem e seu desaparecimento como índice, especulando amplo repertório imagético formulado por latências, projeções e memórias.

A queda de chuva ou a queda da barragem com rejeitos de minério de ferro, em Minas Gerais, são indícios de vulnerabilidade e evidências de um evento político-ambiental. Não assumem, porém, imagens únicas em sua exterioridade visível – na comunicação midiática do evento ocorrido ou em uma criação artística situada nesse contexto. Assim, peso, textura, volumes, fatos, desdobramentos poéticos e políticos são perspectivas postas em relação para promover leituras, entendimentos e dizeres.

Esparramar-se pelo chão é uma das quedas previstas à chuva. E como dar conta das coisas sem contorno, das velocidades e descaminhos nessa mudança que ocorre, do plano vertical para o plano horizontal? Como acomodar reservatórios de descanso ou abrir percursos de expansão para esse gesto? São perguntas que se apresentam como exercício de escuta, de escrita e de imaginação política nesta pesquisa.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair [...] Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar (Krenak, 2019, p. 28-30)

Escorrer, entupir, limpar, transbordar: são quase infinitos e são sempre irrevogáveis os efeitos quando falamos de uma queda – com desfechos que

percorrem imagens próprias e que são inscritos em recortes e leituras específicos. Em geral, vê-se uma queda; mas, nem sempre, seu desaparecimento. Talvez porque finais de movimentos, desmaterializações e invisibilidades sejam arredios ao próprio tempo-sujeito, e acomodem acasos e recusas em um mesmo dilema. Diante de um fim iminente, tentativas de contorno sobrevoam o abismo, em reação ou gesto imperativo daquilo que vive.

Em *Como se caísse devagar*, Annita Costa Malufe (2008) escreve poemas com gestos que mobilizam instâncias imagéticas em fluxo livre. Uma práxis para elaborar construções sensíveis que, na operação de linguagem, adiam o fim de alguma queda ou mesmo a completude imediata de uma imagem. Os poemas sustentam o tônus do tempo lento, conferem à leitura possibilidades estendidas, abrindo passagem para imagens e visões. Convocam os olhos a uma deriva e “apenas a necessária atenção diante do abismo” (p. 81).

Nesse percurso, há letras minúsculas, frases que não se completam, frases que se completam nas quebras de linearidade e que retornam com diferenças, nuances, mas sem pontos finais, somente com vírgulas, sem títulos ou endereços, com o inevitável e fabuloso risco,

como se o silêncio e o lapso
 fossem tão lúcidos quanto a palavra
 céu
 ou
 aqui (Malufe, 2008, p.127).

O encadeamento absolutamente preciso entre fluxo e suspensão cria um elo subliminar entre as palavras e seus desvios no corpo que lê. Um desvio para universos incontidos, quando “o embaralhamento das figuras repetidamente/compõe um gosto ou um gesto/inesperado” (Malufe, 2008, p.126).

Nessa perspectiva, é possível supor uma aproximação de seu idioma poético com procedimentos de montagem cinematográfica, na justa medida das distâncias que resguardam essas singularidades. Suspender o fluxo da imagem, interpolar temporalidades, cortar a linha da palavra, lidar com as aglutinações do espaço simbólico ao propor rítmicas, movimentos e compostos de sonoridades são também gestos próprios à experiência fílmica.

Maya Deren (1917-1961), com seus filmes, contribuiu fortemente com o campo coreográfico e para a linguagem das artes do corpo. Estabelece como particularidade de seus trabalhos o engajamento de seu próprio corpo em duplo vínculo (observador e agente), instaurando cumplicidade e equidade de forças entre a *performer* (corpo), os elementos e aparatos técnicos (câmeras, lentes), os gestos de criação (filmagem, montagem), as escolhas conceituais e de linguagem – quadros em movimento retrógrado, quadros com imagens paralisadas, uso de diferentes lentes, dissociação entre som e imagem, movimentos em velocidade reduzida de captação (*slow motion*), entre outras modulações.

Para Maya, a câmera é um instrumento de registro de algo que ocorre diante de sua percepção e um dispositivo que extrapola essa posição ao mesmo tempo, colocando-a em dança com o contexto de realização do trabalho. O princípio sonoro e musical do contraponto livre, em que as instâncias preservam autonomias, mas confluem, parece caber de maneira confortável em uma analogia a sua prática artística e seu cinema experimental. De acordo com José Antonio Sánchez (2023, p.202), “Maya se interessa pela dança, pela afinidade com a poesia e sua produção não literal de significado; a fluidez inatingível do movimento é consistente com a ideia de cinema como uma arte do tempo, não da representação”.

Em *At Land* (1944), ondas do mar em movimento retrógrado estabelecem paralelos com o corpo de mulher disposto sobre a areia, e que a tudo observa desde uma perspectiva não frontal e indireta. Essa imagem, e as ondas que se dobram ao contrário, recolhendo-se no horizonte, anunciam o teor dos estranhamentos por vir. Em um corte inesperado, o corpo escala da areia para uma mesa bem composta, com objetos e convidados vestidos a rigor, uma atmosfera de cena ilustre. O corpo de mulher, verticalizado no movimento entre quadros, reaparece deitado em cena, agora de braços sobre a mesa. Movimenta-se em deslocamento rastejante até a cabeceira, encontra-se com um homem que deixa a cena, e com um tabuleiro de xadrez em que as peças se movimentam por elas mesmas.

Corta.

Uma peça do tabuleiro reaparece mais adiante, escorrendo junto com a água por entre pedras, em um quadro a céu aberto. E o corpo (a câmera) enquadra a busca e a perda dessa peça, performando sua aparição e seu sumiço. A peça, a

câmera e a imagem escrevem uma sequência de não imagens em algum sentido de queda – das partes do percurso que não se completam em quadro. Nessa sequência está posto o jogo, o lapso, o que extrapola, o que escapa. É possível observar a materialidade do próprio silêncio, uma chave fundamental no filme. Maya faz silêncio com imagens e na ausência de seu paradeiro em quadro, assim como faz imagem com a supressão de som predeterminado. Nesse ínfimo cabem imaginações.

Dayanita Singh (2023), fotógrafa indiana contemporânea, com trabalhos em instalação e vídeo, lida com a materialização de imagens em volumes e objetos: malas, murais, molduras, mesas e não somente. Singh desenvolve projetos de longa duração e tem, na imagem seriada, maneira particular de editar seu material de campo. As imagens que cria são substância da intimidade com pessoas, em situações imersivas e constituídas na cumplicidade e nas dilatações do encontro.

A seriação opera em seu trabalho o dado da materialidade do tempo, no apanhado de coisas que o próprio tempo realiza para composição daquelas imagens. Não se trata, portanto, de um gesto de acúmulo ou coleção puramente. A artista formula um volume de complexidades que sustentam imagens.

Quer nas imagens fotográficas, nos objetos de tecido ou de madeira, nas construções tridimensionais, nos livros em dobradiças tendendo ao infinito ou nas malas de viagem – esses volumes icônicos da memória – Singh parece entender que importa quem fala. E ela escuta.

Antes de seguir em queda, uma nota sobre a noção de corte.

O corte como gesto agrega diferentes propriedades e materiais, e ocupa lugares idiomáticos nas práticas artísticas contemporâneas. Em Lygia Clark, o corte caminha pela fita de papel torcido como um gesto que se lança ao infinito. Mãos e tesoura abrem, a cada volta, topologias à fita de Moebius. A perspectiva topológica do papel em torção transforma sua materialidade plana em volume tridimensional, e desdobrável, pela ação do corte.

Ainda com Lygia, um tipo de corte desloca a natureza material da borracha e faz amolecer a forma. *Abra mole n.1* (1964) inicia uma série de objetos vazados que escorrem e se apoiam em árvores, ou em pedestais associados ao contexto da escultura e da expografia tradicional. Toca questões caras à crítica institucional para borrar fronteiras que demarcam o *status* outorgado a esse objeto – elevado pelo pedestal à altura dos olhos, concernente ao valor de obra de arte – ou que, ao contrário, repousa ao rés do chão.

Já o corte preciso e que confere forma a *Bichos* (1960) desenha e delimita a face externa das lâminas planas de metal. Ao mesmo tempo, cria os contornos necessários para receber dobradiças e organizar uma ideia de forma cinética ou forma-fluxo. Um objeto consolidado, mas que performa a presença do outro, pelas mãos de outros, e desloca a ideia de autoria para amplificar as possibilidades semiológicas de um objeto de arte. Em uma passagem fundamental de linguagem, a criação exacerba um corpo escultórico de origem e mesmo a figura da artista. O fluxo – aquilo que se move e modifica – está latente como conceito da obra e se faz presente na carne do trabalho, ou seja, em seu contato de recepção e contexto de veiculação.

Corta para 2013.

Bicho com bicho. A ideia de Lygia ultrapassa os objetos que cabem na mão ou estão em escala humana. *Arquitetura Fantástica Monumental n.1* – projeto idealizado em 1963 e construído em Basel em 2013 – é uma escultura feita a partir da técnica de recorte em chapas de metal e alcança quatro metros de altura e oito metros de extensão. A céu aberto, o grande bicho de Lygia dialoga com os bichos vivos naquele contexto – ovelhas, insetos, pássaros, além de pessoas, da chuva e de outros aspectos que não participam do controle de temperatura e circulação de um cubo branco.

Em *Band/Fita* (2006) Richard Serra recorta linhas sinuosas e contínuas para modelar um percurso oportuno à recepção em fluxo. Volume escultórico construído em “chapa de aço resistente a intempéries”, conforme descrição do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), o trabalho pede ao visitante uma imersão de corpo inteiro, nos deslocamentos pela forma com medidas em escala arquitetônica, com 3,9 × 11,1 × 21,9 metros e 5,1 centímetros de espessura: “Você pode caminhar dentro e fora continuamente, se quiser, e nunca parar. Existem quatro volumes, e eles se movem para dentro e para fora, e a peça se move para dentro e para fora. Há uma mudança entre dentro e fora que parece contínua” (Serra, *online*, s.d.).

O movimento horizontal e contínuo dos pés pelo chão do trabalho se contrapõe, aqui, à noção de queda para se aproximar do gesto de corte e montagem, naquilo que figura a ação do tempo em uma construção de sucessões, e não de colapso ou de quebra. O interno e o externo do objeto escultórico de Serra não estão marcados como partes da obra, ao contrário, sustentam e afirmam movimentos do corpo-leitor em fluxo contínuo.

Assim como em *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, a *Fita* escultórica lida com algo infindável. Diferentemente, estipula fricções com o espaço, escala arquitetônica e sensações do corpo *in situ*. Ao mesmo tempo, aproxima-se também de *Arquitetura Fantástica Monumental* no que concerne à escala da peça, à presença de corpos orgânicos e aos recortes que constroem formas. Aqui, curvas e continuidades. Ali, angulações e frestas. Poucos anos separam a montagem de *Arquitetura* (2003) e *Fita* (2006), dois volumes compreendidos em um mesmo recorte do tempo ou faixa histórica.

[Pausa]

Em 1952/1953, John Cage compõe a obra *William's Mix*, para fita magnética e gravadores. Uma espécie de remix-colagem com sons concretos espacializados em um sistema de áudio multicanal. Sons de animais, máquinas, vozes, “música”, entre outros. Uma proposta de escuta ininterrupta, com quebras de linearidade na construção sonora, quer pelas diferentes fontes e naturezas de emissão, quer pela rítmica e imagens sonoras dos fragmentos. De tempos em tempos, pequenos lapsos de silêncio.

A peça funciona como um convite à imersão em atmosfera de deslocamentos à escuta – pela vertigem, curiosidade, pela dilatação das compreensões –, mas não em construção narrativa feita a partir de vocabulário sonoro tonal como escutamos de uma sinfonia clássica, por exemplo. Nas palavras de Cage (1962, p. 41),

Esta é uma partitura (192 páginas) para fazer música em fita magnética. Cada página possui dois sistemas com oito linhas cada. Essas oito linhas são oito trilhas e são retratadas em tamanho real para que a partitura constitua um padrão para o corte da fita e sua emenda. Todos os sons gravados são colocados em seis categorias. Aproximadamente 600 gravações são necessárias para fazer uma versão desta peça. Os meios de composição são como operações aleatórias derivadas do I-Ching.

Até onde se sabe, a única realização dessa obra deu-se pelo próprio Cage. Apesar de contar com Earl Brown e David Tudor – para a edição e emenda das fitas gravadas (corte e emenda) –, completar essa montagem sonora de quatro minutos levou um ano aproximadamente. Na apresentação de estreia, foram utilizados quatro gravadores estéreo e oito alto-falantes. Para além

das sonoridades, o trabalho fascina pela narrativa fantástica e pelas imagens inusitadas que propõe.

O gesto de cortar alude, podemos formular, às mãos e tesoura de *Caminhando*, mas com outras particularidades. Montar. O tempo que isso exige, a ideia que isso performa, a partitura que isso cria e o som que está contido nas formas fragmentadas. O som ali é imagem, sem subterfúgios quaisquer, sem metáforas. O som é um pedaço de coisa, com tamanho e formato. O som é um coaxar de sapos em matéria ou traço concreto. Sons assentados em um recorte, literalmente, construtivista. Aqui, a escuta é uma espécie de deriva vertiginosa por entre estímulos aparentemente desconexos, uma sintaxe mais por imagem e menos por significados prescritos, muito embora alguns sons sejam marcadores da familiaridade, de gestos cotidianos e políticas de seus habitats.

Para haver fragmento é necessário haver corte. Recortar a gravação e a paisagem, delimitar o lugar, cindir a imagem, filtrar o material, aparar o tempo, o corte é um ato para construção de volumes, no uso daquilo que escapa, se justapõe ou sobrepõe para complexificar e nomear um objeto de arte. Nas passagens do processo de criação – entre contexto, coleta e corte – está imanente o dado da montagem e o desafio da linguagem poética.

A fragmentação como dispositivo de linguagem aponta para a ideia de duração e ritmo, se observado em uma perspectiva temporal. O que se retira de um lugar específico (som, imagem ou outras materialidades) retorna em algum lugar da criação e modificado em sua condição de fragmento. A sucessão de fragmentos traça uma disposição linear, enquanto a aglutinação se ocupa da criação de volumes e elabora verticalidades ou simultaneidade de gestos. Tal ação gravitacional, que incide sobre os volumes, informa também algum tipo de peso e área relativa, ou própria, ao objeto-imagem.

Entre a aparição e o desaparecimento de um volume – e nos aproximamos da articulação conceitual entre volume e arquivo (aquilo que faz convergir condição temporal, contexto, suporte e recorte epistêmico) – há uma rítmica de composições. Fragmento e ausência, imagem e silêncio. Nesses ritmos entre desaparecimento e presença há espaço para certa adstringência, e a boca cheia d'água. Um gosto não pela fragmentação por ela mesma, mas por uma especulação artística que se avoluma em sentidos estético-políticos e para além de si.

Quando um cão interrompe um plano-sequência, em Godard e seu *Nouvelle Vague* (1990), ou em um plano-sequência de sonoridades coletadas

às margens do rio Doce (MG/ES), essa intervenção instaura um elemento rítmico que é também espacial, uma vez que desloca a narrativa para outra direção e arrasta consigo os sentidos. O corte seco como elemento que propõe derivas e quedas pode ser, pela linguagem que assume, articulador de poéticas artísticas situadas e de construções críticas.

Audiofilme é, nessa pesquisa, um termo criado para falar sobre imagens sonoras que instigam imagens outras. Em *A céu aberto* (Ana Emerich, 2017-2020) há uma escrita por imagens sonoras – pelo sequenciamento, pelas escolhas de corte, passagem, sobreposição, ruídos, cacos, pela condução de alguma narrativa feita no gesto de montagem. Ainda que sempre narrativa em fuga, ou *Contraponto e Fuga* – um modo de agenciamentos, uma técnica de composição finíssima e uma escola secular.

Nessa composição sonora, a questão da montagem se conecta com o problema da produção em contexto *site-specific* e com as práticas de arquivo. Os arquivos, entendidos como objetos coletados e construídos em campo, são acomodados em um acervo (ou repertório) a ser visitado nas etapas subsequentes da criação: decupagem, montagem, escrita. Trata-se de composição que utiliza materiais de gravação em campo, de acervos, sonoplastias ou apropriações para construir imagens.

Nesse processo, a montagem pode ser entendida como assunto do gesto: da mão que trabalha, ela mesma, nos cortes e composições. Do corpo que vai a campo e que abarca um compromisso e uma linha de edição desde a partida – as escutas nunca são neutras.

Esse corpo que faz escutas de forma interessada lida com os parâmetros espaciais no ato da captação, levando em conta suas próprias implicações. Tornam-se concretas as vidas das pessoas, dos bichos, as coisas que se movem, as indisciplinas sonoras daquilo que não se deixa capturar, assim como as sutilezas das perguntas que não têm pressa. Mover-se pelo espaço durante a captação de materiais sonoros e imagéticos é um caminhar por entre espessuras, transparências e elementos incontidos no horizonte do olhar. Os acidentes do terreno, a direção do microfone, os pequenos e os grandes detalhes pensam e dizem acerca das topologias do lugar. Aqui, o topológico se coloca em aumento ao topográfico, transcendendo os contornos visuais e as representações cartográficas. Topologia, nesse contexto, refere-se a um gesto que evoca a profundidade

do campo visual e, especialmente, sonoro, ultrapassando a noção pictórica e canônica de paisagem.

É fundamental, então, posicionar conceitualmente a topologia como um gesto situado – uma poética dos corpos no espaço, dos volumes do lugar e suas características particulares. A investigação se ocupa das nuances, mais do que das hipóteses ou dos traços evidentes. É uma tentativa de detectar o que acontece no campo sutil da experiência, onde uma aparente alteração da forma, ação ou deformação de um objeto, humano ou não, preserva sua condição “destimbrada”:

O grão de uma voz não é indizível (nada é indizível), mas penso que não se pode defini-lo cientificamente, pois ele implica certa relação erótica entre a voz e quem a escuta. Pode-se, pois, descrever o grão de uma voz, mas somente através de metáforas. [...] para dizer esse grão, encontro as imagens [...] situada no limite – raro e perigoso – do *destimbrado* (Barthes, 2004, p. 261-262).

Ao mesmo tempo, importa delinear a topologia como política das imagens, que se coloca nas combinações entre o que permanece inalterado em sua forma e o que se desloca de contexto (e de imagem, portanto) quando a composição de imaginários está em pauta. A escuta não neutra, de um corpo-arquivo que é também uma ilha de edição, lida com os desafios da “voz-grão” (Barthes, 2004, p. 260) de um espaço específico, deslocando-se de sua origem para criar leituras eticamente ancoradas. A tese em desenvolvimento *Volumes do tempo* explora essa discussão de forma mais detalhada em seu capítulo final, atualmente em processo de escritura.

[Pausa]

Traité des objets musicaux (Schaeffer, 1966) propõe a classificação dos objetos sonoros em sua morfologia e tipologia. A investigação de Pierre Schaeffer levanta aspectos sonoros diversos, com entrada no campo da semiótica, epistemologia e linguística para construir articulações conceituais e operacionais à noção de escuta. Basicamente, elabora quatro platôs de experiência pela combinação de fatores diversos, nomeados com verbos: Escutar (1); Ouvir (2); Entender (3); Compreender (4). A sequência numérica aponta o avanço das complexidades envolvidas, estabelecendo percurso que elenca estados de recepção e engajamento da escuta.

Música concreta (*musique concrète*) é gênero sonoro produzido a partir de materiais gravados e posteriormente editados, por isso, necessariamente, um trabalho com arquivos. Pierre Schaeffer – engenheiro, compositor e locutor da rádio ORTF em Paris – iniciou suas primeiras experiências em estúdio na década de 1940. As composições incluíam a manipulação sonora por meio da variação da velocidade ou do sentido de leitura das gravações, entre outros procedimentos. Trata-se de prática composicional que desafia a escuta e que lida com a junção de fragmentos sonoros em amplo espectro de diversidade: som ambiente, todo tipo de ruído, frequência ou instrumento musical. Assim, na música concreta escutam-se imagens transportadas pelo som (*les objects sonores*).

Há grande distância conceitual, e de experiência na recepção, entre ouvir uma cachoeira *in situ* e o som de uma cachoeira em um arquivo gravado. Entende-se por objeto sonoro o próprio som em sua natureza; e a composição se constitui como um gesto de montagem desses volumes (arquivos), sem os condicionamentos de uma partitura escrita antecipadamente. Nesse sentido, a notação torna-se uma escrita do próprio espaço, extrapolando o suporte do papel. E a imagem suplanta os limites da visualidade, instaurando uma discussão mais abrangente à produção de imagens. Estamos em campo ampliado e em relações de 360 graus.

Um corpo que escuta está em relação ativa com os sons e diante de imagens. Para *Volumes do tempo*, importa menos classificar platôs de recepção e mais situar a escuta como prática para aberturas diversas, em um ambiente de construções e tecnologias do sensível. Por isso, “a escuta é também uma ilha de edição e um acervo, composto de pequenos e sucessivos volumes sonoros que organizam relações dialógicas com repertórios anteriormente incrustados em suas histórias, em seus vocabulários e autoficções” (Emerich, 2021).

Se o “objeto sonoro” para a música concreta conceitua o lugar da escuta e da imagem em variações de gramatura e em categorias, o “objeto invisível”, do qual nos falamos Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, p. 113) em *A queda do céu*, atribui aos “gravadores dos brancos” o gesto e a condição de “coletar o coração das melodias”. Nesse espaço-tempo cosmológico é preciso ser juntamente com o lugar para, assim, tocar alguma possibilidade de escuta imagética e imaginária. Escutar o canto dos sabiás por dentro de suas palavras, “nas árvores de línguas sábias”, em um regime de temporalidades e de intensidades sensíveis:

Omama plantou essas árvores de cantos nos confins da floresta, onde terra termina, onde estão fincados os pés do céu sustentado pelos espias tatu-canastra e os espíritos jabuti. É a partir de lá que elas distribuem sem trégua suas melodias a todos os *xapiri* que correm até elas. [...] Seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros. Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu. Mal um deles termina, outro continua. Assim, proliferam sem fim. Suas palavras não se repetem jamais. Por isso os *xapiri*, mesmo sendo tantos, podem obter delas todos os cantos que desejarem, sem nunca esgotá-los. Eles escutam essas árvores *amoa hi* com muita atenção. O som de suas palavras penetra neles e se fixa em seu pensamento. Capturam-nos como os gravadores dos brancos, nos quais Omama também colocou uma imagem de árvore de cantos. É assim que conseguem aprendê-los. Sem eles, não poderiam fazer sua dança de apresentação (Kopenawa, Albert, 2015, p. 114).

Nesse sentido, podemos posicionar o termo *sound-specific* para designar o trabalho de campo no âmbito sonoro e das relações *in situ* – em alusão direta ao termo *site-specific* e nas finas correspondências estabelecidas entre escuta, memória, lugar e criação. Nessa escuta precisa, de sons idiomáticos à geografia e às políticas entre humanos e não humanos, e das materialidades do lugar, desenham-se imagens complexas. A escuta se coloca como gesto para as coisas do mundo, e a coleta de fragmentos é um ato de enquadramento ou recorte, além de um giro voluntarioso do próprio lugar.

Fragmentar é criar repertório para montagem de um terreno com novas leituras. Gravações de campo e arquivos são pedaços da passagem do tempo, registros de vidas em contextos específicos sob filtros orgânicos. Coletar fragmentos na fronteira entre o silêncio e o rumor da imagem – mexendo na memória e no imaginário das coisas – é gesto essencial dessa pesquisa. Interessa-nos pensar a música concreta hoje, convocando as práticas de escuta para conversar, esticar e extrapolar discussões sobre suportes, recursos eletrônicos e meios tecnológicos. E, por isso, posicionar a intuição, a tentativa e a poética como gestos para articulação de imagens não hegemônicas, contando com as tecnologias orgânicas dos seres vivos e, em última análise, da própria terra.

[Pausa]

Dado que a coleta de som em campo prescinde de explicações descritivas que articulem seus achados, a condição de presença é terreno que conjuga latência e ação.

Gravando! *A céu aberto: take 1*

Mestre Guimaldo escolhe a música e diz que posso ligar o microfone. Sem ensaio, na Casa do Congo, com as pessoas que cantam e tocam sob sua regência. Vamos em um plano-sequência. Os acordos entre a condução musical e captação de som são feitos entre olhares, gestos e mínimas articulações em tempo real. O gravador se contorce, estica, se aproxima e afasta, beija o chão (e chora). Essa queda.

A céu aberto

Livre composição realizada com materiais de arquivo – sons originais coletados no contexto do rio Doce após o rompimento da barragem da mineradora Samarco, que despejou rejeitos tóxicos de minério de ferro ao longo de 879 quilômetros de água. Destruição sem precedentes do ecossistema e imenso impacto sobre pessoas que têm na pesca e em atividades ambientais e culturais sua raiz e subsistência.

Os povos tradicionais e as populações ribeirinhas na extensão do rio são plurais em territórios e modos de vida. Nessa proposta *sound-specific* – um imaginário de operações poéticas que busca escapar a hegemonias – águas, paisagens, encontros, relatos e elementos da tradição das bandas de congo estão presentes em gestos vivos. Alda Ribeiro – pescadora, filha de pescadora e neta de pescadora – e Guimaldo Firmino – pescador de alto-mar e mestre do congo – são as duas vozes que conduzem esse audiofilme, à foz do rio Doce.

Às pessoas, à terra e às águas do rio Doce.

Seus gestos de força, beleza e luta.

Prólogo

Escuto o sino da igreja azul e branca, construída de frente para o rio. Escuto tambores, vozes das mulheres e casacas [instrumento musical construído artesanalmente em madeira] da Casa do Congo. As máquinas da Confecção desde bem cedo: corte e costura. As agulhas que fazem uma rede, um tapete na casa de dona Maria, uma rede de pesca na casa de dona Maria. A água que bate no barco ancorado há muitos meses, à margem do Doce, e que balança. Um som de encantamento ou portal entre mundos. As cantigas atemporais das mulheres da casa de dona Alda, uma pescadora, ofício que aprendeu com sua mãe, dona Aldina.

Esticar uma rede é sobre abrir um rio em muitas margens. Seus anéis transparentes e suficientemente fortes – de uma ponta à outra – abarcam palavras, sons, percepções de intimidade e vozes heterogêneas em atos imponderáveis do tempo e do espaço. Vozes da dor e do sonho, dos buracos e dos encontros, das vontades e das apatias. Feita para a água, a rede é um elemento que alcança e provê o sustento do corpo. Aberta em pleno ar, é um gesto de fabulação para outros alimentos possíveis. Do lado de fora das capturas e silenciamentos tóxicos, a imaginação se coloca como ato poético e prática política.



LINK

Para escuta com fones de ouvido.

Duração: 28 minutos

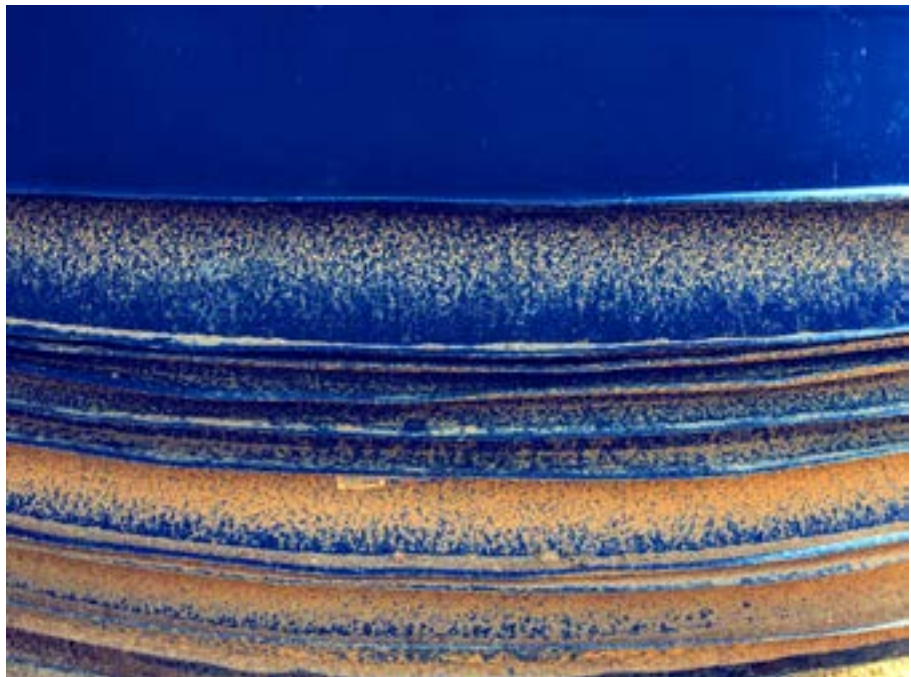
Epílogo

Alguma decisão importante da sua vida que tenha sido tomada no sonho?

A minha vida toda. Eu falei com vocês no começo da nossa conversa sobre os fundamentos da tradição. Nos fundamentos da tradição não há palavra vazia. Os fundamentos da tradição são como o esteio do universo. A memória desses fundamentos não é uma coisa decifrável. É como a água do rio: você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte, não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você só sabe que não é a mesma água porque vê que ela corre, mas é o mesmo rio. O que o meu tataravô e todos os nossos antigos puderam experimentar passa pelo sonho para minha geração. Tenho o compromisso de manter o leito do sonho preservado para os meus netos. E os meus netos terão que fazer isso para gerações futuras. Isso é a memória da criação do mundo. Então, não decifro sonhos eu recebo sonhos. O leito de um rio não decifra água, ele recebe água do rio (Krenak, 2015, p.94).







Todas as figuras que ilustram este artigo são fotografias de pesquisa de campo, feitas por Ana Emerich em 2017 e pertencentes a seu acervo pessoal

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa).

[...]

O Watu, esse rio que sustentou nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime – que não pode ser chamado de acidente – atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou (Krenak, 2019, p. 40-42).



GM: “Aquilo ali... tanto eu faço ali como eu faço aqui. Eu chego, meto a chave na porta [da Casa do Congo] para abrir. Quando a porta se abre, eu peço licença para entrar. Eu peço licença para entrar porque aquilo ali não é meu. Na minha casa eu não entro assim, de peito aberto assim, eu peço licença, eu faço minha oração, agradeço a Deus...

Aí é que eu vou entrar, vou direto ao painel para acender a luz. Dali já vou direto ao altar, já vou pedir também ao São Benedito autorização para poder usar os tambores. Você viu que eu fiz assim... [Guinaldo repete os movimentos com o corpo]. Fui pedir a ele também o bastão para poder brincar... Porque não é meu aquilo ali, não é meu para eu chegar assim... Aquilo ali é dele e, além do respeito, a gente tem que pedir... Até os meninos já estão acostumados: eles ficam ali, quietinhos esperando... e depois fazem a zuada deles.

[...]

AE: O senhor contava desse preparo físico que precisa para pescar no mar. Que tem que ter muita força além da técnica da rede. Mas tem também o balanço... O senhor falou desse balanço: Ah eu fico em pé no barco e aí tem o balanço do mar, tenho que me equilibrar...

Guinaldo [sorrindo]: Esse balanço aí... Até eu estando em outro lugar eu balanço muito. Eu estando em outro lugar tocando eu balanço muito mesmo. Ali eu toco e danço e, geralmente, eu danço mais no ritmo do balanço do mar mesmo. Em outros lugares que eu passei tocando... Eles ficavam tudo olhando... Esse dançar diferente, do balanço do mar, que tem que estar se aguentando... Ginga daqui, gíngua dali... Isso eu tenho comigo até hoje. Significa isso esse balanço, e de cada coisa eu gosto um pouquinho

(Fragmento de conversa com Guinaldo Firmino, pescador e mestre do congo da Vila de Regência Augusta, Espírito Santo, Brasil, 2017).



Ficha técnica

A céu aberto

2017-2020

Audiofilme, 28 minutos

Gravação em campo, roteiro e composição com arquivos: Ana Emerich

Coletas sonoras realizadas durante a residência artística FOZ AFORA – Rumos Itaú Cultural, a partir de convivências de pesquisa e criação, a convite do Coletivo Líquida Ação

Agradecimentos: Adélia Pestana Barros; Alda Ribeiro; Ana Lucia Burnier; Associação de Moradores de Povoação/ES; Benedito Costa Mendonça; Casa do Congo e Integrantes da Banda de Congo de Regência Augusta/ES; Cau Fonseca; Eloisa Brantes; Eeve Ávila; Família Ferrari; Fernanda Marques; Guimaldo Firmino; Hauley Valim; Jérôme de Souty; Jocenilson Cirilo Mendonça; Larissa Siqueira; Lucas Ortiz; Marcelo Vilela; Mauricio Lima; Moradores da Vila de Regência Augusta/ES; Projeto Tamar; Rodrigo Caliman; Rumos Itaú Cultural; Thais Chilique; Tuta; Inês Linke; Watu – rio Doce; Yan Macedo Leite

Traduções para o inglês: Natália Mello e Alex Mervart

Citações sonoras:

Cantigas e cantos de tradição oral: “Minha terra tem palmeiras”, “Imperial marinho”, “Pode chover pode relampear – cantiga para São Benedito”, “Floribela”

Sound-Specific:

Sonoridades do lugar, de situações, topologias e paisagens locais, vozes humanas e não humanas

Sons captados da performance *Circulação da Caixa d'Água* realizada na Vila de Regência Augusta (ES) pelo Coletivo Líquida Ação

Fragmentos textuais postos em articulação crítica: “O fim amargo de um rio Doce”, 2014, Adolfo Gomes; “Sermão de Santo Antonio aos Peixes”, 1654, padre Antonio Vieira

Transcrição dos textos a partir da correspondente minutagem na faixa sonora:

00:00:00

Vila de Regência Augusta (ES). Visita à Casa do Congo, com o convite para abrir o gravador. Mestre Guimaldo comanda o ensaio e combinamos, entre olhares, a orquestração em tempo real. *Take* único, sem edição.

“Ô minha terra tem palmeira
Aonde canta o sabiá
Os negros estão tod’em festa
Pagando as promessas para os Orixá
Ô ô ô ô
Ai que saudade da fazenda do sinhô”.

05:42:00

Alda, em sua casa, enquanto costura uma rede de pesca.
Parei de pescar no rio porque vim trabalhar aqui na associação [de pescadores]
Eles diziam assim: não, dona Alda, a senhora está pescando do mesmo jeito...
está pescando em terra. A senhora está lutando com o peixe, então está pescando
do mesmo jeito... Botava rede, dava lance de rede pra pegar o peixe.
Ele [marido] me colocava dentro d’água, com a rede “guentada no calombo”
[coloca as mãos sobre os ombros]... aí ele saía esticando a rede... esticando a
rede, esticando a rede... Curvava assim... e vinha embora para a beirada. Ele
puxava de lá e eu puxava de cá. Pescava tainha, carapeba... bagre... tudo pegava.
Mas nós já pescamos! Chegava aqui com uma bacia grande, dessas bacias de
alumínio, cheinha de camarão!

07:42:00

Jocenilson, no Centro Cultural de Povoação/ES.
De 100% desceu 5% [da lama]. E o rio, pra voltar ao normal, teria que acontecer
uma enchente, para arrancar o [que] tem agarrado nele. Mas, se der uma
enchente como a de 1979, vai matar todo mundo aqui, porque o rio está
aterrado [assoreado]. Se eles não fizerem um trabalho bem-feito para o que rio
retorne... Porque no tempo em que eu era criança, o rio Doce tinha barrancos.
Hoje está aterrado, com ilhas... se der uma enchente, alaga Povoação... vira tudo
um mar só.

12:17:00

Contrapontos e fricções. Mauricio, Eloisa, Thais e Hauley.

“Doce de minha infância, tão belo e tão caudaloso.

O que fizemos contigo?

Sua morte lenta a todos alardeia.

No seu leito, antes rico e piscoso, hoje só esgoto, lixo, areia.

Os barcos que singravam suas águas transportando as riquezas produzidas

Estão acorrentados. Tristes. Abandonados e misturados às águas apodrecidas.

Às vezes você reage com a força da natureza,

mas nós não entendemos seu grito feroz, assustador e aflito,

como a pedir socorro para salvar-se do perigo.

Se nada fizermos agora...

Se nada fizermos agora...”

14:50:00

Benedito, no Centro Cultural de Povoação/ES.

Me alembro como a gente ia pescar, às vezes brincando na beira do rio, e trazia

a moqueca do almoço e do jantar... Ninguém vendia peixe! Era muita fartura na

nossa época... e esse rio é a vida de todos nós que moramos aqui... a Samarco

tirou. É a nossa vida, não tem mais o que falar. Só de olhar hoje para esse rio, o

jeito que ele vive, e a gente sem poder molhar o pé na beira dele... é muito triste

isso. Sem a gente poder molhar o pé porque está podre a água!

Para beber, estamos comprando. Tive que colocar um filtro na parede, com duas

velas, e a água ainda sai ruim. A gente se sente muito mal com esta água que

bebe e toma banho... A gente mete o creme em cima [da pele] e ainda fica todo

arrepido, todo cheio de coceira.

18:00:00

Cantiga sobre Bernardo, que desconhecemos no contexto brasileiro de apagamentos históricos pelo racismo e pela manutenção de hegemonias colonizadoras.

Marinheiro, ô marinheiro

Ele vem do alto-mar...

... Ah, agora lembrei!
O *Imperial Marinheiro* [navio português]
Ele veio de alto-mar
Foi na Barra de Regência
Que ele veio naufragar
Foi o Caboclo Bernardo
Que saiu para salvar [resgatando os tripulantes a nado]

22:11:00

Na casa de Guimaldo e Maria, com um café coado na hora.

Risos... É, esse balanço... até estando eu outro lugar eu balanço muito... Até em outro lugar, tocando, eu balanço muito mesmo. E ali [na Casa do Congo], eu toco e danço... geralmente no ritmo do balanço do mar. Em outros lugares em que eu passei tocando... ficavam olhando, um dançar diferente... No balanço do mar tem que estar se aguentando, ginga daqui, ginga dali... E isso tudo eu tenho comigo até hoje.

24:20:00

Guimaldo, seu apito e a Banda de Congo de Regência Augusta. Encontro anual, que reúne grupos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Uma festa a céu aberto.

Pode chover, pode relampear
O nosso congo não vai acabar
Eu vim aqui homenagear
O meu são Benedito
Padroeiro do lugar.

27:18:00

Alda: Ela me ouviu cantar e queria saber... mas como é mesmo aquela cantiga, que diz que eu “Fui no mercado, paguei adiantado, comprei fiado...”

Adélia [canta]: “Fui no mercado, comprei fiado, paguei com dinheiro adiantado, Florisbela! Florisbela, meu amor, eu não sou seu amor não [ah sou!] eu não, eu não!...” Agora, quero saber que mercado é esse? Que compra, que vende fiado e que recebe dinheiro adiantado?

Ana Paula Ferrari Emerich é artista visual e sonora, com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, escuta, gravação de campo e prática de arquivo no território da arte contemporânea e das questões ambientais.

Referências

- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAGE, John. *William's Mix*. New York: Werkverzeichnis Edition Peters, 1962.
- EMERICH, Ana Paula Ferrari. Artes do som e práticas de arquivo. *Revista Comunicação e Memória*, v. 4, online, 2021. Disponível em: <https://revistacm.memoriadaeletricidade.com.br/post?id=106>. Acesso em 4 ago. 2024.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Receber os sonhos. In: COHN, Sergio. *Encontros | Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. (Entrevista realizada por Alípio Freire e Eugenio Bucci, originalmente publicada em 1989 na revista *Tendências e Debates*).
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SERRA, Richard. Entrevista para o Museu de Arte de Nova York (MoMA). Sem data [online]. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/236/3048>. Acesso em 1 abr. 2024.
- MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SÁNCHEZ, José Antonio. Dayanita Singh. In: KILOMBA, Grada et al. (orgs.). *35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. 2 ed. Paris: Seuil, 1977.
- SINGH, Dayanita. *A aventura de uma fotógrafa*. Porto: Fundação Serralves, 2023.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

EMERICH, Ana Paula Ferrari. Topologias da escuta: como tocar as costas do céu com a boca do rio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 141-167, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Praça(s) aos nomes sem corpos

Squares to the names without bodies

Elilson Gomes do Nascimento

 0000-0001-7974-6304
elilson@usp.br

Resumo

Este ensaio reúne, em formato de textos transcritos, os cinco áudios que compuseram a instalação sonora *Praça aos nomes sem corpos*, integrante da exposição *Contar o tempo*, realizada em 2022 no Centro Maria Antônia da Universidade de São Paulo. A instalação, que ocupou um vão entre prédios denominado Praça sem Nome, era formada por uma placa de material reflexivo e cinco bancos em semicírculo, cada um contendo uma caixa de som acoplada. Nos áudios, textos escritos e gravados em espaços públicos de São Paulo sobre episódios da ditadura brasileira (1964-1985) ou desaparecidos políticos. Precedendo os textos, o ensaio é introduzido por algumas reflexões sobre memória, arte e política; além de proposições que nortearam a curadoria da referida exposição e a ideia de um “pensamento sonoro e político”, delineada pelo artista e teórico do som Brandon Labelle.

Palavras-chave

Instalação sonora. Desaparecimento político.
Memória política.

Abstract

This essay presents the transcribed texts of the five audio recordings that made up the sound installation Praça aos nomes sem corpos (Square to the Names Without Bodies), part of the 2022 exhibition Contar o tempo (Telling Time) at the Centro Maria Antônia/ Universidade de São Paulo. The installation, situated in a space between buildings known as Praça sem Nome (Nameless Square), featured a reflective plaque and five semicircular benches, each equipped with a speaker. The recordings included texts that were written and recorded in public spaces across São Paulo, addressing episodes from the Brazilian dictatorship (1964-1985) or political disappearances. Preceding the texts, the essay opens with reflections on memory, art and politics; concepts that informed the curatorship of the exhibition and introduces the idea of “sonic and political thought,” as articulated by sound artist and theorist Brandon Labelle.

Keywords

*Sound installation. Political disappearance.
Political memory.*

Notas introdutórias

De repente, naqueles dias, começaram a desaparecer pessoas, estranhamente. Desaparecia-se. Desaparecia-se muito naqueles dias.

Essa epígrafe é a estrofe de abertura do poema “Os desaparecidos”, de Affonso Romano de Sant’Anna (1987). No texto, o autor reflete sobre uma das principais práticas de aniquilamento da vida e supressão da memória perpetradas pelo regime ditatorial brasileiro entre os anos 1960 e 1980: o desaparecimento político. Por meio de verbos como diluir, emudecer, esvanecer, evaporar e extinguir, o poeta, estrofe por estrofe, constrói uma tessitura metafórica sobre a convivência cotidiana – das ruas aos cômodos das casas – com a desapareição de pessoas. Entre uma cena e outra, a cadência do poema é ritmada pela indeterminação do sujeito denotada na expressão “desaparecia-se”, refrão que dimensiona a multidão de nomes sem corpos que passava a compor uma massa fantasmática na história do Brasil.

Em um país que continua invicto como o que menos julgou e condenou em toda a América Latina violações aos direitos humanos cometidas em regime ditatorial, o poema de Sant’Anna, entre inúmeras obras nas mais diversas linguagens artísticas que retratam e denunciam o terrorismo do Estado brasileiro, segue ecoando atualidade. Esse estampido, que é a negligência com a memória política nacional, tornou-se um ruído ainda mais estrondoso durante o recente governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), cujos discursos em ode ao regime militar, já bem antes de ser eleito democraticamente ao cargo executivo, deram fôlego e completo despudor para que setores ultraconservadores da sociedade voltassem a conclamar pelas ruas apologias à tortura e pedidos de retorno da ditadura.

Tal banalização do terrorismo de Estado é reflexo das constantes disputas de narrativa que caracterizam a sociedade brasileira desde o final da ditadura; a historiadora Janaína de Almeida Teles¹ (2012, p. 266) argumenta que “o período

¹ Filha dos militantes Amelinha e César Augusto Teles, que foram barbaramente torturados na ditadura, Janaína, assim como seu irmão, Edson Teles, tornou-se presa política com apenas cinco anos de idade. Dedicando-se à carreira acadêmica, a historiadora tem feito importantes pesquisas e publicações sobre temas correlatos à ditadura. Fonte: Edson e Janaína Teles – Memórias da Ditadura. Acesso em 8 ago. 2024.

inicial de democratização foi sistematicamente marcado por mecanismos de denegação e bloqueio de processos de responsabilização”. Nesse sentido, a violência da ditadura persiste como uma espécie de antilegado discursivo. A despeito do árduo trabalho de comissões de ativistas, familiares de torturados e pesquisadores por memória, verdade e justiça, que se refletiram, ao longo das últimas décadas também em “intentos fundacionais”, como a instauração da Comissão da Verdade promovida durante o primeiro governo Dilma Rousseff, a ausência de punições e condenações pode explicar a ascensão do neofascismo bolsonarista.

Nesse contexto, contudo, também persistem, sobretudo no entrecruzamento entre experiência política e prática estética, ações e iniciativas por reparação histórica que evidenciam e reivindicam a “conflituosa história das memórias”, que faz elo entre diferentes tempos históricos, afinal, “ao contrário da facticidade do passado que não pode ser alterada, o seu *sentido* forçosamente se transforma ao sabor das intenções, disputas políticas e expectativas” (Teles, 2012, p. 263, grifo no original). É nessa dinâmica de debates por atribuição ou recuperação de sentido que se coaduna a instalação sonora *Praça aos nomes sem corpos*, que apresento neste ensaio.



Figura 1
Praça sem Nome renomeada Praça aos nomes sem corpos (Foto: Lucas Eskinazi)

Tal trabalho aconteceu no âmbito da exposição coletiva *Contar o tempo*, inaugurada em 30 de março e encerrada em 19 de junho de 2022, no Centro Maria Antônia, complexo cultural e acadêmico pertencente à Universidade de São Paulo, que foi palco de um dos confrontos mais marcantes entre setores do movimento estudantil pró e contra a ditadura: a Batalha da Maria Antônia, ocorrida em 2 de outubro de 1968. Com curadoria de Dária Jaremtchuk, a exposição “reuniu trabalhos de arte que apresentam formas e materialidades diversas de percepção e apercepção do tempo”. Articulando uma inter-relação entre as efemérides do bicentenário da “Independência” do Brasil e do centenário da Semana de Arte Moderna com as ressonâncias da memória política inerente ao Maria Antônia e com os ecos da suspensão temporal provocada pela pandemia da covid-19, a curadora partiu da premissa de que:

o tempo não é um fluxo contínuo, homogêneo e mensurável. Tampouco a experiência temporal pode ser considerada única, unidirecional e uniforme, pois as dimensões sociais, políticas, psicológicas e intelectuais interferem no que se compreende como tempo. Além disso, o tempo só pode ser conhecido de modo indireto, pela observação de mudanças e permanências, pelos eventos transformados em passado ou por repetições de diversas ordens (Jaremtchuk, 2022, p. 375).

A partir do convite e do programa delineado pela curadora, concebi *Praça aos nomes sem corpos*, uma instalação sonora composta por cinco bancos em semicírculo, cada um contendo uma caixa de som acoplada, dispostos em torno de uma placa de metal reflexivo colocada no gradil do vão entre os dois prédios do Centro Maria Antônia. O local da instalação é registrado nas plantas e documentações do edifício como Praça sem Nome, título proveniente de uma estratégia para evitar qualquer margem de homenagens descontextualizadas, por parte do poder público, em um espaço integralmente atravessado pelos acontecimentos da ditadura militar.

A placa de metal reflexivo contendo o título do trabalho, portanto, renomeou simbolicamente o espaço no período da exposição, constituindo a instalação como um tributo a desaparecidos políticos. Nos áudios, que ecoavam de cada banco e simultaneamente se mesclavam às camadas sonoras daquele espaço aberto e público, cinco cartas que escrevi e vocalizei em espaços públicos da cidade de

São Paulo conectados completa ou parcialmente aos eventos narrados. Quatro das correspondências espaçotemporais eram endereçadas a desaparecidos políticos: a Dinalva Teixeira, uma das protagonistas da Guerrilha do Araguaia; a Ana Rosa Kucinski Silva, professora de química da USP; às ossadas ainda não identificadas descobertas em 1990 numa vala clandestina no Cemitério de Perus, na grande São Paulo; à lista oficial de desaparecidos políticos brasileiros, cujos nomes transmutei em títulos de ruas, praças e demais partes do espaço urbano. A quinta correspondência se dirige à Batalha da Maria Antônia, acontecimento inerentemente evocado pelo espaço da instalação. Tratava-se, portanto, de um “monumento temporário” que “catalisava fragmentos de histórias pessoais e coletivas que aguardam por reparação, justiça e dignidade, como as ossadas de Perus, que ainda esperam pelo restabelecimento de suas identidades” (Jaremtchuk, 2022, p. 395-396).

Figura 2

Vista da instalação sonora *Praça aos nomes sem corpos*, na lateral, mural serigráfico da exposição produzido pela artista Nina Lins (Foto: Felipe Berndt)



Como uma proposição reflexiva e uma resposta estética à necropolítica ainda mais brutal e presente no Brasil ao término do governo Bolsonaro, com todo o descaso diante de milhares de mortes na pandemia, o processo de criação da instalação sonora foi norteado por algumas perguntas. A primeira pode ser uma reverberação do trabalho “performance de cuerpo ausente”, do artista peruano Emilio Santisteban, que em 2008 imprimiu em vinílica e instalou na escola onde ensinava a seguinte questão: “¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?”.² Ou, em bom português, visto que a frase também poderia ser aplicada em qualquer parede do Brasil: Qual o lugar de uma arte da presença em um país de corpos desaparecidos? Particularmente, acredito que a arte pode ser um instrumento político fundamental para propor, nas relações cotidianas, afirmações pela vida. Ao menos esse tem sido um princípio norteador em muitos de meus trabalhos como *Praça aos nomes sem corpos*: se é necessário falar sobre morte, que seja para afirmar vida.

A vibração desse paradoxo pode fazer coro com a voz da artista Eleonora Fabião (2023, p. 320), quando comenta que “a vitalidade é um estado de nascimento permanente que se fortalece na relação com a morte e com os mortos. A morte faz parte da vida. Quando chega o fim da vida, nascemos para a morte”. Se os mortos em questão são a multidão de desaparecidos políticos, a quem foi renegado o princípio tácito do direito ao luto e com quem irremediavelmente nos relacionamos em meio aos ruídos de apagamento da história, esse ciclo de nascimento constante entre vida e morte e vida se torna nebuloso. Em um país de incontáveis corpos sem nomes, é, portanto, imperativo evocar os mortos em clamor pela vida.

Esse princípio também pode ser fundamentado pelas proposições do ensaísta e pesquisador Pedro Caetano Eboli Nogueira. Ao refletir sobre a teorização que a filósofa Judith Butler orquestra sobre a distribuição desigual do luto que perpassa as sociedades, Nogueira expõe que as camadas de violência fazem, no campo sensível, alguns corpos terem mais afecção e valor que outros, gerando uma “alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado” (Butler, apud Nogueira, 2020, p. 87). Ao dissertar como o luto pode ser

² Fonte: *Cuerpos desaparecidos, reivindicar, memorar...* – Desinformémonos (desinformemonos.org). Acesso em: 6 ago. 2024.

reivindicado esteticamente, Nogueira considera que um trabalho artístico³ pode efetivamente “esgarçar o tecido sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade a certas mortes” (p. 88). Tal esgarçamento colocado em diálogo por meio de uma ação ou experiência artística pode provocar uma partilha que “constitui os horizontes sensíveis no seio dos quais as respostas afetivas a situações de violência e luto se fazem possíveis. Mas também é fundante dos modos através dos quais a produção de memórias pode se dar no âmbito social” (p. 88).

Nesse sentido, com minha intenção de propor uma partilha sobre enluta-mento e produção de memória, uma segunda pergunta norteou a produção de *Praça aos nomes sem corpos*: que sons faz a ausência? O artista e teórico do som Brandon Labelle (2022) considera que o som e a escuta constituem um arcabouço dinâmico que compreende dimensões estéticas, sociais e políticas, pelas quais podemos questionar o sentido das imagens e dos fatos históricos. Ao comentar a potência política do som presente desde os burburinhos das conversas cotidianas até as amplificações de protestos nas ruas, sem deixar de discorrer sobre as ressonâncias da produção artística sonora, Labelle afirma que o som tem uma “força inerentemente relacional” (p. 5).

Nessa dinâmica de relações mediadas e eclodidas de forma sonora, é justamente a propriedade invisível do som que pode distribuir e inspirar modos de governança, isto é, de tomar e ser parte das revisões históricas e das dinâmicas sociais: “com a invisibilidade, isso toma forma por meio da questão do desaparecido”, segundo Labelle (2020, p. 17), e do que ele denomina “ética para além da face” (p. 17). O autor propõe: “a qualidade invisível do som é mobilizada a fim de considerar como a invisibilidade pode ser utilizada para um conjunto de práticas emancipatórias” (p. 17). A partir desse pensamento, podemos considerar que em uma instalação ou peça sonora, a narratividade e a musicalidade empregadas podem expandir a visualidade para determinados fatos, espaços ou questões.

³ Em seu artigo, Nogueira (2020) analisa, à luz das proposições teóricas de Judith Butler, entre outros autores, a performance *Estação Adílio* que realizei em 2016 em vagões de trem da SuperVia, no Rio de Janeiro, em tributo a Adílio Cabral dos Santos, vendedor ambulante que teve o corpo atropelado por três trens em 2015. Esse esfacelamento do direito ao luto cometido contra o corpo de Adílio é um exemplo entre tantos brutais cometidos e noticiados ao longo dos anos no Brasil.

Como um estribilho na relação entre memória, política e som, a invisibilidade é intrínseca à noção de desaparecimento. Labelle (2022, p. 40) compõe que o desaparecimento é:

igualmente uma tragédia de grandes proporções, conduzida por meio de ações que levam certos corpos ao esquecimento. O desaparecimento é uma morte não resolvida, onde o luto é impedido, suspendendo assim a lógica emocional da vida vivida e sofrida por outros em uma questão perene: onde está seu corpo?

Invisibilidade e desaparecimento atuam como par dialogal na execução de *Praça aos nomes sem corpos* em termos formais e de conteúdo. Além do assunto marcadamente político sobre a memória dos desaparecidos, a forma da instalação sonora originava-se no mecanismo que Labelle (2022) apresenta como “acusmática”: um som cuja fonte não vemos. Ao menos esse era o contato inicial entre a instalação e o público, constituído por visitantes da exposição e por passantes da Rua Maria Antônia. Conforme assinalou a curadora da mostra, “desde a rua, podia-se ouvir um burburinho indistinto e sobreposição de vozes que se mesclavam aos ruídos da própria cidade. Com atenção, identificava-se uma caixa de som acoplada a cada banco que transmitia missivas relacionadas à história da ditadura militar brasileira” (Jaremtchuk, 2022, p. 395-396).

Nos bancos da instalação, portanto, os sons eram propagados, simultaneamente, em um breu cacofônico: os ruídos do tráfego de veículos e gente da Rua Maria Antônia sobrepostos aos sons dos locais onde os textos foram gravados, que por sua vez estavam ritmados por minha voz em suas modulações de timbre, hesitações e entonações, ecoando com a vibração do banco no corpo de quem escutava e, por conseguinte, também concentrava ou dissipava o som. Assim, a cacofonia de um timbre só, uma vez que as cinco peças sonoras eram tocadas simultaneamente e em *looping* a partir dos bancos, era permeada e expandida por um largo lastro de ruídos.

Mixando tempo e espaço, *Praça aos nomes sem corpos* tinha o ouvir e o entreouvir (vide a concomitância dos áudios) como matéria primordial, compreendendo que “a escuta pode nos direcionar para o oculto e o incontável, assim como para o sem rosto” (Labelle, 2022, p. 18). Nesse caso, para o sem rosto e para o sem nome, numa vocalização que tenta ecoar diversas outras

vozes ao abraçar a potência de itinerância que talvez seja correlata à propagação de um som: do alto-falante de um protesto à reminiscência de uma conversa, não intentamos captar os sons que vagueiam em nosso entorno? Possivelmente operamos algo semelhante quando nos engajamos no ato de querer recuperar narrativas colocadas à margem, discutindo o que está sendo visto social, histórica e politicamente, e como essas matérias estão sendo propagadas. Ademais, a “invisibilidade do som pode recondicionar o espaço da aparência ao introduzir um elemento fantasmático (de quem é a voz que eu ouço?), ao mesmo tempo que fornece um meio ou um vocabulário de agência que permite que alguém contorne a lógica da captura visual”⁴ (Labelle, 2022, p. 18).

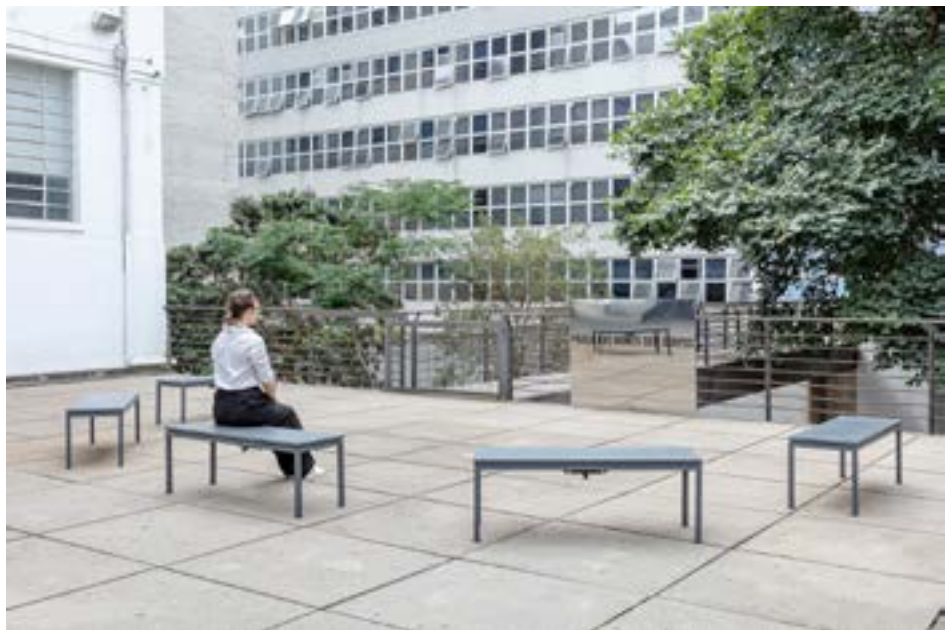


Figura 3
Vista da instalação sonora
Praça aos nomes sem corpos
(Foto: Felipe Berndt)

⁴ Labelle formula essas questões ao comentar os trabalhos do coletivo sonoro militante Ultra-red, formado em 1994 e, desde então, atuante sobretudo na Europa e nos EUA. O coletivo utiliza práticas sonoras para apoiar comunidades em conflito, vide vítimas da Aids no começo dos anos 1990, muitas vezes protegendo as identidades das pessoas em suas peças sonoras a partir da sobreposição de vozes. Outras questões têm norteado o interesse do grupo, como as políticas *queer*, a luta por moradia, o antirracismo e os conflitos migratórios. Mais detalhes podem ser consultados em: Ultra Red Listening Session at Ecarta, Porto Alegre, Brazil 15th May 2017, disponível em: Ultra-red: free download, borrow, and streaming: Internet Archive. Acesso em 11 ago. 2024.

Peças sonoras

Partindo das questões articuladas na seção anterior, apresento a seguir as transcrições dos áudios componentes da instalação, sempre precedidas pelo título da peça sonora, o local em que o texto foi escrito e vocalizado, bem como a duração.

Carta aos corpos sem nomes

Gravada⁵ no Cemitério de Perus.

Duração: 6'31''

Caso você se deite no chão sobre o lado esquerdo do corpo, e deixe sua mão direita mediar o contato da orelha com a terra, conseguirá escutar nitidamente a cadência dos seus batimentos cardíacos. Com um pouco mais de atenção, perceberá que o ritmo faz seu corpo se misturar com outra vibração, que vem do solo. É justamente nessa posição que começo a escrever este texto. Aqui, no entanto, a aceleração das pulsões cardíaca e terrena é uma resposta ao que acabei de presenciar em sonho. Quilômetros e quilômetros de asfaltos brasileiros rachando à luz do dia para que irrompam e emergam vórtices de corpos, que, sem vida, nos encaram sete palmos acima de nossas testas, pairando num firmamento entre o céu e a terra. Esbaforido, deito-me de costas e, já em vigília, entendo que a imaginação onírica traduziu um de nossos fatos-fardos coletivos. Essa imagem é quem nos guia até aqui, epicentro do Cemitério Municipal Dom Bosco – ou, na linguagem popular, Cemitério de Perus.

Foi nesta necrópole de 254.000m², criada e fundada no início dos anos 1970 como um projeto ditatorial para ocultar nomes e corpos, que na terça-feira, 4 de setembro de 1990, abriu-se uma caixa de Brasil. O desencobrimento da vala clandestina de Perus, um recorte de 35 metros de comprimento por meio metro de largura e pouco mais de 3 metros de profundidade nos 8.516.000km² de área territorial do país, trouxe à tona mais de 1.000 ossadas. Fragmentos de desaparecidos políticos, vitimados pela fome, pessoas desabrigadas, enfermos

⁵ Registro meu agradecimento à amiga e artista Mayara Millane, que me acompanhou nas ruas captando o som das peças sonoras; bem como a meu irmão Edmilson Júnior, pelo apoio durante as gravações e pré-produção da instalação.

sem famílias, enfim, partes de um todo violentado pelo sistema de exceção terrorista do Estado brasileiro, misturadas e reunidas sob a condição de indigentes. Se num sentido imediato indigência é par sinonímico de pobreza extrema, nas entrelinhas se salienta a truculência do adjetivo: do corpo sem vida, arranca-se também o nome. Aniquilamento ao quadrado, pois se os nomes perimetram os espaços com suas placas, estátuas e emblemas, os corpos são contornados e circunscritos por nomes. Sabendo que, igualmente, os mortos não falam, os mortos não falham, perguntamos quase sem pudores:

- O que podem 1.000 ossadas com os corpos e os nomes extraviados?
- Elas podem desvelar o Brasil.

A abertura desse buraco clandestino na terra, há alguns metros de tempo de onde, deitados com a história, conversamos, foi um momento de ordem fundacional: reescrita, percepção e apercepção do tempo; consciência bruta de que, aqui, já nascemos pisando em muitos corpos; de arruinamento do negacionismo que endereçava às combatentes e aos combatentes do regime o não reconhecimento de seu desaparecimento político.

Em mais de 30 anos de desencobrimento, em meio à luta das comissões de familiares, ameaças anônimas, investimentos escassos, burocracias deliberadas, ossos esfarelados, traslados e acondicionamentos precarizados, apenas uma palma de corpos restituídos de seus nomes. Nessa terra, afinal, o desaparecimento imposto é uma constância. Em um desses episódios de comprometimento escasso, uma inundação de lama soterrou as ossadas num anfiteatro do subsolo de uma Universidade. Enquanto familiares removiam a sujeira, uma funcionária da equipe de limpeza decifrou o tempo:

– Pessoal, pelo amor dos céus! Vocês precisam enterrar logo esse povo. Não entendem que eles estão puxando a terra para perto deles?

Enquanto vemos a lama rebobinar para remexer a terra e revolver o futuro, falhamos em não falar aos corpos sem nomes quando nos comprometermos de corpo inteiro para garantir seu direito à vida, à justiça, à verdade, ao descanso e à história. Todas as noites, enquanto horizontalizamos o corpo e cerramos as pálpebras, silenciosamente, no recôndito de algum punhado de Brasil, alguma parte da terra se esfarela, fazendo ceder, milímetro por milímetro, a distância entre nossos nomes e esses corpos. Esses corpos, mais tempo, menos tempo, seguirão aparecendo, refazendo modos de aparição. Talvez precisemos, agora,

nos deitar de bruços, encarar a terra rente os olhos para tentar nomear os corpos por trás dos ossos e perimetrar os nomes por trás dos corpos nesta vala inconclusiva chamada de país.

Carta ao Agora

Gravada na Praça sem Nome, Centro Maria Antônia.

Duração: 5'20''

Neste assento, enquanto você generosamente curva seu pescoço em direção ao chão para ouvir os textos... Nesta página, enquanto você generosamente mistura sua voz a minha para conferir sentido e cadência a estas palavras, eu queria que soubesse que, em meio às buzinas, aos murmúrios das portas e dos passos, e também diante dos vultos de veículos, estabelecimentos, sacadas e pessoas replicadas ao retrovisor que se impõe a nossa frente, é possível fechar os olhos, respirar profundamente e caminhar – sem sair daqui – até 1968. Daqui, notamos que o balançar das árvores e as linhas desses prédios ecoam o burburinho do movimento estudantil, que se reúne para articular, desde o ponto em que estamos, a luta contra a opressão e as etapas preparatórias para a alfabetização de adultos, via as palavras de Paulo Freire. Se ainda mantivermos os ouvidos atentos ao chão, epiderme onde se mantêm cravadas e gravadas as nossas matérias históricas, chegamos até uma quinta-feira, 3 de outubro de 1968.

Se você ajustar bem a coluna e virar o rosto à esquerda, prontamente visualizará o prédio em chamas. Por toda nossa visão periférica, no entorno dos ombros, no contorno da nuca, vemos duas multidões diferentes, duas multidões de diferentes em confronto. Reagimos com calafrios e espasmos ao barulho latente das balas, tiros e foguetes que são lançados desde o lado oposto desta rua. Perscrutamos as pedras que voam por cima de nossas cabeças, fisgamos com os tímpanos os *sprays* de tinta inscrevendo violentamente nas paredes a morte dos que estão deste lado da rua, bem como os respingos de ácido a queimar as peles de nossos combatentes. Envolto por gritos, destroços, névoas e fogaréus, e atravessados pelos relinchos dos cavalos e dos coturnos, giramos nosso tronco em 180 graus e presenciamos o coro de estudantes que ergue o corpo morto do companheiro José Carlos Guimarães, cujo nome pode intitular a rua onde nos encontramos, lendo este texto, a partir de agora, se quisermos.

Nesse gesto de restituir a dramaturgia desta rua, é como se a partir de suas esquinas opostas um efeito sépia avançasse pelo asfalto, desencobrendo os prédios e projetando as cores, timbres e destroços que compõem a nossa Batalha.

Tomando essa Praça sem Nome como espaço de convivência com o tempo, nos tornamos remetentes de uma carta que se endereça àquilo que nos constitui em um comum histórico: o agora. Em um país que assume como hábito dar as costas ao tempo em vez de o espiar pelo retrovisor, mesmo os espaços imantados de história, como essa rua, precisam ser rememorados e conversados constantemente para que fatos e dados não sucumbam à lógica que subjaz certos nomes e subjuga corpos determinados.

Renomeado como Praça aos nomes sem corpos, esse reduto aberto de onde nossas vozes, em encontro, driblam a passagem do tempo, talvez nos desvele o fato dado de que a história nunca se apresenta de frente. Em meio às perguntas disparadas a partir de um espelho, ousamos dizer, em coro, que

a palavra agora é dissilenciar o tempo.

a palavra agora é desocultar o tempo.

a palavra agora é desvelar o tempo.

a palavra agora é desmilitar o tempo.

a palavra agora é depor o tempo.

a palavra agora é desarquivar o tempo.

a palavra agora é desvioliar o tempo.

Ao assumir em conjunto que a palavra agora é radiografar o espaço, aqui não estamos somente contando o tempo transcorrido, mas testemunhando o tempo perpassado. Mais do que uma reconstituição dos fatos, fazemos e somos praça para agir, neste agora, uma restituição. Restituir: jogar uma lança de volta para o futuro, que é passado.

Carta a Dinalva Conceição Oliveira Teixeira, Dina, Marabá

Gravada na Rodoviária do Tietê.

Duração: 9'20''

Prezada Dina,

Que não soe estranha a intimidade, afinal, seu apelido se transmutou em termo histórico e público. Tudo que está nessa *Praça aos nomes sem corpos* tem

início com sua aparição. Por volta das cinco da manhã em um dia útil de julho, uma fresta nada apaziguadora de sol cruzou a janela até meu rosto, no instante em que, no sonho, uma face feminina aparecia e desaparecia como se envolta num caleidoscópio de fumaça. Na impossibilidade de enxergar o corpo, ouvi com nitidez um nome que parecia título: Dina Marabá. Negociando com as terminações nervosas das pálpebras, com o corpo ainda na horizontal, repeti algumas vezes, chegando a falar em voz alta, as palavras que retumbavam como o anúncio de uma cantora: Diná Marabá! Ao consultar os dados de pesquisa – a fim de não perder o recado no passar das horas – pulei da cama em um misto de susto e fascinação: Dinalva Conceição Oliveira Teixeira, Dina, uma das protagonistas da Guerrilha do Araguaia, desaparecida política, atuante na região de Marabá, estado do Pará, onde pode estar sua ossada, segundo uma das tantas versões sobre sua morte, tão lendária quanto sua vida.

Imediatamente despertado, lendo tudo que encontrava a seu respeito, mirando as poucas fotografias disponíveis na tentativa de gravar seu rosto, cheguei mesmo a me culpar: como seria possível ainda não conhecer a mais temida e notável guerrilheira pela democracia brasileira? Aquela que, sendo a melhor atiradora e conhecedora das matas, foi o nome que mobilizou todo o contingente das forças armadas ditatoriais e até reuniões com os ditadores em pessoa para que se definissem estratégias de captura, tortura e execução? Como seria aceitável em quase três décadas de vida não ter escutado ou lido uma nota sequer sobre a mulher que conseguiu o feito de ser lembrada tanto por companheiros de luta quanto pelos que pensam ocupar o lugar de vencedores com o mesmo termo: lendária?! Lenda viva, mesmo morta, a última guerrilheira a ter o corpo tombado pelo regime, enaltecida também pelos camponeses e ribeirinhos, que relatam os serviços que a geóloga de formação e atuação prestava àquelas comunidades como professora e parteira, cruzando igarapés sozinha, a qualquer hora do dia ou da noite, para facilitar a vida? O terror dos covardes obedientes de farda, que sumia feito fumaça ou borboleta depois de tombar fileiras de soldados para proteger seu destacamento, praticar a guerrilha, refazer o país?

Lendo e relendo sobre sua trajetória, Dina, chega a embaçar a vista o título “vice-comandante” atribuído a você. Até hoje, do tempo de onde falo e te escrevo, mesmo nos meios e grupos mais revolucionários, ainda é raro

o fato de um destacamento ser comandado por uma mulher. Nitidamente, porém, a história conta que você alterou as regras do jogo: até seu companheiro era chamado de Antônio de Dina, inversão da submissão linguística reservada às mulheres, quase sempre enunciadas como sujeitos preposicionados das figuras masculinas. Menciono isso olhando uma foto que retrata você e Antônio juntos. Sentados no meio do mato, com trajes de geólogos, certamente numa pausa após estudar as matérias e mecanismos de composição da terra, prontos para avançar o destacamento da guerrilha. Das imagens que vi, aliás, essa é a única em que seu sorriso se abre por completo, revelando os dentes. Antônio, mais tímido ou mais sério, não sorri, mas vocês dois miram as lentes com altivez, talvez a mesma com que se apaixonaram na turma de geologia da Universidade Federal da Bahia, que atuaram no movimento estudantil, que trabalharam como funcionários públicos no Rio de Janeiro, que se filiaram ao PC do B e, depois, se moveram ao Araguaia, transformando seu projeto de vida pessoal em luta coletiva pela liberdade deste país.

Por falar em fotografias, Dina, há um assombro que não posso te esconder quando me recordo dos retratos das combatentes e dos combatentes assassinadas e assassinados. A maioria absoluta dos cadáveres está de olhos bem abertos, como se seguissem encarando os algozes por trás dos fuzis e o desdém de quem, ainda hoje, se coloca de costas para a História. Sabe, Dina, essas fotos fazem com que a gente comprima os lábios para dentro da boca, afundando o olhar. Eis aí algo que você nunca fez. O que contam os relatos é que, mesmo desnutrida e em estágio avançado de gravidez, acometida pela tortura geológica que os militares faziam ao aniquilar todas as plantações e árvores frutíferas, você resistiu a todo o flagelo físico, não entregando absolutamente nada nem ninguém. Seu próprio executor afirmou que antes de ter o peito estourado a bala, você afirmou: “Eu quero morrer de frente”. Encarando-o firmemente, os teus olhos, Dinalva, “transmitiam orgulho em vez de medo”. E essa é a última imagem de que se tem notícia sobre seu corpo, até hoje não localizado.

Não é, contudo, para seu corpo morto que escrevo e leio esta carta no vaivém da Rodoviária do Tietê, em São Paulo, nos primeiros dias de 2022. Aqui, elaboro uma linha entre nossos imaginários para tentar restituir seu corpo vivo à Rodovia Transbrasiliana, em Marabá, onde supostamente você, já sozinha e muito abatida pela ausência de alimentos, tenta comprar uma passagem antes

de ser emboscada, torturada e fuzilada. Você, aí, em 1974, tem apenas 29 anos; eu, aqui, em 2022, fiquei um ano mais velho que você. Apesar dos quase 48 anos que separam nossas cenas, estamos distanciados 2.344km ou 477 horas de caminhada. O trajeto entre nossas localizações diagrama uma linha tortuosa, mas reta, no mapa do Brasil. Olhando para cima, tentando te enxergar em meio à multidão que cruza o país, balbucio, na tentativa de que sinta, já que não poderá saber, que você e a maioria dos guerrilheiros do Araguaia só serão reconhecidos mortos em 1995, com a Lei dos Desaparecidos.

Embora os locais das mortes e de ocultação dos corpos continuem ignorados em 2022, esse reconhecimento, entre tantos outros, será fruto das caravanas e bravuras das Comissões de Familiares de Mortos e Desaparecidos que teus companheiros sobreviventes formarão para recuperar a história. Em 2003, no mesmo Rio de Janeiro onde você trabalhou, ganharás a Medalha Chico Mendes de Resistência. E mesmo que nunca encontremos seu corpo para destinar fisicamente a honraria, seu nome, Dina, segue firme como memória imperecível, intitulado, Brasil adentro, logradouros, centros acadêmicos e estudantis, grupos de pesquisas, movimentos feministas e libertários... Enfim, seu nome, na rua, segue como a boa arma que ressoa movências, disparando os passos de quem, nessa praça, no meio de uma rodoviária ou nas linhas que compõem esta página, porventura pare e escute uma fração da tua, da nossa história.

A partir de você, Dina, constituímos em conversa pública essa praça, que é apenas um gesto mínimo de tributo e restituição para proteger, destacar e refazer nosso direito-dever de seguir contando a história.

Carta a Ana Rosa Kucinski Silva

Gravada em vagões de trem e no Instituto de Química da Universidade de São Paulo.

Duração: 11'09''

Professora Ana Rosa Kucinski Silva,

Eu me encontro em uma plataforma de espera para seguir em direção à USP, mais precisamente ao Instituto de Química. Enquanto aguardo transportador que vai fazer agir minha carta endereçada a você, fico com algumas perguntas rondando o pensamento. Enquanto o vento uiva, as pessoas conversam

sobre o dia de amanhã, alguém me olha de maneira firme quase emitindo uma palavra, a questão que me salta à vista e aos tímpanos é: que som tem uma ausência?

Eu escrevo e leio esta carta em movimento, nesta espera, como um estudante da USP. Em minha mão, uma foto sua, entre tantas que pesquisei. A que, no entanto, escolhi como guia retrata você e mais três colegas, acho que também professores da USP, em um momento de pura descontração em um laboratório. Atrás de vocês tem uma prateleira com garrafas de vidro, talvez com substâncias, experimentos... É quase possível ler uma das tarjetas, mas, mais possível ainda é ouvir a piada que um de vocês falava e provocava o riso generalizado. Você tem uma espécie de copo americano na mão, um colar grande que chega quase à altura do umbigo, mas o que sobressalta é o som do seu sorriso. Eu olho bem para o seu rosto nessa foto e ele contrasta de imediato com a última informação que se tem sobre sua feição. O que colegas, alunos e conhecidos reportaram dias, meses, anos depois de seu desaparecimento, ou da ocultação de sua presença é uma face angustiada, como se estivesse num limítrofe, consciente do risco iminente de ser subtraída do espaço público.

[Esta carta] é quase como uma necessidade de assumir uma responsabilidade, quero dizer, o dever de me juntar à resposta responsável sobre a sua ausência no tempo. Ler sobre você me encaminhou a estudar um pouco sobre processos químicos. Não por acaso, o que tem me chamado mais atenção é perceber os termos que descrevem a decomposição de um corpo. Primeiro, ocorre uma coloração: um corpo, morto, se esverdeia. Gases e toxinas agem para que, depois, enegrecido, cumprindo uma passagem, haja uma simbiose com a terra. Daí, vem uma fase gasosa: ácidos e gases geram o odor que repele, que afasta, que talvez garanta aos mortos uma paz, que é a distância dos vivos; bem como [ocorre] um agigantamento das partes, já sem vida. Por fim, o que ocorre é uma dissolução ou derretimento, que se endereça, enfim, à esqueletização. Como será possível descrever a decomposição de um corpo que não aparece? Fico me perguntando se essas fases servem para pensarmos também sobre a desintegração de nossa memória?!

Também eu, ansioso por chegar no *campus* universitário e me deparar com o monumento em reparação a sua história, fico me perguntando como, ao se negligenciar tanto uma memória, um espaço também não se decompõe?

Afinal, o que ainda faz manter de pé as paredes de uma universidade que demitiu por justa causa uma funcionária que foi sequestrada, torturada e morta pelo Estado brasileiro? Certamente é a reverberação da luta de corpos como você. E por falar em luta, professora Ana, eu preciso dizer que, aqui, eu também te escrevo como um professor, um professor de ensino médio. Sabe que outro dia eu falei de você para um grupo de estudantes? Numa roda, eu li um trecho de *K.*, a obra que seu irmão, Bernardo Kucinski (2014), rememorando você e a luta do vosso pai para romper o lapso criminoso deste país, inscreveu no tempo. Nesse livro, entre tantas coisas inefáveis, ele enuncia que “tudo isso é uma ficção, mas também aconteceu”. Esta carta é uma ficção, Ana, mas ela também acontece. Acontece enquanto nosso país segue se acometendo como um território fratricida: o cinismo do territorialismo de Estado segue como ocultação dos corpos no tempo.

São sucessivas as mortes, mas um nome, o teu nome, não sucumbe. Teve uma vez que eu fiquei por horas emudecido após assistir a uma fala recente de seu irmão – recente deste tempo, de onde te falo e te escrevo – comentando o mal profundo que é a espera. Eu não consigo nem mensurar como pais, irmãos, companheiros, irmãs, filhas, mães, vizinhas, estudantes, orientandas, amigas de desaparecidas e desaparecidos transcorrem o tempo. Ao escutar seu irmão, aprendi que há muito movimento no ato de esperar. Espera por respostas, por reparações, por encaminhamentos, por soluções, ou mesmo por fragmentos do corpo. É pelo rito de passagem que se espera – mas um dos movimentos da espera, sem dúvida, é a luta. É impossível falar em luta sem rememorar você e o corpo que, facilmente, inspira a tua luta, o teu pai, que se torna um símbolo da luta de familiares contra a desapareção contínua e constante dos corpos. É pela luta de gente como ele, como você, como seu irmão, como tantas e tantos combatentes que o processo por desligamento por abandono de cargo foi anulado, tardiamente pela USP, mas anulado. Os documentos, todavia, trazem ainda um ranço jurídico, quase como se quisesse explicar o crime acometido, a morte duplicada. Eu queria te falar o contrário, Ana, mas deste aqui, de onde te falo, eu percebo uma burocracia ainda semelhante, uma burocracia que atenta contra a vida; talvez isso “explique” que, no meio de uma pandemia que assassina milhares, programas de pós-graduação (da USP) obriguem aprovadas e aprovados de outros estados do país a se dirigir a São Paulo para apenas assinar um documento de matrícula.

Chegando aqui, no Instituto de Química da USP, professora Ana, observo minuciosamente a escultura que foi erguida, instaurada e instalada em homenagem a sua existência. Lendo-a, me faço outras perguntas: como mensurar o fluxo de um corpo no período de desaparecimento? Como calcular o peso de um tempo que tenta transmutar um corpo em matéria desapercibida? Da placa, leio a informação de que foi inaugurada num dia 22 de abril. Às vezes é impossível andar pelas ruas da República, no Centro de São Paulo, sem pensar que foi por aqui, num dia 22 de abril, em 1974, que talvez você e Wilson Silva, seu companheiro, fossem se encontrar caso não tivessem sido sequestrados pelas forças terroristas do Estado. Eu escrevi essa frase e só depois percebi que coloquei o acento agudo de república no “e”: ré pública, *zoom out* na história. Andamos para trás a cada vez que ignoramos, também sumariamente, a multidão de corpos com que temos uma dívida a selar, para que possamos, um dia, de fato, andar para frente. Afirmo isso para lançar uma pergunta final: que lugar tem um nome de corpo vivo em um país de incontáveis nomes sem corpos?

Figura 4

Praça aos nomes sem corpos ocupada na noite de abertura da exposição Contar o tempo; ao centro, apresento uma leitura de texto como performance (Foto: Felipe Berndt)



Chamamento⁶

Gravado nas ruas do centro comercial de São Paulo (Brás e 25 de março)

Duração: 27'47''

Rua Abelardo Rausch Alcântara. Praça Abílio Clemente Filho. Alameda Aduino Freire da Cruz. Avenida Aderval Alves Coqueiro. Cruzamento Adriano Fonseca Filho. Elevado Afonso Henrique Martins Saldanha. Viaduto Aides Dias de Carvalho. Estrada Albertino José de Oliveira. Passarela Alberto Aleixo. Parque Alice Maria Gomes da Silva. Estação Aldo de Sá Brito Souza Neto. Ponte Alex de Paula Xavier Pereira. Bosque Alexander José Ibsen Voerões. Entroncamento Alexandre Vannucchi Leme. Escadaria Alfeu de Alcântara Monteiro. Ladeira Almir Custódio de Lima. Parada Aluísio Palhano Pedreira Ferreira. Passagem Alvino Ferreira Felipe. Rodovia Amaro Félix Pereira. Linha Amaro Luiz de Carvalho. Túnel Ana Maria Nacinovic Corrêa. Ciclovia Ana Rosa Kucinski Silva. Terminal Anatólia de Souza Melo Alves. Rodoviária André Grabois. Travessa Ângelo Arroyo. Largo Ângelo Cardoso Silva. Córrego Ângelo Pezzuti da Silva. Esquina Antogildo Pascoal Viana. Rua Antônio Alfredo de Lima. Praça Antônio Araújo Veloso. Alameda Antônio Bem Cardoso. Avenida Antônio Benetazzo. Cruzamento Antônio Carlos Bicalho Lana. Elevado Antônio Carlos Monteiro Teixeira. Viaduto Antônio Carlos Nogueira Cabral. Estrada Antônio Carlos Silveira Alves. Passarela Antônio de Pádua Costa. Parque Antônio dos Três Reis de Oliveira. Estação Antônio Ferreira Pinto. Ponte Antônio Guilherme Ribeiro Ribas. Bosque Antônio Henrique Pereira Neto. Fonte Antônio Joaquim de Souza Machado. Escadaria Antônio José dos Reis. Ladeira Antônio Luciano Pregoni. Parada Antônio Marcos Pinto de Oliveira. Passagem Antonio Raymundo Lucena. Rodovia Antônio Sérgio de Mattos. Linha

⁶ Neste áudio, atribuí logradouros a todas as centenas de nomes da lista oficial de desaparecidos políticos integrante da publicação Dossiê Ditadura: mortos e desaparecidos políticos do Brasil (1964-1985), organizada por Criméia Alice Schmidt de Almeida (2009), militante e ex-guerrilheira no Araguaia, sobrevivente do terrorismo de Estado brasileiro e ávida atuante nas Comissões de Mortos e Desaparecidos e na luta por memória, verdade e justiça. Registro meu agradecimento a Criméia, por ter generosamente me recebido no processo de formulação de “Praça aos nomes sem corpos”, ocasião em que me concedeu entrevista, apresentou arquivos e me presenteou com um exemplar do livro mencionado. Ressalto que na publicação não constam os nomes dos milhares de indígenas e camponeses mortos pelo regime militar, cujos assassinatos foram subnotificados. Para mais informações sobre essa questão, pode-se consultar: Mortes de camponeses e indígenas durante a ditadura foram subnotificadas | Política (brasildefato.com.br) Acesso em 8 ago. 2024.

Antonio Teodoro de Castro. Túnel Ari da Rocha Miranda. Ciclofaixa Ari Lopes Macedo. Terminal Arildo Valadão. Rodoviária Armando Teixeira Frutuoso. Travessa Arnaldo Cardoso Rocha. Largo Arno Preis. Córrego Ary Abreu Lima da Rosa. Esquina Ary Cabrera Prates. Rua Augusto Soares da Cunha. Praça Áurea Eliza Pereira Valadão. Alameda Aurora Maria Nascimento Furtado. Avenida Avelmar Moreira de Barros. Cruzamento Aylton Adalberto Mortati. Elevado Batista. Viaduto Benedito Gonçalves. Estrada Benedito Pereira Serra. Passarela Bergson Gurjão Farias. Parque Bernardino Saraiva. Estação Boanerges de Souza Massa. Ponte Caiupy Alves de Castro. Bosque Carlos Alberto Soares de Freitas. Alameda Carlos Antunes da Silva. Escadaria Carlos Eduardo Pires Fleury. Ladeira Carlos Lamarca. Parada Carlos Marighella. Passagem Carlos Nicolau Danielli. Rodovia Carlos Roberto Zanirato. Linha Carlos Schirmer. Túnel Carmem Jacomini. Ciclovía Cassimiro Luiz de Freitas. Terminal Catarina Helena Abi-Eçab. Rodoviária Célio Augusto Guedes. Travessa Celso Gilberto de Oliveira. Largo Chael Charles Schreier. Córrego Cilon da Cunha Brum. Esquina Ciro Flávio Salazar Oliveira. Rua Cloves Dias Amorim. Praça Custódio Saraiva Neto. Alameda Daniel José de Carvalho. Avenida Daniel Ribeiro Callado. Cruzamento Darcy José dos Santos Mariante. Elevado Davi Eduardo Chab Tarab Baabour. Viaduto David Capistrano da Costa. Estrada David de Souza Meira. Passarela Dênis Casemiro. Parque Dermeval da Silva Pereira. Estação Devanir José de Carvalho. Ponte Dilermano Mello do Nascimento. Bosque Dimas Antônio Casemiro. Porto Dinaelza Soares Santana Coqueiro. Escadaria Dinalva Oliveira Teixeira. Ladeira Divino Ferreira de Souza. Parada Divo Fernandes D'Oliveira. Passagem Djalma Maranhão. Rodovia Dorival Ferreira. Linha Durvalino Porfírio de Souza. Túnel Edgar Aquino Duarte. Ciclovía Edmur Péricles Camargo. Terminal Edson Luiz Lima Souto. Rodoviária Edson Neves Quaresma. Travessa Edu Barreto Leite. Largo Eduardo Antônio da Fonseca. Córrego Eduardo Collen Leite. Esquina Eduardo Collier Filho. Rua Eduardo Gonzalo Escabosa. Praça Eiraldo Palha Freire. Alameda Eliane Martins. Avenida Elmo Corrêa. Cruzamento Elson Costa. Elevado Evaristo Alves da Silva. Viaduto Emmanuel Bezerra dos Santos. Estrada Enrique Ernesto Ruggia. Passarela Epaminondas Gomes de Oliveira. Parque Eremias Delizoicov. Estação Esmeraldina Carvalho Cunha. Ponte Eudaldo Gomes da Silva. Bosque Evaldo Luiz Ferreira de Souza. Porto Ezequias Bezerra da Rocha. Escadaria Feliciano Eugênio Neto. Ladeira Félix Escobar. Parada Fernando Augusto da Fonseca. Passagem Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira. Rodovia Fernando Borges

de Paula Ferreira. Linha Fernando da Silva Lembo. Túnel Flávio Carvalho Molina. Ciclovia Francisco das Chagas Pereira. Terminal Francisco Emanuel Penteadó. Rodoviária Francisco José de Oliveira. Travessa Francisco Manoel Chaves. Largo Francisco Seiko Okama. Córrego Francisco Tenório Júnior. Esquina Frederico Eduardo Mayr. Rua Gastone Lúcia Carvalho Beltrão. Praça Gelson Reicher. Alameda Geraldo Bernardo da Silva. Avenida Geraldo da Rocha Gualberto. Cruzamento Gerardo Magela Fernandes Torres da Costa. Elevado Gerosina Silva Pereira. Viaduto Gerson Theodoro de Oliveira. Estrada Getúlio de Oliveira Cabral. Passarela Gilberto Olímpio Maia. Parque Gildo Macedo Lacerda. Estação Gilson Miranda. Ponte Grenaldo de Jesus da Silva. Bosque Guido Leão. Cais Guilherme Gomes Lund. Escadaria Gustavo Buarque Schiller. Ladeira Hamilton Fernando da Cunha. Parada Hamilton Pereira Damasceno. Passagem Helber José Gomes Goulart. Rodovia Hécio Pereira Fortes. Linha Helenira Rezende de Souza Nazareth. Túnel Heleny Telles Ferreira Guariba. Ciclovia Hélio Luiz Navarro de Magalhães. Terminal Henrique Cintra Ferreira de Ornellas. Rodoviária Higino João Pio. Travessa Hiram de Lima Pereira. Largo Hiroaki Torigoe. Córrego Honestino Monteiro Guimarães. Esquina Horácio Domingos Campiglia. Rua Iara Iavelberg. Praça Idalísio Soares Aranha Filho. Alameda Ieda Santos Delgado. Avenida Íris Amaral. Cruzamento Ishiro Nagami. Elevado Ísis Dias de Oliveira. Viaduto Ismael Silva de Jesus. Estrada Israel Tavares Roque. Passarela Issami Nakamura Okano. Parque Itair José Veloso. Estação Iuri Xavier Pereira. Ponte Ivan Mota Dias. Bosque Ivan Rocha Aguiar. Largo Jaime Petit da Silva. Escadaria James Alen Luz. Ladeira Jana Moroni Barroso. Parada Jane Vanini. Passagem Jarbas Pereira Marques. Rodovia Jayme Amorim Miranda. Linha Jean Henri Raya Ribard. Túnel Jeová Assis Gomes. Ciclovia João Alfredo Dias. Terminal João Antônio Santos Abi-Eçab. Rodoviária João Baptista Drumond. Travessa João Barcellos Martins. Largo João Batista Rita. Córrego João Belchior Marques Goulart. Esquina João Bosco Penido Burnier. Rua João Carlos Cavalcanti Reis. Praça João Carlos Haas Sobrinho. Alameda João de Carvalho Barros. Avenida João Domingues da Silva. Cruzamento João Gualberto Calatrone. Elevado João Leonardo da Silva Rocha. Viaduto João Lucas Alves. Estrada João Massena Melo. Passarela João Mendes Araújo. Parque João Pedro Teixeira. Estação João Roberto Borges de Souza. Ponte Joaquim Alencar de Seixas. Bosque Joaquim Câmara Ferreira. Largo Joaquim Pires Cerveira. Escadaria Joaquinzão. Ladeira Joel José de Carvalho. Parada Joel Vasconcelos Santos. Passagem Joelson

Crispim. Rodovia Jonas José Albuquerque Barros. Linha Jorge Alberto Basso. Túnel Jorge Aprígio de Paula. Ciclovia Jorge Leal Gonçalves Pereira. Terminal Jorge Oscar Adur. Rodoviária José Bartolomeu Rodrigues de Souza. Travessa José Campos Barreto. Largo José Carlos da Costa. Córrego José Carlos Novaes da Mata Machado. Esquina José Dalmo Guimarães Lins. Rua José de Lima Piauhy Dourado. Praça José de Oliveira. Alameda José de Souza. Avenida José Ferreira de Almeida. Cruzamento José Gomes Teixeira. Elevado José Guimarães. Viaduto José Huberto Bronca. Estrada José Idésio Brianezi. Passarela José Inocêncio Barreto. Parque José Isabel do Nascimento. Estação José Júlio de Araújo. Ponte José Lavecchia. Bosque José Manoel da Silva. Entroncamento José Maria Ferreira Araújo. Escadaria José Maurílio Patrício. Ladeira José Maximino de Andrade Netto. Parada José Mendes de Sá Oriz. Passagem José Milton Barbosa. Rodovia José Montenegro de Lima. Linha José Nobre Parente. Túnel José Porfírio de Souza. Ciclovia José Raimundo da Costa. Terminal José Roberto Arantes de Almeida. Rodoviária José Roberto Spiegner. Travessa José Roman. Largo José Sabino. Córrego José Silton Pinheiro. Esquina José Soares dos Santos. Rua José Toledo de Oliveira. Praça José Wilson Lessa Sabbag. Alameda Juan Antônio Carrasco Forral. Avenida Juarez Guimarães de Brito. Cruzamento Juarez Rodrigues Coelho. Elevado Juvelino Andrés Carneiro da Fontoura Gularte. Viaduto Kleber Lemos da Silva. Estrada Labibe Elias Abduch. Passarela Lauriberto José Reyes. Parque Leopoldo Chiapetti. Estação Líbero Giancarlo. Ponte Lígia Maria Salgado Nóbrega. Bosque Liliana Ines Goldenberg. Jardim Lincoln Bicalho Roque. Escadaria Lincoln Cordeiro Oest. Ladeira Lorenzo Ismael Viñas. Parada Lourdes Maria Wanderley Pontes. Passagem Lourenço Camelo de Mesquita. Rodovia Lourival de Moura Paulino. Linha Lúcia Maria de Souza. Túnel Lucimar Brandão Guimarães. Ciclovia Lucindo Costa. Terminal Lúcio Petit da Silva. Rodoviária Luís Alberto Andrade de Sá e Benevides. Travessa Luís Paulo da Cruz Nunes. Largo Luiz Affonso Miranda da Costa Rodrigues. Córrego Luiz Almeida Araújo. Esquina Luiz Antônio Santa Bárbara. Rua Luiz Carlos Almeida. Praça Luiz Carlos Augusto. Alameda Luiz Eduardo da Rocha Merlino. Avenida Luiz Eurico Tejera Lisboa. Cruzamento Luiz Fogaça Balboni. Elevado Luiz Ghilardini. Viaduto Luiz Gonzaga dos Santos. Estrada Luiz Hirata. Passarela Luiz Ignácio Maranhão Filho. Parque Luiz José da Cunha. Estação Luiz Renato do Lago Faria. Ponte Luiz Renato Pires de Almeida. Bosque Luiz René Silveira e Silva. Porto Luiz Vieira. Escadaria Luíza Augusta Garlippe. Ladeira Lyda Monteiro da Silva. Parada Manoel Aleixo da

Silva. Passagem Manoel Custódio Martins. Rodovia Manoel Fiel Filho. Linha Manoel José Nurchis. Túnel Manoel Lisboa de Moura. Ciclovia Manoel Raimundo Soares. Terminal Manoel Rodrigues Ferreira. Rodoviária Manuel Alves de Oliveira. Travessa Manuel José Nunes Mendes de Abreu. Largo Márcio Beck Machado. Córrego Marco Antônio Braz de Carvalho. Esquina Marco Antônio Dias Baptista. Rua Marcos Antônio da Silva Lima. Praça Marcos Basílio Arocena da Silva Guimarães. Alameda Marcos José de Lima. Avenida Marcos Nonato da Fonseca. Cruzamento Margarida Maria Alves. Elevado Maria Ângela Ribeiro. Viaduto Maria Augusta Thomaz. Estrada Maria Auxiliadora Lara Barcellos. Passarela Maria Célia Corrêa. Parque Maria Lúcia Petit da Silva. Estação Maria Regina Lobo Leite de Figueiredo. Ponte Maria Regina Marcondes Pinto. Bosque Mariano Joaquim da Silva. Fonte Marilena Villas Boas Pinto. Escadaria Mário Alves de Souza Vieira. Ladeira Mário de Souza Prata. Parada Massafumi Yoshinaga. Passagem Maurício Grabois. Rodovia Maurício Guilherme da Silveira. Linha Merival Araújo. Túnel Miguel Pereira dos Santos. Ciclovia Miguel Sabat Nuet. Terminal Milton Soares de Castro. Rodoviária Míriam Lopes Verbena. Travessa Mônica Suzana Pinus de Binstock. Largo Napoleão Felipe Biscaldi. Córrego Nativo Natividade de Oliveira. Esquina Neide Alves dos Santos. Rua Nelson de Souza Kohl. Praça Nelson José de Almeida. Alameda Nelson Lima Piauhy Dourado. Avenida Nestor Vera. Cruzamento Newton Eduardo de Oliveira. Elevado Nilda Carvalho Cunha. Viaduto Nilton Rosa da Silva. Estrada Norberto Armando Habegger. Passarela Norberto Nehring. Parque Odijas Carvalho de Souza. Estação Olavo Hansen. Ponte Onofre Ilha Dornelles. Bosque Onofre Pinto. Via Orlando Bomfim Júnior. Escadaria Orlando Momento. Ladeira Ornalino Cândido da Silva. Parada Orocílio Martins Gonçalves. Passagem Osvaldo Orlando da Costa. Rodovia Otávio Soares Ferreira da Cunha. Linha Otoniel Campos Barreto. Túnel Paschoal Souza Lima. Ciclovia Pauline Reichstul. Terminal Paulo César Botelho Massa. Rodoviária Paulo Costa Ribeiro Bastos. Travessa Paulo de Tarso Celestino da Silva. Largo Paulo Guerra Tavares. Córrego Paulo Mendes Rodrigues. Esquina Paulo Roberto Pereira Marques. Rua Paulo Stuart Wrigth. Praça Paulo Torres Gonçalves. Alameda Pedro Alexandrino de Oliveira Filho. Avenida Pedro Carretel. Cruzamento Pedro Domiense de Oliveira. Elevado Pedro Inácio de Araújo. Viaduto Pedro Jerônimo de Souza. Estrada Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar. Passarela Péricles Gusmão Régis. Parque Raimundo Eduardo da Silva. Estação Raimundo Ferreira Lima. Ponte Raimundo Gonçalves Figueiredo. Bosque Raimundo Nonato Paz.

Beco Ramires Maranhão do Valle. Escadaria Ranússia Alves Rodrigues. Ladeira Raul Amaro Nin Ferreira. Parada Reinaldo Silveira Pimenta. Passagem Roberto Adolfo Val Cazorla. Rodovia Roberto Cietto. Linha Roberto Macarini. Túnel Roberto Rascado Rodríguez. Ciclovía Rodolfo de Carvalho Troiano. Terminal Ronaldo Mouth Queiroz. Rodoviária Rosalindo Souza. Travessa Rubens Beirodt Paiva. Largo Rui Osvaldo Aguiar. Córrego Ruy Carlos Vieira Bebert. Esquina Ruy Frazão Soares. Rua Sabino Alves da Silva. Praça Santo Dias da Silva. Alameda Sebastião Gomes da Silva. Avenida Sebastião Tomé da Silva. Cruzamento Sérgio Fernando Tula Silberberg. Elevado Sérgio Landulfo Furtado. Viaduto Sérgio Roberto Corrêa. Estrada Severino Elias de Melo. Passarela Severino Viana Colou. Parque Sidney Fix Marques dos Santos. Estação Silvano Soares dos Santos. Ponte Solange Lourenço Gomes. Bosque Soledad Barret Viedma. Subida Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones. Escadaria Stuart Edgar Angel Jones. Ladeira Suely Yumiko Kanayama. Parada Sylvio de Vasconcelos. Passagem Telma Regina Cordeiro Corrêa. Rodovia Therezinha Viana de Assis. Linha Thomaz Antônio da Silva Meirelles Neto. Túnel Tito de Alencar Lima. Ciclovía Tobias Pereira Júnior. Terminal Túlio Roberto Cardoso Quintiliano. Rodoviária Uirassu de Assis Batista. Travessa Umberto Albuquerque Câmara Neto. Largo Valdir Salles Saboya. Córrego Vandick Reidner Pereira Coqueiro. Esquina Virgílio Gomes da Silva. Rua Vítor Carlos Ramos. Praça Vitorino Alves Moitinho. Alameda Vladimir Herzog. Avenida Walkíria Afonso Costa. Cruzamento Walter de Souza Ribeiro. Elevado Walter Kenneth Nelson Fleury. Viaduto Walter Ribeiro Novaes. Estrada Wânio José de Mattos. Passarela Wilson Silva. Parque Wilson Souza Pinheiro. Estação Wilton Ferreira. Ponte Yoshitane Fujimori. Bosque Zelmo Bosa. Fonte Zoé Lucas de Brito Filho. Escadaria Zuleika Angel Jones.

Soar, ressoar

E que todos os córregos, rios, afluentes e nascentes, à vista ou soterrados nos recônditos das terras e asfaltos deste país, façam emergir cada um dos nomes de todos os milhares de trabalhadores rurais e indígenas assassinados pela ditadura militar nos conflitos de terra. Se seus nomes foram sumariamente apagados e muitas vezes não catalogados, os corpos de seus sucessores continuam a sucumbir pelas balas do Estado – tanto o oficial quanto o oficioso – sob os olhos nus de um povo igualmente despido por um silêncio brutal, acovardado

e conivente, que encontra sua chave de mudança justamente no combate dos nomes sem corpos e dos corpos sem nomes, multidão movedora da história de um país que, muitas vezes, insiste em os perpetrar como vencidos.

Nessa cadência por logradouros renomeados em memória, verdade e justiça, que, conjugado no modo subjuntivo, esse chamado coletivo ressoe, neste tempo presente, uma demanda que é de passado e de futuridade: [que façamos] praças aos nomes sem corpos, [que sejamos] ruas para os corpos sem nomes. Assim, em conjunto, nossas vozes podem retumbar o que Brandon Labelle (2022, p. 56) nomeia agência sônica: a capacidade de, ao se orientar “pelas configurações dos eventos sonoros e seus comportamentos materiais, apoiar solidariedades coletivas formadas por vibração e reverberação, através das capacidades de circulação e itinerância, intensidades de volume e de silêncio, bem como das espectralidades e potencialidades encontradas na invisibilidade e no evanescente”. Em outros termos, que ações públicas e trabalhos artísticos emitam sonidos de diluição, evaporação, esvanecimento e, quem sabe, colaborem para a extinção das políticas de morte, ocultação e aniquilamento.

Figura 5

Vista da intervenção sobre fachada *Chamamento do Subjuntivo*, realizada na Galeria Vermelho, em 2022, como um diálogo com o trabalho *Praça aos nomes sem corpos* (Foto: Eduardo Brandão)



Elilson Gomes do Nascimento é artista, pesquisador e professor. Doutorando em artes visuais na Universidade de São Paulo, com período sanduíche na Universidad Nacional Autónoma de México.

Referências

FABIÃO, Eleonora. Adriana Schneider e Eleonora Fabião. In: FABIÃO, Eleonora; SCHNEIDER, Adriana (orgs.). *Janelas abertas: conversas sobre arte, política e vida*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

JAREMTCHUK, Dária. Contar o tempo: balanço de uma experiência. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 3, p. 372-400, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670949. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670949>. Acesso em 11 ago. 2024.

KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LABELLE, Brandon. *Agência sônica: som e formas emergentes de resistência*. Rio de Janeiro: Numa, 2022. (Utilização de PDF disponibilizado no moodle USP).

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 77-91, jul.-dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em 11 ago. 2024.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A poesia possível*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

SCHMIDT, Criméia et. al. (org.). *Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos do Brasil (1964-1985)*. Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, IEVE - Instituto de Estudos sobre a Violência do Estado. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TELES, Janaína de Almeida. A constituição das memórias sobre a repressão da ditadura: o projeto Brasil Nunca Mais e a abertura da vala de Perus. *Anos 90 – Revista da Pós-graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 19, n. 35, p. 261-298, jul. 2012.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

DO NASCIMENTO, Elilson Gomes. Praça(s) aos nomes sem corpos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 168-194, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Arte sonora para além da arte sonora *Soundart beyond soundart*

Carta-convite / Invitation letter

Prezades,

Quando fomos convidados a organizar um dossiê para a próxima edição da revista *Arte & Ensaios*, quisemos estender esse convite a vocês. Nosso desejo, como artistas visuais que circulam pelos terrenos das artes sonoras, e levando em consideração o escopo da revista, foi pensar a relação entre arte e som de maneira a extrapolar a ideia estrita de “arte sonora” como linguagem situada num campo contíguo às artes visuais. Dessa forma, partindo de uma proposta inicial de pensar o som como manifestação estética, convidamos artistas e autores que trabalham num campo mais alargado da arte sonora, para contribuir com este dossiê.

Pretendíamos reunir algumas contribuições textuais e sonoras que compusessem um recorte parcial de um campo mais alargado do que se convencionou chamar de arte sonora. Planejamos, assim, uma composição de textos abarcando manifestações estético-sonoras desde os já esperados arte sonora/arte com som, mas também a música experimental, o ruído, empreendimentos sonoros periféricos, o som do mundo e suas coisas, procedimentos e processos técnicos de produção de som etc.

Por motivos de fácil compreensão, acreditamos que seria importante trazer contribuições sonoras para este dossiê e, assim, convidamos artistas que construíram suas trajetórias na exploração experimental do som, música e ruído e que, de alguma maneira, participam de uma cena mais ampla das artes sonoras.

Para abrir o dossiê, apresentamos a tradução de “Algumas palavras inúteis sobre algumas ideias úteis ou Como eu era um terrorista cultural feliz (e sabia)”, texto de Fernando Torres sobre sua experiência na criação e manutenção do Plano B, uma pequena loja de discos que se tornou um espaço permanente de sociabilidade, responsável por fomentar o surgimento de uma cena ativa de som e performance experimentais no Rio de Janeiro, da qual muitos presentes nesta edição fizeram parte.

Este dossiê é dedicado à memória da artista, filósofa e amiga Cássia Siqueira (1996-2024), que partiu durante o processo de sua feitura. Convidamos sua companheira, Leandra Lambert, e seu amigo J-P. Caron para escrever pequenas homenagens a ela, que tanto contribuiu para o campo.

Agradecemos desde já a contribuição valiosa,

Gabriela e Gustavo

Como citar:

MUREB, Gabriela; TORRES, Gustavo. Carta-convite. Dossiê Arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 196-197, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Algumas palavras inúteis sobre algumas ideias úteis ou Como eu era um terrorista cultural feliz (e sabia)

*A few useless words about some useful ideas or how
I was a happy cultural terrorist (and I knew it)*

Fernando Torres

Tradução de

Gabriela Mureb

0009-0000-9216-9003
gabrielamureb@gmail.com

Gustavo Torres

0009-0000-3089-7400
gustavoxtorres@gmail.com

Apresentação de

Vijai Maia Patchineelam

0009-0006-3668-1401
vjmpat@yahoo.co.uk

Resumo

Escrito por Fernando Torres, *A few useless words about some useful ideas or How I was a happy cultural terrorist (and knew it)*, lembra a trajetória do espaço Plano B, na Lapa, Rio de Janeiro, do qual foi o fundador. Ativo entre 2004 e 2013, Plano B foi um espaço autodependente de música experimental, *noise*, performance, arte sonora e outras manifestações artísticas sem lugar, que teve um papel importante de fomentar a cena experimental de som carioca e de alcance internacional. O texto é acompanhado de uma apresentação feita pelo artista pesquisador Vijai Maia Patchineelam, que descreve a colaboração com Fernando Torres e seu arquivo digital de mais de 300 gravações de apresentações ao vivo realizadas no Plano B. Essa colaboração, que gerou o lançamento de um LP, procura manter viva a memória do espaço que abrigou, além de *shows*, performances, palestras, cursos, projeções de filmes de inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros, mas que sobretudo foi um espaço de convivência plural.

Palavras-chave

Plano B, Lapa. Espaços independentes geridos por artistas.
Práticas arquivistas. Arte sonora. Pesquisa artística.

Abstract

Written by Fernando Torres, A few useless words about some useful ideas or How I was a happy cultural terrorist (and knew it) , recalls the trajectory of the Plano B space in Lapa, Rio de Janeiro, of which he was the founder. Active between 2004 and 2013, Plano B was a self-dependent space for experimental music, noise, performance, sound art and other weird and outsider artistic manifestations that played an important role in fostering Rio's experimental sound scene and its international reach. The text is accompanied by a presentation by research artist Vijai Maia Patchineelam, describing his collaboration with Fernando Torres and his digital archive of more than 300 recordings of live performances at Plano B. This collaboration, which led to the release of an LP, seeks to keep alive the memory of the space which hosted concerts, performances, lectures, courses and film screenings by countless Brazilian and foreign artists, and was above all a space for plural coexistence.

Keywords

*Plano B, Lapa. Independent spaces run by artists.
Archival practices. Sound art. Artistic research.*



Figura 1

Conversa com Fernando Torres no lançamento do LP *Plano B, Lapa* no Tropigalpão 118 (Glória, Rio de Janeiro), em 18 nov. 2023, quatro anos depois da prensagem do LP, adiamento que teve como motivo principal a pandemia da covid-19

Plano B, memória viva

Vijai Maia Patchineelam

Desde 2016, venho trabalhando com Fernando Torres (fs torres) em seu arquivo de mais de 300 gravações de apresentações realizadas no Plano B, espaço independente de arte sonora fundado por ele em 2003 no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, e gerido com Fátima Lopes por boa parte de sua história. Loja de vinil durante o dia e espaço cultural nos fins de semana, o Plano B abrigou entre 2004 e 2013 *shows*, performances, palestras, projeções de filmes de inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros, desempenhando o importante papel de fomentar a cena experimental de som carioca e de alcance internacional.

Na época eu havia iniciado um doutorado prático-teórico na Royal Academy of Fine Arts Antwerp e na University of Antwerp, ambas na Bélgica (concluído em junho de 2022). A pesquisa que desenvolvi então abordava a inserção de artistas, com consequências artísticas práticas, na área administrativa de instituições de artes – como, por exemplo, um museu de arte contemporânea, lugar onde são tomadas decisões que acabam por afetar direta e indiretamente a profissão do artista. A pesquisa teve como objetivo demonstrar a necessidade da participação do ponto de vista do artista no dia a dia do fazer institucional, bem como advogar a favor dessa participação. Uma das estratégias de como realizar essa entrada de práticas artísticas nas instituições foi identificar pontos cegos institucionais em relação à cena de arte local e intervir com o objetivo de enfatizar essa falta de atenção e esse descuido em relação a questões relevantes para a classe artística (ver Patchineelam, 2022).

A meu ver, um desses pontos cegos por parte das instituições de arte carioca é a falta de atenção e cuidado com a memória do Plano B. Além disso, a ausência de reflexão mais profunda, por parte das mesmas instituições, sobre a relevância de espaços independentes geridos por artistas como espaços de resistência contra o processo de individualização e competição entre a classe artística conduzida pelo mercado de arte contemporânea principalmente em momentos de expansão econômica. Recordado por muitos que passaram por lá como uma “escola”, o Plano B formou e influenciou uma geração de artistas no Rio de Janeiro, atuando como espaço de troca mútua, convivência e de aspecto

comunal sem fins lucrativos. Após o término de suas atividades, em 2013, ainda teve papel central ao desencadear a proliferação de espaços independentes dedicados ao som experimental na cidade.

A colaboração com Fernando Torres se iniciou com a reunião das gravações digitais que estavam armazenadas em diferentes mídias, como CDs, DVDs e antigos discos rígidos em um único disco rígido de grande capacidade – em seguida uma cópia idêntica foi feita com o intuito de garantir a sobrevivência do arquivo digital das gravações ao vivo realizadas no Plano B e os convites digitais pertencentes a cada artista e/ou banda. O primeiro resultado de nossa colaboração é o álbum duplo *Plano B, Lapa* (2019) (Figuras 2 e 3), que reúne quatro apresentações no Plano B dos artistas Marcos Campello, Beatriz Elena Martinez, Paulo Dantas, Leo Souza, J-P. Caron, c:-notyesus>, Lucia Santalices, Bruno Jacomino, fs torres e Pontogor.

Figura 2
LP *Plano B, Lapa* (2019)





Figura 3
Capa aberta do LP *Plano B*,
Lapa (2019)

Outro resultado dessa colaboração foi a participação de Fernando Torres com texto original a ser publicado pelo grupo de pesquisa artística ArchiVolt (2021) da Royal Academy of Fine Arts, de Antuérpia, na Bélgica (do qual eu fazia parte como doutorando) no livro *Archivoltage*. Na época, havíamos decidido como parte do livro um texto escrito por colaboradores externos ao grupo. Foi quando convidei Fernando Torres, e ele escreveu o texto “A few useless words about some useful ideas or How I was a happy cultural terrorist (and knew it)”, que agora está sendo publicado nesta edição de *Arte & Ensaios*.

O convite a Fernando foi feito na tentativa de estender alguns tópicos levantados em nossas conversas sobre o Plano B. Certa vez ele me contou que, depois de fechadas as portas do espaço, quando era convidado para tocar em outros locais, na maioria das vezes recusava o convite. O motivo seria o fato de se ter acostumado com a maneira como o Plano B funcionava e não poderia ser de outra forma depois. O Plano B para Fernando não era apenas um “local de *shows* e apresentações”, mas uma instalação viva, em que os quatro cantos da loja e as dinâmicas entre as pessoas que a habitavam eram levados em consideração – um esforço coletivo num pequeno espaço que se desenvolveu e se manteve ativo durante uma década independentemente da falta de apoio institucional e/ou governamental. O texto aqui traduzido traz esse e outros aprendizados que o Plano B forneceu a uma geração de artistas que ali passou por meios de uma história contada por Fernando Torres, memória viva de uma cena que se fez e nutriu em torno dessa pequena loja de discos na Rua Francisco Muratori, Lapa.

Referências

ARCHIVOLT (ed.). *Archivoltage*. Antwerp: Track Report, 2021.

PATCHINEELAM, Vijai Maia. *The artist job description, for the employment of the artist, as an artist, inside the art institution*. Antwerp: Track Report, 2022.

Algumas palavras inúteis sobre algumas ideias úteis ou como eu era um terrorista cultural feliz (e sabia)

Fernando Torres

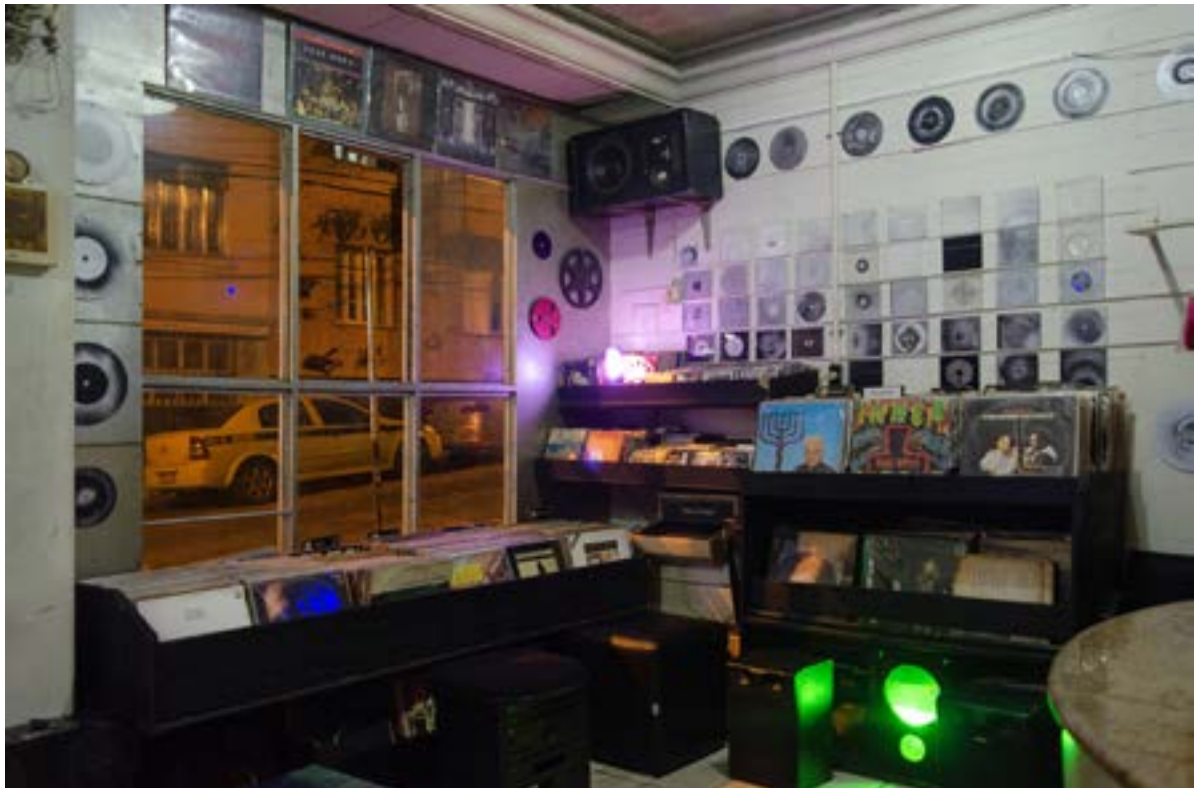


Figura 1
Plano B_fundo
Foto: Vijai Maia Patchineelam

A verdade é: tive muita sorte entre 2004 e 2014. No final desse período eu estava completamente falido e quase morto, mas ainda assim com muita sorte, suponho. Durante esse tempo, geri um espaço estranho chamado Plano B no Rio de Janeiro, Brasil. No início a intenção era de que fosse apenas uma loja de discos, mas logo se transformou em algo bastante difícil de definir. Então, se alguém estiver realmente interessado, a história é mais ou menos a seguinte:

Era uma vez uma loja de discos na Lapa, tradicional bairro boêmio e *junkie* do Rio, com dois donos, um funcionário e um outro cara que alugava um quartinho nos fundos da loja para trabalhar como tatuador. Por algum motivo, os patrões decidiram fechar a loja, deixando os outros dois basicamente sem emprego; como faltavam dois anos para o término do contrato de aluguel, o empregado e o tatuador decidiram manter a loja funcionando. Como não tinham dinheiro nem discos suficientes para isso, perguntaram se eu queria entrar (eu já tinha uns 20 anos de experiência como vendedor de discos e trabalhava na rua na época). Assim, de um dia para o outro, me tornei proprietário de uma loja de discos, totalmente de graça e, como é de costume para mim, de forma completamente ilegal, uma vez que a loja não estava registrada oficialmente e o contrato de aluguel estava no nome dos antigos locatários, com seus pais como fiadores. Felizmente. (Passado algum tempo, eu e o tatuador descobrimos que o outro sócio não era a pessoa mais honesta do mundo, por isso o expulsamos e colocamos o aluguel em meu nome, e, passados mais alguns anos, o tatuador decidiu se demitir devido a alguns desentendimentos entre o bolso e o nariz; por isso a partir de 2008 ou 2009 fiquei sozinho na gestão da loja de discos).

Eu também tinha uns 20 e poucos anos de experiência fazendo música (embora não possa me chamar de músico), sozinho ou com um coletivo de improvisação esquisita chamado Can do Garfo. Por estar no Rio de Janeiro e pelo tipo de música que fazíamos, tocávamos há 20 anos, mas nunca havíamos tido a oportunidade de tocar ao vivo ou nunca havíamos tido um público para quem tocar. Agora, com o Plano B, eu tinha um espaço, um espaço público, bem pequeno, mas suficientemente grande (7 × 3 metros, incluindo os móveis) para tocar ao vivo, e pensei: Por que não? Meia dúzia de amigos, enquanto uns tocam os outros ficam de pé (ou deitados) como público, depois podemos trocar de lugar. Como o único vendedor de discos no Rio que trabalhava sobretudo com material de vanguarda e experimental, eu também conhecia algumas pessoas que provavelmente gostariam de alucinógenos musicais ao vivo aqui e ali. Sem grandes expectativas, apenas um pouco de arte desviante para o fim de semana. E foi assim que a história começou, de fato.

A Lapa é um lugar bastante tradicional para a boemia, bêbados, drogados, mendigos, ladrões ocasionais, traficantes de droga, desviantes sociais e loucos. *Outsiders* em geral, há uma canção de 1913 que celebra isso. A rua onde ficava

o Plano B, a Rua Francisco Muratori, era relativamente famosa como um ponto fácil para tráfico e consumo de drogas, então sempre tinha muita gente subindo e descendo, principalmente à noite. As apresentações que começamos a realizar ali aconteciam às sextas e/ou sábados à noite, com entrada gratuita, porta aberta, grandes janelas de vidro, volume alto e cerveja barata (mas boa). Inevitavelmente, muita gente passava por lá para beber uma e ver que merda estava acontecendo, ou simplesmente para ficar na porta tentando entender o que rolava. Mas rapidamente, para minha absoluta surpresa, começamos a reunir muita gente interessada, algumas pessoas que já tinham algum conhecimento de música e arte experimentais, de improviso, eletroacústicas, de vanguarda, ou simplesmente estranhas etc., mas sobretudo pessoas que nunca tinham tido a oportunidade de ver ou ouvir nada disso, mas que gostaram do que estava acontecendo ou pelo menos ficaram curiosas.

Figura 2

Plano B_mesa de som

Foto: Vijai Maia Patchineelam



Entre os primeiros, havia alguns artistas e músicos que já tinham suas produções e estavam, assim como nós estávamos antes, isolados, tocando em suas casas e tendo como único público suas gavetas. Havia também alguns músicos regulares que tinham seus projetos musicais regulares de *pop/rock/whatever* e começaram a abrir mentes, ouvidos e mãos para novas possibilidades. Todos eles queriam tocar, e eu queria que eles tocassem.

Começamos então a marcar algumas apresentações com artistas locais sem envolver dinheiro, não cobre nem paguei nada aos artistas ou ao público. Algumas cervejas grátis para os artistas, talvez. O ritmo dos *shows* foi lento no início, pois éramos uma loja totalmente ilegal, além de um bar e/ou casa de *shows* ilegal, e não queríamos chamar a atenção da polícia (na verdade, tivemos problemas com a polícia em 2006 e ficamos quietos por uns sete ou oito meses – nenhum *show*) nem de qualquer outra entidade legal (mais tarde aprendi que não há problema algum em ter uma loja ilegal no Rio, desde que você não tenha dinheiro ou, pelo menos, não mostre que tem. Nas pouquíssimas vezes em que tivemos algum oficial de qualquer coisa pedindo nossos documentos, contamos alguma história idiota como “não sei, o patrão não está aqui” e eles apenas olharam em volta, viram as condições precárias da loja (por exemplo, todos os móveis eram feitos de pedaços de madeira descartados que eu encontrava nas ruas) e viram que não fariam nenhum dinheiro ali, então eles só fizeram cara feia e me mandaram preparar isto e aquilo para a semana seguinte, mas ninguém nunca voltou).

Como a Lapa é também ponto turístico muito tradicional do Rio (tínhamos dois hotéis e dois albergues num raio de 100 metros da loja), começamos a ter alguns artistas estrangeiros se apresentando lá e muitos turistas na plateia.

Pode parecer estranho, mas em dez anos de (mais de 500) apresentações NUNCA convidamos ninguém para tocar lá, não havia necessidade, as pessoas pediam para tocar (incluídas algumas completamente sem noção, que simplesmente ignorávamos). Normalmente tínhamos uma lista fechada com dois a três meses de antecedência.

Mais tarde reparei também que parte do público e dos artistas tinha grande interesse, porém total falta de conhecimento e meios de produção para trabalhar com algumas técnicas específicas; então começamos a promover aulas de *circuit bending*, *hardware hacking*, *electronic trappings*, técnicas alternativas de captação, amplificação e manipulação, programação em *pure data* e *c-sound*

etc., tendo sempre uma performance ao vivo com os alunos apresentando suas criações no final do curso.

Assim, lentamente, o espaço de performance/arte/música se tornou muito mais importante do que a loja (o que era inevitável, mas um grande erro, uma vez que nunca tive patrocinadores e era a venda de discos que pagava todas as contas, minhas e da loja, mas simplesmente não consegui resistir).

Logo a palavra se espalhou – se você está no Rio e é um artista que trabalha fora da caixinha comercial, há um lugar para você. Depois de alguns anos, o Plano B se tornou uma espécie de referência global para música e performance experimentais no Rio de Janeiro. Claro que, em parte, isso se deveu ao fato de que éramos o único lugar na cidade (a não ser que você quisesse alugar uma casa noturna comercial), mas acho que os verdadeiros motivos são um pouco mais profundos. Por isso, talvez seja hora de esquecer essa bobagem cronológica/histórica e falar de ideias. Se leram até aqui, acredito que provavelmente não se importarão.

Desde que me lembro, nunca tive muito respeito pelo que as pessoas chamam de “realidade” e menos ainda pelo que as pessoas chamam de “normal” dentro dessa “realidade” Claro que temos de LIDAR com ela, mas isso não tem nada a ver com acreditar nela ou a respeitar. Tendo sido criado numa unidade familiar completamente disfuncional, tive a sorte de aprender a lidar com o mundo exterior ignorando esse conceito de “normalidade”, o que é de grande ajuda quando se quer manter um nível razoável de liberdade interna (na verdade, não me lembro de praticamente nada da minha infância, sendo tudo isso uma mera masturbação intelectual/psicológica barata *a posteriori*, mas que faz sentido). Para mim, o universo não tem absolutamente nada a ver com nossa compreensão ou interpretação dele, sendo apenas um acidente biológico/químico devido a nossas características e/ou limitações orgânicas. No fundo, todos os nossos valores também são um acidente temporal/geográfico, dependendo de quando e onde nascemos (não quer dizer que eu não acredite ou não tenha valores morais, eu tenho. Apenas sei que, se não todos, pelo menos a maioria de meus valores é uma consequência da sociedade em que vivo). Tendo deixado isso claro, voltemos ao inevitável: o mundo exterior.

Como já disse, gostemos ou não, temos de lidar com o mundo “real”, e não importa se o respeitamos ou não, mas não o respeitar tem as suas vantagens, tornando um pouco mais fácil alterar alguns parâmetros e manipular algumas

configurações. Ensina a trabalhar com o que você tem à mão, e que qualquer ferramenta pode ter infinitos usos, incluindo aquele para o qual foi concebida. Também ensina que você tem pelo menos 360 ângulos possíveis para olhar qualquer coisa. Tudo isso pode (e deve) ser utilizado nas banalidades do dia a dia, tornando-o muito mais divertido.

Sendo bastante curioso e tendo um amor natural pelo bizarro e pelo inaceitável (ou herético) em muitos níveis, sempre gostei de ver o efeito que um elemento estranho, inesperado ou errado pode causar quando inserido no tecido normal da realidade. Normalmente, não dá em nada, mas algumas vezes obtêm-se resultados surpreendentes. Especialmente nas artes.

E isso nos leva ao assunto que realmente interessa: ARTE (e com ela vem a eterna – ou eternamente mal utilizada – pergunta: que porra é arte?

De fato, não estou interessado e não poderia me importar menos. Aqui estamos nós, no terreno de um dos piores vícios da nossa civilização: tentar rotular, categorizar, classificar e “compreender” racionalmente tudo. Certamente é útil para muitas coisas, mas, por favor, não vamos exagerar na dose. A maioria das pessoas só aceita a existência de algo se puder ser racionalmente compreendido, cientificamente provado ou, pior ainda, se adquirir o estatuto social de dogma – pobres humanos. Outras doenças mais graves que estão arruinando nossas vidas são uma terrível e extremamente contagiosa Competição – eu ganho, logo você perde – e, a pior e mais perigosa de todas, com a maior taxa de mortalidade, aquela que se poderia chamar de Monoaletismo ou Monotruthismo, para ser mais acessível, ou seja, “Eu tenho razão, logo você está errado”. Desculpem, mas na minha dolorosa, sincera e humilde opinião, todos estão errados, incluindo e começando por mim.

Se há qualquer definição possível de arte, ou se há qualquer necessidade de uma definição, o mais próximo que consigo chegar é “jogar com nossos recursos disponíveis de criação e percepção”. (Um efeito colateral desejável seria causar alguma impressão ou reação relevante em outro cérebro ou coração – isso é muito legal, mas não fundamental). É claro que o ato de perceber é, em si mesmo, um ato de criação. E, obviamente, a percepção não depende apenas do objeto ou do acontecimento percebido, mas também de todo o conteúdo pessoal de quem percebe e de todos os fatores que afetam de alguma forma o momento da percepção. O senso comum e a experiência me ensinaram que

é muito difícil (mas possível) influenciar (em tempo real) o estado/história prévia de quem percebe, ainda que, por outro lado, seja relativamente fácil, bem como muito eficaz e importante, criar um ambiente adequado para o momento da percepção.

E é absolutamente fundamental (embora às vezes não muito fácil) tentar criar o melhor ambiente possível para o momento da criação. Proporcionar um espaço de criação em que o artista possa ter a certeza de ter REAL liberdade (física, intelectual e emocional), e um ambiente amigável e confortável, proporcionar ideias e os meios para as executar, apoiar a exploração e extrapolação de limites comuns ou incomuns, fazer com que as pessoas se sintam em casa (ou em muitos casos, acredito, melhor do que em casa).

Isso não significa um bom equipamento para tocar, o que normalmente ajuda, mas não é realmente importante (na verdade, reparei que muitas vezes o equipamento funciona em proporção inversa à criatividade – quanto menos sofisticado é o equipamento que se tem, mais esforço é necessário para explorar suas possibilidades). Comparado com qualquer sala profissional, o equipamento do Plano B era visivelmente uma porcaria. Eu nunca tive muito dinheiro, então eu estava acostumado a trabalhar dessa forma e fazer funcionar muito bem, por um bom tempo. Para começar, tudo era de segunda (ou talvez décima) mão, e normalmente, barato. Como eu não tinha nenhum amplificador de instrumento (em parte de propósito, talvez explique mais tarde), todos os instrumentos em palco iam diretamente para um *mixer* de 12 canais (por volta de 2009 ou 2010 comprei um de 24 canais) e depois para um ou dois amplificadores caseiros (durante os dez anos de performances queimeei, literalmente, dezenas) e para quatro caixas de som geralmente diferentes (também muitos cadáveres pelo caminho, talvez até mais do que amplificadores), uma em cada canto da loja. A maior parte dos cabos, bem como os móveis, foram feitos por mim. A coleção de microfones mais bizarra que se possa imaginar. E por aí vai.

Havia sempre alguma coisa queimando, quebrando ou funcionando mal, por vezes durante a performance; e todo o equipamento de palco, o P.A. e umas 16 ou 20 lâmpadas “coloridas” (na maior parte lâmpadas normais que eu colocava dentro de um objeto translúcido colorido) estavam ligados a um único disjuntor (acabei tendo que fechar a loja durante uma semana, aprender a mudar todos os fios e refazer toda a instalação elétrica, porque não podia pagar um electricista).



Figura 3
Plano B_palco
Foto: Vijai Maia Patchineelam

Mas, como disse, estava habituado a equipamentos ruins e sabia como tirar os melhores resultados deles (na verdade, não tenho certeza se conseguiria obter os mesmos resultados se tivesse equipamentos novos e caros; nunca aprendi a lidar com eles).

O grande segredo para fazer tudo funcionar bem é bastante simples: cuidado. Muita atenção aos detalhes (afinal de contas, deus ESTÁ mesmo nos detalhes) e CRIAR os detalhes que você não possui. É um trabalho árduo, certamente, e requer boa dose de adaptabilidade e algum talento instintivo para chegar a soluções inesperadas; mas não é tão difícil. Você não tem caixas de som idênticas? Talvez seja melhor mapear a acústica do espaço e ver onde cada caixa de som funciona melhor em relação às outras, qual amplificador funciona melhor com cada caixa de som, quais correções são necessárias na equalização etc. etc. Precisa melhorar as luzes? Basta enviar uma saída de áudio para a entrada de vídeo de alguns televisores de tubo analógicos antigos, realmente incrível. Coloque uma superfície refletora em todo o espaço (existe uma fita

adesiva barata para isso) e jogue algumas daquelas luzes de Natal irritantes com um sequenciador muito lento, meio escondidas debaixo ou atrás dos móveis. Não esqueça da luz negra no banheiro (com a fita refletora prateada em todas as paredes, claro). Não tem plugues de entrada/saída compatíveis para qualquer tipo de equipamento? Faça os seus próprios adaptadores. Faça uma grande quantidade de cabos, com o maior número possível de comprimentos diferentes (nunca se sabe quando alguém vai querer tocar fora da loja) e com todos os plugues macho e fêmea possíveis (você VAI precisar deles).

E, o mais importante (mesmo que você tenha um bom equipamento, algo que você raramente vê por aí) preste MUITA atenção ao *mixer* durante a performance. Ligue tudo no seu *mixer*, nunca deixe que um músico tenha controle total sobre o seu volume final na mix (uma das espécies mais perigosas do mundo é a dos guitarristas que tocam ligados apenas no seu amplificador. Claro que há exceções, mas nunca arrisque. Deixe que eles toquem com o amplificador deles, mas envie sempre a saída deles para o seu *mixer*, se possível pela saída de fone); os músicos devem se concentrar em tocar, não em mixar; esse é o seu trabalho, e eles não conhecem a acústica do espaço. NUNCA tente adaptar o som dos músicos a ideias preconcebidas de mixagem; respeite o som da banda e use a mixagem como um instrumento, um maestro ou um arranjador em tempo real para tocar COM a banda, prestando muita atenção não só a cada instrumento, mas no resultado sonoro como um todo; toque com os músicos de acordo com os desejos DELES, mas usando os SEUS parâmetros (claro que às vezes é preciso censurar algum sujeito equivocado que esteja bagunçando toda a performance, mas isso é outra história). E assim (infinidamente) por diante. Os cuidados nunca são demais.

Era basicamente isso que eu fazia no Plano B (além de ser vendedor, gestor de estoque, *barman*, segurança, faxineiro, porteiro, pintor, bombeiro hidráulico, construtor e reparador de móveis, operador de câmera, DJ, técnico de som, *roadie* de palco, eletricista etc. etc. etc.). Normalmente, durante uma performance, eu vendia cerveja com a mão direita e fazia a mixagem com a esquerda). Atenção e dedicação totais, proporcionando as melhores condições possíveis para obter o melhor resultado possível, tanto em nível técnico como artístico, tanto para o artista como para o público (e para mim também, claro). Dando total liberdade aos artistas, tanto conceitual como física. Quando um artista era aprovado para se apresentar no Plano B, podia fazer o que quisesse.

Havia uma área de “palco”, mas se você quisesse tocar em qualquer lugar do espaço (ou fora dele), sem problema, eu esticaria uns cabos para você. Se quisesse projetar no teto e no chão, usar 12 televisores enviando sinais de vídeo para ser amplificados como áudio, tocar escondido ou na escuridão total, colocar dez microfones de contato no seu acordeão ou sapatear num balde amplificado cheio de vidro partido, tudo bem, eu prepararia o palco para você. Se quisesse tocar nu ou dentro de uma bolha gigante, ou quebrar tudo que estivesse no palco, também não haveria problema (todas essas situações de fato aconteceram – no caso da destruição generalizada no palco, só pedia aos artistas que substituíssem ou pagassem o que fosse meu e que talvez viesse a precisar mais tarde).

Sempre que havia uma performance, eu transformava o espaço de uma loja de discos num espaço de arte: comprava cerveja, colocava no gelo e na geladeira, limpava tudo, mudava as luzes e a disposição dos móveis, colocava os discos em capas brancas (ficava muito melhor), montava o palco (cabos, mesas, instrumentos etc.). Depois fazia a checagem de som com os artistas, fazia uma dobradinha de DJ antes e depois das apresentações, vendia cerveja, fazia a mixagem, filmava e gravava, vendia mais cerveja, desmontava o palco etc. etc. Tudo isso mantendo vigilância de 360° sobre o espaço por razões de segurança. Sobre a segurança, o próprio ambiente geralmente era o suficiente para evitar problemas graves. As pessoas indesejáveis sentiam-se normalmente desconfortáveis com o som e as imagens; em caso de emergência, eu tinha dois discos que usava como armas secretas, dependendo da situação – *Zarthus*, de Robbie Basho (sério demais para quem estava a fim de confusão) e *Mise en Musique du Corticalar*, de Pierre Henry (realmente nocivo para o ouvido e o cérebro não habituados). Em dez anos, só tive de recorrer a argumentos físicos para expulsar alguém umas três ou quatro vezes, o que é um número excelente, tendo em conta que estávamos numa rua cheia de gente, com MUITOS bêbados e demônios chapados. Normalmente, por volta das três ou quatro da manhã, eu estava fazendo a última e mais pesada limpeza do dia.

Oficialmente, abria de segunda a sábado, das duas às dez da noite, mas não era raro ficar aberto a noite toda, às vezes mesmo quando não havia apresentações (havia também muitas performances-surpresa, de pessoas que estavam de passagem pela cidade e não tinham outro horário disponível senão, digamos, às duas da manhã de quinta-feira). Eventualmente, tornou-se

também uma verdadeira casa (mais do que a minha própria) para mim, não só porque não havia muito tempo na minha vida para mais nada, mas porque eu REALMENTE gostava dela.

O local metamorfoseou-se lentamente de uma loja de discos onde de vez em quando aconteciam uns *shows* estranhos para algo muito mais pessoal e sério. Tornou-se uma espécie de santuário (e acho que isso é MUITO importante), um ponto de encontro (o único permanente no Rio) para pessoas que pensavam da mesma forma, um lar para os órfãos artísticos e intelectuais. Uma espécie de oásis numa cidade grosseiramente estúpida, aonde se podia ir em qualquer dia e a qualquer hora e ter a certeza de que se encontraria algo ou alguém de fato interessante.

Certamente havia outros lugares na cidade onde aconteciam outras coisas legais e interessantes, mas “permanente” é a palavra-chave aqui. Todos os outros lugares onde aconteciam coisas legais e interessantes eram legais e interessantes DURANTE os eventos, mas lugares frios e impessoais antes e depois. Isso nunca aconteceu no Plano B. Claro que eu era a mente (e os braços e o bolso) por trás, mas o Plano B tornou-se quase uma entidade independente ou coletiva, com todas as pessoas a sua volta como parte dela, um espaço que manteve uma identidade forte, consistente e reconhecível nas mais diversas circunstâncias. Penso que muito mais importante do que as centenas de concertos que o Plano B promoveu foi a possibilidade que demos a muitas pessoas de se conhecer e interagir, a troca de informação, as ideias e ferramentas que elas (e nós) deram umas às outras para trabalhar, a quantidade crescente de sinapses que colocamos para funcionar ali.

Isso é o que realmente causa interferência social, o que de fato criou uma cena musical “experimental” no Rio (se é que se pode dizer isso). Com certeza é muito legal e necessário promover eventos legais e necessários aqui e ali, mas sem a identidade e a permanência, e a possibilidade de troca constante FORA do momento da apresentação, eles simplesmente não crescem, ficando apenas o que são – momentos legais e necessários que aconteceram aqui ou ali. Em muitos aspectos a arte funciona como um vírus; é preciso um certo nível de exposição para ser contaminado; bem como certas condições ideais para que a doença evolua bem. Por falar em doenças, outra muito agradável que sempre tive é a que me faz ser um arquivista viciado. Não sei se para compensar minha

memória quimicamente corroída, mas provavelmente não, uma vez que é muito antiga. Desde muito cedo comecei a gravar músicas no rádio (a única fonte de áudio que tínhamos em casa) e a catalogar uma coleção de cassetes bastante grande (para a minha idade) e, mais tarde (quando compramos um toca-discos), comecei a colecionar discos (na verdade, foi por esta razão que me tornei vendedor de discos: para sustentar meu vício). Uma coleção ENORME, de fato. Nos anos do Can do Garfo (ver o terceiro parágrafo deste texto) era eu quem gravava todas as sessões de improvisação e depois editava e catalogava as cassetes. A primeira vez que abri um editor de som num computador (fiquei completamente chocado com a facilidade, pois estava habituado a editar apertando muito botões de pausa e a editar fisicamente fitas e fazer *looping* usando uma lâmina) comecei a recolher *samples*. E depois vieram os VHS, MDs, CDRs, DVDs, discos rígidos e por aí vai. Hoje, como já não tenho dinheiro para colecionar nada que precise ser pago, tenho uma coleção musical ridiculamente enorme de mp3s (em sua maioria piratas). Se começar a ouvir tudo agora, morro sem ouvir mais da metade deles (mesmo que morra muito velho), mas continuo a baixar. Obviamente, é uma doença.

Uma coisa que sempre achei muito triste é quantos milhões de horas sonoras maravilhosas nunca foram registradas e preservadas para ser apreciadas mais tarde, incluindo todos os artistas sonoros que tiveram a infelicidade de viver e morrer antes do advento da gravação de som (estamos habituados a pensar que as criações artísticas experimentais ou vanguardistas ou extremamente pessoais começaram há não mais de 100 anos, mas isso é apenas um triste exemplo de mentalidade estreita e condicionamento social extremo). A criação dos meios para registrar e gravar o som mudou completamente a forma como percebemos a música. Antes disso, era necessário um músico para a ouvir (ou, um pouco mais recentemente, pelo menos um instrumento mecânico; eles estão disponíveis há cerca de 300 anos, mas normalmente mais difíceis de encontrar do que um músico). Não havia forma de dissociar a música da performance e do ambiente da performance, não havia forma de ouvir música fora do contexto local, temporal e social. Na verdade, nem sequer podemos ter a certeza de que a maior parte da música dita “clássica” de hoje soa exatamente como soava quando foi composta (na verdade, SABEMOS que não soam da mesma maneira, mas ninguém quer falar disso em voz alta). Portanto, se há uma coisa que

pode salvar a humanidade de si própria, essa coisa é a BIBLIOTECA. É a única forma de apreciar qualquer coisa em si, fora da caixa condicionante (ou pelo menos, infelizmente, em geral dentro de OUTRA caixa condicionante). É a melhor forma de transmitir conhecimento não enviesado (claro que, para esse fator “não enviesado”, seriam necessários bibliotecários não enviesados, o que muito raramente aconteceu na história conhecida da humanidade, e, quando aconteceu, foi normalmente porque o bibliotecário, nesse caso, não fazia ideia do que era o conhecimento que estava preservando). Basta por enquanto; voltemos ao Plano B.

Desde o início, comecei a gravar não só os *shows*, mas também os ensaios e as passagens de som, um processo tão óbvio e natural para mim que nem sequer pensei muito nisso.

Afinal de contas, há muito tempo eu estava gravando maniacamente todos os sons interessantes que ouvia. Tudo era gravado com o computador disponível na época (como tudo lá, os computadores também eram de baixo orçamento, normalmente oferecidos por amigos que arranjavam outros melhores ou construídos a partir de peças sobressalentes que eu recebia de clientes – eu também trabalhava consertando computadores. Até o WI-FI era emprestado de um vizinho), depois das performances, preparava um CDR com a gravação e entregava aos artistas. Quando as coisas começaram a tomar forma e a crescer em direção a algo como uma “cena” (desculpem essa palavra), em vez de algumas performances estranhas e ocasionais, vi que havia ali algo de fantástico, estava documentando o nascimento de uma cena de música “experimental” (por falta de palavra melhor – a maioria das pessoas ali, eu incluído, não estava “experimentando” musicalmente, sabíamos muito bem o que estávamos fazendo. O lugar e a hora certos para experimentar não é, definitivamente, diante de uma plateia) no Rio, muito pequena, é verdade, mas não havia praticamente nada no Rio antes do Plano B, fora da Academia.

A ideia era criar uma página na internet com cada uma das performances, com tudo disponível para *download* gratuito – cartazes, *releases*, fotos, áudios e vídeos (sempre que alguém do público estivesse filmando, eu não tinha câmera de vídeo. Consegui uma por volta de 2009, um amigo deixou a câmera dele comigo na loja e “pedia emprestada” sempre que precisava. A partir daí, todas as performances ficaram também registradas em vídeo). Perguntei a todos os artistas que tocaram lá se concordavam com a ideia, e todos eles não só

concordaram como gostaram muito da ideia... Trabalhei muito nisso e consegui ter quase tudo pronto, mas infelizmente o tempo exigido pela loja era tão grande e o dinheiro tão curto que nunca chegou a acontecer, mas muitos dos artistas colocaram na internet as gravações de áudio e vídeo de suas performances que eu lhes dei.



Figura 4
Plano B_porta
Foto: Vijai Maia Patchineelam

Ainda tenho todos os arquivos e os rascunhos para o *site*, ainda não tenho muito tempo, equipamento ou dinheiro, mas quem sabe, talvez um dia consiga fazer. De qualquer forma, todos os dados estão guardados em segurança com este bibliotecário não enviesado aqui.

Todos os processos que ocorreram no Plano B não foram planejados nem sequer esperados ou desejados; na verdade, eu apenas vi uma oportunidade muito boa para interferir na realidade local e a aproveitei. Nem mesmo o fim foi planejado, simplesmente fiquei sem dinheiro, sem equipamento (as últimas quatro ou cinco performances foram feitas com o equipamento que os músicos trouxeram), sem portas, sem paredes (sim, o espaço estava caindo aos pedaços) e sem saúde. Posso dizer com toda a sinceridade que o Plano B foi REALMENTE um espaço improvisado, em evolução lenta e contínua, moldado em tempo real segundo o mesmo método que sempre preferi usar na música, na arte, no sexo e na vida em geral: identifique a merda que está vindo disfarçada de realidade e veja que elementos ou gestos podemos introduzir para interagir com ela, dobrando-a numa configuração mais prazerosa para nós e para os outros, se for esse o caso. Claro que todos nós já fomos jovens e acreditamos na rebeldia, mas eu já deixei isso para trás há muito tempo. Acho que é basicamente estúpido, pretensioso e muito perigoso agir simplesmente CONTRA o que quer que seja (é apenas uma grande perda de tempo, energia e cérebro, e já não me resta muito disso), temos de DANÇAR com o que aparece pelo caminho. Claro que sempre foi um método completamente inconsciente e instintivo que só tento explicar ou justificar racionalmente quando alguém me pede para enganar a mim e aos outros e fingir que sei o que estou fazendo. Se me permitem um último conselho, não levem isso a sério. Nem mesmo eu faço isso. Cuidem-se.

Fernando Torres *é artista sonoro e comerciante de discos, conhecido principalmente como o criador e gestor da loja de discos (e espaço para apresentações e sociabilidade) Plano B, espaço ativo entre 2004 e 2013 que desempenhou um papel fundamental na construção de uma cena de música experimental e arte sonora na cidade do Rio de Janeiro.*

Gabriela Mureb *(Niterói, 1985) vive e trabalha no Rio de Janeiro. É artista visual, doutora em Linguagens Visuais pelo PPGAV/UFRJ e professora do Departamento de Artes Visuais - Escultura da UFRJ. Participou da 5ª Trienal do New Museum, NY (2021), e da 13ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2022). Entre suas exposições*

individuais estão Crash (Florida13, Munique, 2023) e Rrrrrrrrr (Central Galeria, São Paulo, 2017). Suas exposições coletivas recentes incluem: Seeing Through Stone, na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (2024); Artista de Artista, na Galeria Luisa Strina, São Paulo (2023); CRY ME A RIVER, na Simian, Copenhague (2023); Tragédia!, na Fortes d'Aloia & Gabriel, São Paulo (2022), Garganta, no CIAJG, Guimarães, Portugal (2022). Participou dos festivais de arte sonora Novas Frequências (RJ, 2021), Antimatéria (2018, RJ), FIME (SP, 2017) e Multiplicidade (RJ, 2017). Em 2023, participou do programa de residência AIR-M Ebenböckhaus, uma colaboração entre a fundação Salta Art e o Departamento de Artes e Cultura da Cidade de Munique.

Gustavo Torres é artista visual e sonoro, vive e trabalha em São Paulo. É mestre em linguagens visuais pela UFRJ, graduado em cinema pela Unesa e estudou na EAV/ Parque Lage. Habitando os extremos, suas obras frequentemente apresentam o esvaziamento ou a saturação, revelando um grande interesse pela noção de experiência estética, suas condições, efeitos e relação com a institucionalidade da arte. Tendo passado pelo cinema, ativo desde cedo no cenário punk e em movimentações políticas autônomas, e sendo surdo, talvez Gustavo utilize sua produção para enfrentar seus próprios fantasmas referentes à imagem, ao som, ao espetáculo e à política. Participou das residências da Pivô, Faap, Artists Unlimited (DE), Saco Azul (PT), RedBull Station, Ateliê 397 e em 2018 foi indicado aos prêmios Pipa e Bravo! de Cultura. Já expôs e se apresentou em Instituições como CCSP, CAC Vilnius (LT), Instituto Iberê Camargo, Maus Hábitos (Porto), MAC Paraná, Centro Cultural Banco do Nordeste, Casa França-Brasil, Oi Futuro, Parque Lage e em galerias como Almeida & Dale, Vermelho, Cavallo, A Gentil Carioca, Anita Schwartz, Athena, Bolsa de Arte, entre outros.

Vijai Maia Patchineelam é doutor em artes pela Royal Academy of Fine Arts Antwerp e University of Antwerp. Atualmente leciona no mestrado de artes e design na Philippines Woman's University, Manila, Filipinas, e no programa de pós-mestrado Advance Master of Research in Arts and Design na Sint Lucas School of Arts, Antuérpia, Bélgica.

Como citar:

TORRES, Fernando. Algumas palavras inúteis sobre algumas ideias úteis ou como eu era um terrorista cultural feliz (e sabia). Tradução de Gabriela Mureb e Gustavo Torres. Apresentação de Vijai Maia Patchineelam. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 198-220, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Rolê ZN e Os 22 de Guaratiba: motos, gambiarras e barulho

Rolê ZN and Os 22 de Guaratiba: motorcycles, gambiarras and noise

Daniela Rosa

 0000-0002-7311-7889
dani.mfor@gmail.com

Resumo

Mediante etnografia junto aos motoqueiros praticantes de grau e corta giro, manobras em motos que são proibidas pelo Código de Trânsito brasileiro, investigo a produção sonora desses agentes, que são em grande parte *motoboys*. Os ruídos das motos no Rolê ZN e do grupo Os 22 de Guaratiba não são meros subprodutos do funcionamento mecânico, mas criados intencionalmente para gerar “barulho” alto e específico, refletindo um uso inventivo da máquina. Esse comportamento sonoro é analisado com base nas teorias de Salomé Voegelin, que propõe uma filosofia da arte sonora contemporânea, e de Fernanda Bruno, que vê na gambiarra uma tecnicidade criativa, em que o usuário reinventa a máquina para novos propósitos e agenciamentos.

Palavras-chave

Ruído. Arte sonora. Motos.
Periferias.

Abstract

Through ethnography with motorcyclists who perform grau and corta giro – motorbike stunts that are prohibited by the Brazilian Traffic Code – I investigate the sound production of these agents, many of whom are delivery riders. The noises produced by the motorcycles in the Rolê ZN and the group Os 22 de Guaratiba are not merely byproducts of mechanical function but are intentionally created to generate loud and specific “noise,” reflecting an inventive use of the machine. This sonic behavior is analyzed through the theories of Salomé Voegelin, who proposes a philosophy of contemporary sound art, and Fernanda Bruno, who sees gambiarra as a creative technicality, where the user reinvents the machine for new purposes and agencies.

Keywords

*Noise. Sound Art. Motorcycles.
Peripheries.*

Introdução

Em noite de quinta-feira, após uma apresentação musical intimista no Centro, chegamos a uma favela na Zona Norte do Rio com amigos, incluindo pesquisadores e um artista do som, em busca de algo “diferente”. Ali ocorria o Rolê ZN, um encontro de motoqueiros, principalmente *motoboys*, que gostam de empinar motos e fazer barulho com escapamentos adulterados, práticas proibidas pelo Código de Trânsito. Quando adentramos o cruzamento onde acontecia a concentração do Rolê ZN, passamos a habitar um espaço dominado pelo som. O mar de motos reunidas pintava a paisagem de diferentes tons de metal, que refletiam os *flashes* dos faróis. Não se via muita coisa, mas muito se ouvia. Os barulhos eram quentes, como o ar que saía dos escapamentos das motos e aquecia nossas canelas. Eram explosivos: PÁ! PÁ! PÁ! E causavam prazer: “acabou a depressão!”, gritou um de meus amigos.

Os ruídos mecânicos dos automóveis são frequentemente discutidos em textos sobre som, associados à urbanização, industrialização, metrópoles e classes populares. O ruído surge como efeito colateral do progresso econômico, um resíduo sonoro irritante e inevitável da máquina capitalista (Russolo, 2004; Bull, 2019; Rath, 2019; Iazzetta, 2015; Bijsterveld, 2008; Voegelin, 2010). No caso dos motoqueiros do Rolê ZN, os sons das motos não são simples subprodutos, mas criados intencionalmente para “barulhar”, emitindo ruídos altos e específicos que revelam um uso subversivo da máquina. Este texto dialoga com Salomé Voegelin e Fernanda Bruno sobre essa cultura sonora. Voegelin (2010), em *Listening to noise and silence*, propõe uma filosofia da arte sonora que desafia o cálculo modernista, convidando o corpo imprevisível ao processo. Fernanda Bruno (2017), em *Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade*, vê na gambiarra uma tecnicidade criativa, em que o usuário se apropria da máquina para criar novos agenciamentos e conexões.

A etnografia, como a produção de conhecimento que é situacional e relacional e não oculta as condições da pesquisa, tem se mostrado caminho frutífero para análise do sonoro, uma vez que demonstra “sensibilidade às formas sonoras locais e sua interação com a socialidade” (Rice, 2019, p. 239). Sendo assim, as descrições neste artigo partem da observação participante na concentração do Rolê ZN no final de 2022 e de uma entrevista não estruturada realizada em 2024 com Niel e Caio, motoqueiros que participam do grupo Os 22 de Guaratiba.

A concentração do Rolê ZN



Figuras 1, 2 e 3
Printscreens de vídeos
da concentração do Rolê
ZN (Maria Bogado, 2022,
cedidas pela autora)

Eu não conhecia o Rolê ZN até ser convidada para “o último do ano”, como foi chamado o evento de 15 de dezembro de 2022, que encerrava a agenda daquele ano. O convite veio por *flyer* enviado via WhatsApp, informando o horário de concentração e saída, a quantidade prevista de “tropas” – grupos de motoqueiros de uma mesma localidade ou região – e a participação de tropas de São Paulo e Minas Gerais. Para evitar conflitos com a polícia, o panfleto digital não mencionava o local da concentração, que só foi divulgado algumas horas antes, em grupos de WhatsApp e perfis nas redes sociais. A fim de proteger os organizadores, o local do “último do ano” também não será revelado neste texto.

A concentração antecede a saída das motos e é um momento de espera, socialização e entretenimento. No “último do ano”, ela ocorreu no cruzamento de duas ruas importantes na Zona Norte, que marcam a divisão entre o “morro” (favela) e a “pista” (fora da favela). A região, com bares, uma quadra esportiva, uma quadra de escola de samba e bailes *funks*, recebeu um DJ e uma equipe de som, que são paredões de caixas de som que também sonorizam os bailes *funks*. Parte de uma rua inclinada foi usada como “rua do grau”, onde pilotos faziam a manobra de empinar a moto, com cones dividindo as faixas. No topo, onde as motos ficavam de pé, uma lua crescente emoldurava o cenário, enquanto centenas de motos se aglomeravam na interseção, deixando o mínimo de espaço para circulação.

A energia do ambiente é de adrenalina, mesmo para quem não pilota, devido ao intenso e incessante barulho das motos: motores roncando, estampidos repetitivos e o “corta giro”, que produz o som típico destes eventos: “RAM DAM DAM DAM DAM DAM”. Segundo Salomé Voegelin (2010, p. 52), o ruído é um som insistente em sua particularidade sônica. Ele não precisa ser alto, mas deve ser exclusivo, criando uma barreira sonora que exclui outros sons (p. 43-44). Na concentração do Rolê ZN, os sons das motos eram dominantes a ponto de abafar o *set* do DJ, só sendo possível conversar aos gritos. Esses ruídos eram variados em timbre, altura, textura, duração e sensação, e formavam uma peça coletiva e espontânea, produzida por motoqueiros que haviam modificado suas motos para gerar sons específicos.

Essa prática sonora remete à ideia proposta por Luigi Russolo (2004) em seu manifesto futurista Arte dos Ruídos, de 1913, em que a música é criada por uma orquestra que vai além dos instrumentos clássicos, abraçando os sons do

mundo moderno e dessacralizando a música, devolvendo-lhe vitalidade. O ruído, contudo, como símbolo do “som do progresso” e da superação da imperfeição humana pela perfeição da máquina, já não encontra espaço na contemporaneidade, como observa Voegelin (2010, p. 43). Hoje, os artistas do som analisados pela autora “celebram a intensidade quase solipsista do som quando ele produz um barulho mais do que uma peça” (p. 43). Nesse contexto, podemos também compreender a prática dos motoqueiros que apreciam motos barulhentas, dão grau e se reúnem em grupos. Ao transformar suas motos em instrumentos sonoros de alta potência, seu objetivo não é a criação de uma peça musical no sentido clássico, mas sim “barulhar”, termo nativo usado para descrever essa produção intencional de ruído.

Segundo Voegelin (2010, p. 60), o ruído invade o corpo, direciona a respiração e transforma fisicamente o ouvinte, criando uma experiência visceral e de enraizamento. Nesse ponto, a comunicação entre aquele que ouve e o que se ouve se estreita, e o ruído se confunde no corpo, dividindo com ele sua materialidade. Quando cessa o barulho, resta a sensação de vazio deixada pela ausência de sua fisicalidade. As colocações ajudam a descrever a centralidade do som na concentração do Rolê ZN. Os sons das motos, altos e dominantes, aguçavam a escuta por sua fisicalidade insistente. Diferentemente, porém, da experiência descrita por Voegelin, os ruídos das motos não vinham de baixo para cima e prendiam o corpo no solo, mas, saídos dos escapamentos como resultado da combustão dos motores, geravam euforia e elevavam os ânimos, como explosões de energia que vinham de baixo para cima.

A atmosfera de excitação atingiu seu auge à 1h da madrugada, quando os organizadores soltaram fogos de artifício, marcando o início do percurso. Os pilotos partiram com seus motores “cantando”, intensificando os roncões, cortes de giro e estampidos, com algumas motos soltando labaredas pelo escapamento. A saída foi uma breve confusão sonora, misturando o barulho dos fogos e das mais de 100 motos reunidas. Em meio à barulhada, uma moradora da comunidade riu e gritou: “Isso é Rio de Janeiro!”. Em êxtase, o som das motos dominou o ambiente até desaparecer, permitindo finalmente a audição do *funk*. Ao levar consigo o território sonoro que criaram, levaram também um pouco de nós, restando no peito um vazio.

Os 22 de Guaratiba¹

Enquanto escrevia este artigo, pela janela de minha casa, no bairro de Barra de Guaratiba, Zona Oeste do Rio, ouvia o som rascante do corta giro e das motos com escapamento adulterado. Por intermédio de um amigo, realizei uma entrevista não estruturada com dois jovens motoqueiros habituados a essas práticas.

Daniel, ou Niel, tem 25 anos e é *motoboy* desde os 14. Natural de Inhoaíba, vive há sete anos em Barra de Guaratiba. Ao longo dos anos, comprou e vendeu várias motos, e chegou a perder uma por falta de regularização. Atualmente, está na sua sexta moto, uma Honda Pop 100 cilindradas, que, apesar de não ser muito potente, “berra”² bastante. Caio, de 18 anos, é de Itapuca, também em Barra de Guaratiba. Comprou uma Honda 125 cilindradas há dois anos, juntando dinheiro trabalhando em obras, e agora, assim como Niel, trabalha como entregador. Caio aprendeu a pilotar com seu tio, enquanto Niel aprendeu na favela, praticando com motos de outras pessoas. Ambos aperfeiçoaram suas manobras e técnicas para fazer barulho com motos com a ajuda de amigos experientes.

Niel e Caio fazem parte do grupo de WhatsApp Os 22 de Guaratiba, que reúne motoqueiros de Ilha e Barra de Guaratiba. Segundo Niel, cerca de 80% dos membros também trabalham como *motoboys*. Pelo grupo, eles organizam seus “rolezinhos”, eventos semelhantes ao Rolê ZN, mas menores e concentrados na região onde moram. Caio comenta que cerca de 10 a 15 motos costumam participar, percorrendo a área do Recreio, passando pela serra e pela orla, onde não há iluminação pública, mas os faróis e piscas das motos iluminam o caminho. Durante o percurso, vão barulhando, fazendo cortes de giro e soltando os estampidos chamados de “pipoco”. Além de marcar os rolezinhos, os motoqueiros utilizam o grupo Os 22 de Guaratiba para fazer “rolo de peças”. Ou seja, trocar uns com os outros peças de moto e “quando dá pra dar, dá”, diz Niel. Ele explica que existe união entre os *motoboys*, que costumam ajudar-se uns aos outros.

Niel e Caio ensinam que a variedade dos sons que podem ser produzidos por motos depende do tipo do “cano” (escapamento) e das peças que podem ser

¹ “22” é gíria para “maluco” no sentido de “inconsequente”.

² Nessa seção, todas os termos e frases entre aspas são provenientes das falas de Niel e Caio durante a entrevista realizada em setembro de 2024.

adicionadas ou retiradas. O escapamento de uma moto é um tubo de exaustão, que direciona o ar quente da combustão do motor para o ambiente externo. Além de otimizar o motor e economizar combustível, o escapamento é responsável pela filtragem dos gases poluentes e abafamento dos ruídos do motor. Assim, o interior do tubo é todo preenchido por telas, mantas e bloqueios visando reter o máximo de som possível. Com o intuito de aumentar o volume de som emitido pelas motos, seus donos adulteram esse sistema de filtragem e abafamento, liberando o barulho ali contido e fazendo a moto “cantar”.

Existem diversos tipos de escapamento, como o Estralador, que produz som estalado ao acelerar, e o Esportivo. Embora tenha as mesmas funções do modelo silencioso, o escapamento esportivo é maior, proporcionando mais potência ao veículo e ronco mais grave e alto.³ Caio substituiu o escapamento silencioso original de sua moto por um Minifortuna esportivo. Para Niel, isso torna a moto de Caio mais “esplanosa”, ou seja, mais visada pela polícia. Para evitar problemas, Niel manteve o escapamento silencioso original, mas removeu o filtro e colocou uma arruela no cano, o que, segundo ele e Caio, faz a moto “assoviar”. Caio também descreve outras formas de modificar o escapamento: usar cabos de vassoura de alumínio para fazer apitos, cortar o cano para criar uma “banana” com som alto, ou retirar toda a parte interna dos modelos Boca 0 ou Boca 8, deixando a moto só na lata, ou “desmiolada” – que produz um som que “deixa maluco” ao mesmo tempo que “fica um barulho gostoso”. Eles explicam que são capazes de realizar eles próprios essas alterações porque não dizem respeito ao motor, mas envolvem apenas desmontar, trocar e montar as peças.

Além das peças e do tipo de escapamento, o corpo do motociclista também tem influência no som. O som mais popular é o do “corte de giro”, que, segundo Niel, soa como se a moto implorasse para andar: “annnnnnndaaaaaa”. Para alcançar esse som, o motociclista gira o punho direito ao máximo enquanto segura a embreagem, acelerando sem deixar a moto se mover. Niel explica que o movimento do braço que acelera controla o volume do som emitido pelo corta giro. Também é possível fazer isso com a moto em movimento, acelerando sem mexer na embreagem e nas marchas, forçando o motor a operar em uma marcha

³ Dentre os vários modelos de cano, destacam-se: Boca 0, Boca 8, Boca Dupla, Fortuna, Minifortuna, Minitrioval, Polimet e Doren. Cada um altera a fisicalidade dos ruídos emitidos. Com exceção do Doren, que custa mais de mil reais, os escapamentos mais comuns variam de R\$ 150 a R\$ 300.

inferior à programada pelo ECU (Unidade de Controle do Motor), que regula a rotação por minuto (RPM). O som do corta giro, em qualquer de suas variações, é uma gagueira áspera, tremulante e estridente.

Outro som produzido pela moto é o “tiro” ou “pipoco”, estampidos que variam dependendo do escapamento e suas peças. Para gerar esses sons, o motociclista acelera a moto parada, em ponto neutro, enquanto gira rapidamente a chave de ignição, ligando e desligando o motor. Esse processo pode ser ajustado em motos carburadas ou de injeção eletrônica, o que também altera a qualidade dos ruídos. A moto parece “cuspir” gases pelo escapamento, produzindo sons altos que estouram no ar. Quando exageradas, práticas como pipoco e corte de giro podem fazer a moto soltar labaredas de fogo pelo escapamento, algo que presenciei no último Rolê ZN de 2022. Assim como no “grau”, há variações no pipoco e corte de giro, relacionadas ao movimento do motociclista: girar o punho mais rápido, apertar ou não o freio ou embreagem, entre outros ajustes.

Caio e Niel explicam que apreciam os rolezinhos, empinar motos e fazer barulho devido à adrenalina que essas atividades proporcionam. Antes de tudo, no entanto, as motos são para eles instrumentos de trabalho e, sobretudo, de locomoção, essenciais para percorrer as distâncias até opções de comércio, como o mercado local. Niel acrescenta que as manobras e o barulho atraem a atenção das mulheres: “As meninas ficam doidas, elas jogam! Só falta elas se pendurarem na moto”. Ele também vê suas práticas com a moto como um tipo de esporte, afirmando que exigem “dom” e “talento”, sendo marginalizadas, mas não mais perigosas do que o popular “globo da morte”. Quando pergunto se o barulho das motos poderia ser visto como arte, Caio concorda, dizendo que esses veículos criam ritmo e melodia.

Gambiarras de barulhar

No livro *Listening to noise and silence*, Salomé Voegelin (2010) analisa uma performance de Otomo Yoshihide no Corsica Studios, Londres, em 2005. A mesma peça, *Turntables*, pode ser vista em um vídeo de 20 de junho de 2005, no Kid Ailack Hall, Tóquio. No vídeo disponível no Youtube (Kluchevsky, 2013), Yoshihide usa um toca-discos, pratos de bateria e uma bobina de projetor para criar uma variedade de sons. Movendo um prato sobre o braço do toca-discos, ele gera diferentes zumbidos e, ao trocar por uma bobina, produz sons rochosos,

como de pedras revoltas. Seu corpo interage com o equipamento, e a sonoridade varia com os objetos e movimentos, tal como os motoqueiros que “barulham”. Em entrevista no mesmo vídeo, Yoshihide afirma não distinguir entre improvisação e composição nem entre som e ruído.

Voegelin (2010, p. 49) descreve a performance de Otomo Yoshihide como um “tumulto sônico”, uma luta contra a máquina que gera sons tão altos, que são quase inaudíveis. O ruído, como de costume, cria uma experiência visceral e dominante: “Envolvido por sua força, eu aproveito a dolorosa consciência do meu corpo sendo testado e esticado pela fisicalidade desse ruído” (p. 50). A autora destaca que a fisicalidade intensa da performance evidencia o ato de ouvir como uma experiência também corporal. Yoshihide “extrai da máquina tudo o que ela tem a oferecer, não para superar a imperfeição humana, mas para produzir extensões, perversões e contorções do corpo, com e contra a máquina” (p. 49). Seus ruídos resultam de um mau uso intencional do toca-discos, desviando-o de sua precisão técnica e tornando-o vivo e orgânico (p. 49). Voegelin enxerga na performance de Yoshihide um “desrespeito afetuoso pelo equipamento e pelo ouvinte” (p. 50).

São evidentes as conexões entre o trabalho de Yoshihide e a produção sonora dos motoqueiros do Rolê ZN e dos rolezinhos. Uns e outros subvertem o uso convencional de suas máquinas – motos ou toca-discos – para criar ruídos únicos, com cada peça e movimento corporal gerando sons que variam em timbre, altura, textura e volume. As observações de Voegelin sobre o uso “contra e com a máquina” também se aplicam às práticas dos motoqueiros. Caio, contudo, reconhece os danos que essas modificações podem causar: “Tudo isso dá ruim porque, mano, o original da moto não é pra tirar, né? Nós tira já sabendo que vai dar ruim”. Ainda assim, ele e Niel acreditam que esses danos podem ser controlados com manutenção regular e mais frequente que o usual.

Fernanda Bruno (2017), em *Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade*, discute também a subversão das normas de uso das máquinas. Ela desenvolve o conceito de “gambiarra”, em diálogo com Gilbert Simondon, para refletir sobre a relação afetuosa e inventiva com objetos técnicos, que oferece “pistas para pensar uma tecnicidade que vai na contramão do divórcio entre cultura e técnica” (p.144). Simondon (apud Bruno, 2017, p. 141) observa que os objetos industriais são fechados e de funcionamento indecifrável, criando

uma distância entre o homem e a máquina. A gambiarra, por outro lado, reabre essa comunicação entre produção e uso (Bruno, 2017, p.141).

Ao desmontar, modificar e remontar suas motos, os motociclistas realizam gambiarras, deixando de ser meros usuários para se tornar produtores e conhecedores da linguagem de suas motos. Essas ações podem ser vistas como parte do “fazer gambiológico” descrito por Bruno (2017, p. 147), que envolve “pensar, compreender e amar o ser técnico como o processo mesmo de refazer, remontar, recombina suas peças, partes, esquemas, conexões, o reinventado em outras direções, propósitos, agenciamentos” (p.144).

As gambiarras que Bruno (2017, p. 142) menciona, entretanto, são aquelas aplicadas em momentos de pane técnica, quando o funcionamento do objeto fechado é interrompido ou requer melhorias. No caso dos motoqueiros, é justamente o aprimoramento de suas motos que provoca as panes, resultando nos sons que tanto apreciam. Nesse sentido, nos aproximamos novamente das colocações de Voegelin sobre o trabalho de Otomo Yoshihide. No diálogo entre as duas autoras, se pode dizer que as gambiarras dos motociclistas geram danos as suas máquinas ao mesmo tempo em que as aprimoram como instrumentos de som de alta potência.

Barulhando Copacabana

No dia seguinte ao último Rolê ZN de 2022, uma conta no X (antigo Twitter) publicou um vídeo com a legenda: “COPACABANA 3HS DA MANHÃ GRUPO DE TRAFICANTES ARMADOS (CARROS E MOTOS) ATÉ OS DENTES ATIRANDO PARA O ALTO ATERRORIZANDO OS MORADORES DE UM BAIRRO TRADICIONAL DO RIO DE JANEIRO. COPACABANA”. O vídeo, gravado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, mostrava motociclistas descendo a Rua Miguel Lemos, enquanto uma voz feminina e arrastada identificava os motoqueiros como um “bonde de bandidos” atirando para o alto. Nos comentários, a maioria expressava medo e indignação, com poucos corrigindo que os motociclistas eram mototaxistas e entregadores, e que os ruídos eram das motos, não de armas. Entre os que fomentavam o pânico estava Ricardo Vélez, ex-ministro da Educação no governo Bolsonaro, que usou a desinformação para pedir mais operações militares em áreas periféricas. Essas operações são extremamente letais: em 2022, o Instituto Fogo Cruzado registrou 3.587 tiroteios na região metropolitana do Rio, 35% deles durante operações policiais (Rodrigues, 2024). No mesmo ano, uma operação

na Vila Cruzeiro (Torres, 2022) resultou em 26 mortes, a segunda maior chacina do estado, atrás apenas da do Jacarezinho, com 28 mortos, no ano anterior.

É interessante notar como o som influencia as diferentes percepções dos moradores sobre o território urbano. Enquanto para alguns as motos barulhentas representam a identidade da cidade do Rio, para outros elas geram insegurança, expondo a visão segregacionista com que as classes médias e altas se relacionam com o espaço. Como observa Salomé Voegelin (2010, p. 45): “O ruído amplifica as relações sociais e acompanha a luta pela identidade e pelo espaço dentro da estreita organização arquitetônica e demográfica de uma cidade”.

Além de estigmatizados, os motociclistas que praticam grau e corte de giro enfrentam a repressão policial. Essas manobras são infrações gravíssimas segundo o Código de Trânsito brasileiro (artigos 174 e 244), e escapamentos adulterados, como os das motos “desmioladas”, violam o Artigo 230, que proíbe descarga livre. Durante a madrugada, os motoqueiros estão sujeitos a abordagens policiais, e muitos *motoboys* trabalham sem habilitação e em motos não regulamentadas. Caio e Niel já perderam suas motos em abordagens policiais, Caio durante uma carreta em homenagem a um amigo *motoboy* falecido. Niel explica: “a moto não é roubada, mas tá atrasada, pneu tá careca, não tem uma seta, entendeu? Porque nós é humilde...”. Eles optam por motos usadas e de menor potência por ser mais acessíveis, mas a perda gera frustração e dificulta o trabalho e acesso a serviços essenciais. “Pô, tem gente que não tem condição de ter uma motinho que tá em dia. O cara vai lá e leva o teu negócio suado, que tu custou pra ter”, lamenta Niel.

Niel propõe uma solução para tornar mais seguras as práticas de grau, corte de giro, pipoco e outras modificações nas motos, que ele vê como uma mistura de esporte e lazer. Ele sugere a criação de um espaço dedicado, onde os motoqueiros poderiam “brincar” e “zoar” sem incomodar os transeuntes, vizinhos ou causar riscos a si mesmos. Sua visão é de uma arena com pistas próprias para as manobras, cercada por arquibancadas para o público assistir. Um local parecido, embora sem as arquibancadas, é o chamado Parque, um antigo parque aquático abandonado, com pistas longas onde os motoqueiros do grupo Os 22 de Guaratiba vão aos domingos treinar manobras e fazer barulho. Como, porém, essas atividades são criminalizadas, é comum que a polícia as interrompa de forma truculenta, resultando em correria e fuga. “Aí é cada um por si”, relata Niel.

Conclusão

A concentração dos motoqueiros no Rolê ZN e as práticas de Niel, Caio e os membros do grupo Os 22 de Guaratiba criam experiências sensoriais intensas, nas quais o som desempenha papel dominante. Quando cortam o giro ou dão tiros com suas motos, criam sons com diferentes texturas, transformando a máquina em um instrumento de barulhos específicos. Suas motos cantam, assoviam, falam e berram. Essa apropriação sonora dialoga, em certa medida, com a performance artística de Otomo Yoshihide, evidenciando uma subversão das normas convencionais de uso de máquinas. Desde as modificações nos escapamentos até as manobras arriscadas, essas práticas revelam um uso criativo dos veículos, ecoando o conceito de “gambiarra” descrito por Fernanda Bruno (2017).

Essa subversão não vem sem riscos. Ela destaca diferentes concepções de cidade e seus conflitos de classe. As formas de habitar o Rio de Janeiro são moduladas pelo som, que expressa dinâmicas sociais, culturais e políticas. Ao transformar suas motos em instrumentos de barulho, os motoqueiros desafiam normas estabelecidas e produzem saberes próprios de uma cultura que valoriza o som, o movimento e a adrenalina.

Daniela Rosa é doutoranda em antropologia social, na linha Antropologia Urbana, no Museu Nacional-UFRJ, bolsista Capes. Mestre em comunicação e cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, com fomento de bolsa CNPq.

Referências

- BIJSTERVELD, Karin. *Mechanical sound: technology, culture and public problems of noise in the twentieth century*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- BRUNO, Fernanda. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 136-149, 2017.
- BULL, Michael (org.). *The Routledge Companion to Sound Studies*. New York/London: Routledge, 2019.
- IAZZETTA, Fernando. Estudos do som: um campo em gestação. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação Sesc*. São Paulo, n. 1, p. 146-160, nov. 2015.

KLUCHEVSKY. *Otomo Yoshihide 2005 year. Performance and interview*. Youtube, 17 abr. 2013. Disponível em: https://youtu.be/oMQFtY6X_V8?si=l0rwtGkX4Hb3F-xy. Acesso em 20 set. 2024.

RATH, Richard Cullen. Silence and noise. In: BULL, Michael (org.). *The Routledge Companion to Sound Studies*. New York/London: Routledge, 2019.

RICE, Tom. Ethnographies of sound. In: BULL, Michael (org.). *The Routledge Companion to Sound Studies*. New York/London: Routledge, 2019.

RODRIGUES, Léo. Duas mil pessoas foram baleadas na região metropolitana do Rio em 2022. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 31 jan. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-01/duas-mil-pessoas-foram-baleadas-na-regiao-metropolitana-do-rioem-2022#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20levantamento,feridos%2045%25%20dos%20tiroteios%20mapeados>. Acesso em 21 set. 2024.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise (futurist manifesto, 1913)*. [s.l.]: Ubuclassics, 2004.

TORRES, Livia. Operação da Vila Cruzeiro deixa 23 mortos, diz Polícia Civil. G1, Rio de Janeiro, 26 maio 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/05/26/mortos-naoperacao-da-vila-cruzeiro.ghtml>. Acesso em 21 set. 2024.

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


Como citar:

ROSA, Daniela. Rolê ZN e Os 22 de Guaratiba: motos, gambiarras e barulho. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 221-233, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

“Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”: antiarte e inconformismo no trabalho de Jhones Silva

*“Behind much noise there will always be a great logic:”
anti-art and nonconformity in Jhones Silva’s work*

Bernardo Oliveira

 0000-0003-0335-6988
Bernardo.oliveira@gmail.com

Resumo

Tomando como ponto de partida a análise de aspectos da obra de Jhones Silva – um artífice de ruídos de Belford Roxo, Baixada Fluminense (Rio de Janeiro, Brasil) –, este artigo tem como objetivo analisar a frase enunciada pelo artista em entrevista e aqui usada como título. Investiga também algumas de suas práticas quanto à possibilidade de uma concepção especificamente brasileira de “ruído”, além da relação entre ruído sonoro e suas dimensões técnicas e políticas.

Palavras-chave

Ruído. Música de ruídos. Trabalho.
Máquina. Antiarte.

Abstract

Taking as a starting point the analysis of aspects of Jhones Silva work – a noise maker from Belford Roxo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil –, this article aims to analyze a sentence uttered by the artist in an interview and used here as title, investigating some of his practices regarding the possibility of an specifically Brazilian conception of “noise” and also the relationship between sound noise and its technical and political dimensions.

Keywords

Noise. Noise Music. Work.
Machine. Anti-Art.

Ruídos por ódio

Este conjunto breve de notas tem por objetivo revirar hipóteses acerca de uma frase enunciada por Jhones Silva, artifice dos ruídos e mentor de projetos como God Pussy, Natural Nihilismo e Deficit (com Thiago Miazzo): “Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”. Nascido em 29 de abril de 1989, morador de Belford Roxo, região Metropolitana do estado do Rio, casado, pai de um filho, operário que já trabalhou e ainda trabalha em oficinas e fábricas, skatista, antiartista que assume a ideia de antimúsica, Silva vem desenvolvendo há quase duas décadas uma experiência com objetos os mais variados, entre digitais e analógicos, em sua relação com a produção de barulho em altos volumes. Segundo o próprio Silva, “antimúsica”, realizada com equipamentos eletrônicos portáteis, objetos comuns amplificados e objetos técnicos com os quais costumava trabalhar, incluindo um esmeril. O conjunto de suas práticas e gravações chega a um patamar político poucas vezes experimentado dentro do contexto mundial da “música de ruídos” (em inglês, *noise* ou *harsh noise*, tomados como “gêneros”), seja no Brasil, seja no exterior. Em entrevista, Silva nos relata que o projeto God Pussy surgiu em função de “uma necessidade de manifestação artística, cultural, mas também de um *inconformismo*” [o grifo é meu]. Esse inconformismo básico, herdado de uma percepção específica da ética *punk*, contrária ao “sistema” e ao “poder”, opera como motor para suas ações, de tal forma que o trabalho mantém “uma postura de confronto e a intenção de propagar o caos, não visando à musicalidade, mas à elaboração de concepção e reflexão sobre um determinado assunto”. Silva prossegue: “os ruídos gerados pelo projeto me fizeram criar a expressão *ruídos por ódio*. Creio que por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”.¹ A princípio, se pode dizer que o barulho deriva de uma forma singular de explorar tecnicamente os dispositivos analógicos, elétricos e eletrônicos, mas a “grande lógica” se relaciona diretamente com a noção de “inconformismo”: não se conformar,

¹ Para designar o tipo de trabalho que faz Jhones Silva, usaremos de forma ambivalente os termos barulho e ruído, mesmo tendo a consciência de que a noção de ruído possui consequências basilares hoje nos trabalhos sobre comunicação, tecnologias da informação e produção da imagem técnica. Isso decorre da necessidade própria de lidar com o vocabulário do autor, que utiliza ambas as palavras de acordo com o contexto.

não se submeter aos valores socialmente dados, mas, sobretudo, um inconformismo que brota ante a fricção entre condições de vida talhadas na desigualdade e a superestrutura que produz a sua sustentação, entre a precarização da vida do trabalhador e o egoísmo das elites – assim o atesta um álbum como *Guerrilha, infância, adolescência & morte*,² lançado em 2011 pelos selos Smell the Stench (físico) e Torn Flesh (virtual). Já em 2011, Silva combina barulho com relatos de jovens que trabalham no tráfico de drogas, associando o álbum a um poema de Agostinho Neto (poeta angolano, 1922-1979), “Adeus à hora da largada”, cujos versos ilustram a natureza política de seu inconformismo ativo: “Nós vamos em busca de luz/os teus filhos Mãe/(todas as mães negras/cujos filhos partiram)/vão em busca de vida”.

Antiarte sonora

No Bandcamp do God Pussy, seu principal projeto (68 lançamentos até 28 de setembro de 2024), lemos a seguinte descrição: “Ampla gama de expressão, gerando ruído de contestação abrangente de política social & ação direta. Destruindo o senso comum da música. NOISE ≠ MUSICA / NOISE = BARULHO.” Na mesma plataforma, porém com outro projeto, o Natural Nihilismo (13 lançamentos até 28 de setembro de 2024), Jhones define que “não é ninguém, não é nada ... é invisível”. No Bandcamp do projeto Deficit, que Silva toca ao lado de outro artífice dos ruídos, Thiago Miazzo, eles definem o projeto como “power electronics antiopressão”. Sob o signo de um diagrama formado por forças negativas – a antiarte, a antimúsica, o inconformismo ativo, o ruído, o barulho e o anonimato – Silva municia-se técnica e conceitualmente como uma espécie orgânica de ruído na máquina: um indivíduo trabalhador, que usa de uma leitura particular da filosofia, das ciências humanas, do pensamento radical, da poesia e de uma relação inusual com as máquinas do trabalho e do mundo, para criticar a opressão, a violência, a desigualdade econômica, o racismo e a brutalidade policial. Quase sempre conceituais, abordando um tema ou problema de origem cultural ou social – por exemplo, desaparecimento de pessoas em *Desaparecidos* (2016), vivisseção animal no álbum *vivisseção* (2018), e uma homenagem

² Disponível em: <https://godpussy.bandcamp.com/album/guerrilha-inf-ncia-adolesc-ncia-morte>. Acesso em 29 out. 2024.

a Dercy Gonçalves, “a mulher mais sexy que já existiu”, *Essa porra prá Dercy* (2014) – seus discos geralmente se estruturam como um campo de ideias e um amálgama de procedimentos que vão desde gravações de arquivo (vozes na maioria das vezes), música “de verdade” (sempre em tom dramático, irônico ou ilustrativo) até uma concepção visual que acompanha a gravidade e a intensidade da experiência sonora. Observa-se também uma verve poético-planfetária que corre ao lado a uma tendência dramática, expressa por meio de poemas e textos teóricos, como o que vem encartado no álbum *Análise do Princípio Informativo* (2020), um tratado de 22 páginas sobre as relações hoje entre luta política e o contexto da arte – a “emissão de luta pela liberdade é organizada para destruir o poder público e o Estado”. A ética do “faça você mesmo” e a prática artesanal acompanham cada movimento do God Pussy ou do NN, até no contexto da confecção de produtos – o próprio *Análise do Princípio Informativo* possui uma versão física que consiste em caixa com quatro CDs, o “livreto informativo” e um *patch* bordado (produzido em couro vegetal), em edição limitada a 50 cópias numeradas a mão. Jhones também construiu uma rede de colaboração que inclui selos do Brasil e do Mundo, tais como virtual VJG records, Virtual Tone Flesh, Smell The Stench, QTV Selo, entre outros. Essa rede foi costurada por uma atividade contumaz no *blog* Dissonance From Hell, onde Jhones escrevia críticas sobre todo tipo de música desconfortável. Evidentemente, dado o contexto singular de onde emerge sua arte, sua expressão estética não serve para o mercado (nem para o mercado eurocêntrico agitado por The Wire e Café Oto), tampouco para os festivais brasileiros e internacionais (uma verdadeira pororoca das marcas, que nada tem a ver com música); não serve para as plataformas digitais (que recusaram algumas vezes seus álbuns, alegando que “não era música”), nem para as redes sociais (onde imagem é quase tudo), e, com certeza, nada tem a ver com galerias e “artistas sonoros”, geralmente associados a circuitos distantes da Baixada do Rio. Toda essa negatividade se converte em algo positivo quando observamos o arrojo de seu método, sua prática e os efeitos que ela provoca, como se pode observar nessa apresentação³ realizada em 2 de novembro de 2018 no Festival Antimatéria, Parque Lage, Rio, em que Silva usa o esmeril com objetivos cênicos e sonoros.

³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=V19RLr40GBA&ab_channel=JhonesSilva. Acesso em 20 out. 2024.

Micro-história do barulho ocidental

A questão do barulho e do ruído foi levantada e posta em cena por artistas ligados ao Futurismo de Marinetti, e compositores como Edgard Varèse e George Antheil ainda nos anos 1920; após a Segunda Guerra Mundial, o ruído foi repensado à luz da *musique concrète* de Pierre Schaeffer, e por obras de Iannis Xenakis e Karlheinz Stockhausen. Em paralelo, é analisada no campo da matemática, da comunicação e da computação como um problema técnico, gerando, por exemplo, a noção de “deconvolução” em Norbert Wiener (cerca de 1940) ou o “teorema de codificação de canal ruidoso” em Claude Shannon (1948). Na teoria da comunicação e da informação, bem como na informática e na elaboração de modelos estatísticos, ruído se refere a anomalias estatísticas que perturbam a eficiência máxima do sistema, mas não interdita necessariamente a recepção da mensagem, variando em relação a determinados contextos (p. 19). Posteriormente, o ruído foi analisado por Jacques Attali (1977) como um vetor de relações entre a criação musical contemporânea e a análise da economia política em *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. O ruído também aparece mais recentemente como questão filosófica, estética, política, tecnopolítica em trabalhos de Hegarty (2008), Goodman (2012), Nechvatal (2011) e Hainge (2013), exprimindo uma noção que se situa estritamente no campo do negativo: o ruído não corresponde a um fato objetivo, mas a uma reação, um registro da percepção humana que remete diretamente à indeterminação, à incomunicabilidade, à agressão fisiológica (direta, como uma afecção do corpo) ou social (indireta, coletivamente construída), espelhando uma relação de tensionamento entre elementos acústicos e modos de existência, mobilizando um léxico centrado na desorientação. Steve Goodman (2012), que elaborou uma cartografia do barulho como uma espécie de armamento, afirma que o barulho é fisiologicamente nocivo, capaz de causar náusea, concussão, impacto físico, inibição da respiração, entre outras afecções, e por isso foi utilizado como arma, provocando toda uma política das frequências. O trabalho de Malaspina (2018) se orienta no sentido de investigar as fronteiras entre a “informação” e o “ruído”, ampliando e problematizando possibilidades egressas do campo da matemática que transitam e se transferem para outros domínios, como o da política, compreendendo que “as ramificações conceituais do ruído, portanto, requerem

uma avaliação cuidadosa da relação entre entropia física e ‘entropia da informação’;⁴ nos levando à conclusão de que “uma transmissão de notícias agora contém muito menos conteúdo informativo e muito mais ruído do que a leitura”,⁵ e pode ser atravessada, com o auxílio das tecnologias de comunicação e de redes sociais, por termos como “não linear”, “imprevisível”, “irracional”, “complexo” e, é claro, “ruído” (p. 6). Estudiosos de outro grupo sustentam que o ruído também se define como uma construção social, amparada em formas de vida; ainda há quem ressalte que mesmo um compositor como Debussy, diante de uma pletera de novos sons emitidos pela revolução das máquinas, tocava “impressões pianísticas” a partir dos rumores maquímicos de Paris. Nesses casos, o barulho é força que produz instabilidade e ampla gama de afecções, da dor ao desconforto, da agressão física à irritação, do impacto físico ao desconforto estético, seus efeitos gerando segregação social ou operando conflitos políticos. Assim pensa Jordan (2021), que afirma:

Desde que as pessoas vivem em comunidades, elas reclamam do barulho. Definido ao longo dos séculos como “som indesejado”, o barulho e seu gerenciamento têm sido uma forma de definir nosso relacionamento uns com os outros. [...] Quando falamos sobre consonância, som harmonioso, som que está em harmonia com nosso propósito compartilhado ou que apoia nosso *éthos* comum, estamos falando sobre como as pessoas se comunicam e compartilham espaço umas com as outras de forma eficaz; falar sobre dissonância, por outro lado, nos permite descrever e gerenciar a ansiedade social sobre como o barulho e a falta de comunicação nos afastam.⁶

⁴ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *To understand the conceptual ramifications of noise thus requires a careful evaluation of the relation between physical entropy and ‘information entropy’.*

⁵ No original: *a news broadcast now contains much less information content and much higher noise than reading. The only way to improve this is experimenting with formats in a scientific way.*

⁶ No original: *As long as people have been living in communities, they have been complaining about noise. Defined across the centuries as “unwanted sound,” noise and its management have been a way to define our relationship to one another. [...] When we talk about consonance, harmonious sound, sound that is in harmony with our shared purpose or that supports our common ethos, we are talking about how people communicate and share space with one another effectively; talking about dissonance, on the other hand, allows us to describe and manage social anxiety about how noise and miscommunication drive us apart.*

Em todos esses casos, se fala de um ponto de vista em que a noção de comunidade parece exalar um misto de equilíbrio, nivelamento e coesão, de modo a refletir uma dimensão comum da percepção capaz de separar os indivíduos a partir de graus de tolerância e assimilação. Attali (1977), em seu célebre trabalho sobre o barulho na economia sonora, material e política do século 20, afirma que esse barulho em música também expressa algo que não diz respeito somente à quebra do contrato social, mas à extrema fragilidade de seu acordo: “a música torna audível o que é essencial nas contradições das sociedades desenvolvidas: uma busca ansiosa pela diferença perdida, seguindo uma lógica da qual a diferença é banida (p. 5)”.⁷ As razões para que sejam banidas talvez residam na intolerância auditiva, o que pode resultar, por exemplo, de uma educação escolástica ou uma sensibilidade pouco afeita às aventuras sonoras do século 20 – uma questão de sensibilidade estética, portanto. Convém adensar a ideia de um ruído como “som indesejado” observando que, antes mesmo de Russolo, Marinetti e Piatti levarem seu *Intonarumori* para uma série de exibições em Londres, a prática das *séances* já evocavam a necessidade de criar e manipular sonoridades estranhas ao ouvido com o objetivo de embalar fantasmagorias. O pesquisador Dan Wilson (2014) nos revela uma série de procedimentos no período Vitoriano que teriam, aliás, “preparado um cenário para a música elétrica (um precursor da música eletrônica) e influenciou notavelmente a evolução de ruídos descritivos não musicais em performances” (p. 34).⁸ Seguindo o caminho aberto por Attali, em que a diferença é simultaneamente banida e buscada, observemos o trecho abaixo:

Os primeiros médiuns espiritualistas possuíam ouvido aguçado para o som; eles exploravam a ignorância da acústica entre seus assistentes para produzir ruídos espirituais desencarnados verossímeis. [...] O médium britânico reverendo Francis Ward Monck usou um truque de sessão espírita no qual ele colocava uma caixa de música fechada sobre uma mesa de madeira e a fazia tocar sob comando. Amarrado à sua perna havia um segundo mecanismo de caixa de música oculto,

⁷ No original: *It makes audible what is essential in the contradictions of the developed societies: an anxiety-ridden quest for lost difference, following a logic from which difference is banished.*

⁸ No original: *As developed by Victorian stage performers, these spirit noises would eventually see acoustics and electricity melded together in a performance context. This set the scene for electrical music (a precursor to electronic music) and notably influenced the evolution of non-musical descriptive noises in performances.*

que era ativado pressionando sua alavanca contra a perna da mesa, servindo para conduzir acusticamente seu som através da mesa para a outra caixa de música. Monck foi espetacularmente pego em 1876 quando seus assistentes exigiram revistá-lo após uma dessas sessões. Ele se recusou, lutando para chegar a um quarto no andar de cima, de onde escapou por uma janela, deixando sua parafernália para trás⁹ (Wilson, 2014, p. 34).

Além de nocivo fisiologicamente, capaz de quebrar o contrato social, desestabilizar a sociedade e até mesmo ser utilizado como arma, o ruído, portanto, também desorienta, engana, encarna a presença do “gênio maligno” ao nos causar uma espécie de distorção dos sentidos, nos faz ver e falar com espíritos. A ideia de ruído adquiriu muitas feições, mas na maioria das vezes assumimos e assimilamos a concepção de ruído ocidental. Quando falamos em ruído e barulho, em geral partimos do campo de forças derivado de concepções ocidentais. A concepção ocidental de ruído e barulho deriva, em primeiro lugar, de uma certa experiência egressa do campo científico, seja o da matemática, da fisiologia ou da medicina, seja das ciências humanas e da estética, além de incorporar muitas vezes a ideologia do “homem comum” europeu, uma percepção conservadora e ordeira das relações sociais – “Desde que as pessoas vivem em comunidades, elas reclamam do barulho...”¹⁰

⁹ No original: *Early spiritualist mediums possessed a keen ear for sound; they played upon the wider ignorance of acoustics among their sitters to produce credible disembodied spirit noises. [...] The British medium Reverend Francis Ward Monck used a séance trick in which he placed a closed music box on a wooden table and made it play on command. Strapped to his leg was a second concealed music box mechanism, which was activated by pressing its lever against the table leg, serving to acoustically conduct its sound through the table to the other music box. Monck was spectacularly caught out in 1876 when his sitters demanded to search him after one such séance. He refused, fighting his way to an upstairs room where he escaped through a window, leaving his paraphernalia behind. DD Home was one of the first musical mediums, and he made use of an arsenal of spirit music instruments, including his famous ‘self-playing’ accordion, but it is not certain how they were played, as, unlike the Reverend Monck, he was never exposed. Most séances were conducted in the dark or by dim gaslight, and it has been suggested that Home concealed miniature mouth organs under his moustache, throwing the tones like a musical ventriloquist.*

¹⁰ Disponível em: <https://godpussy.bandcamp.com/album/an-lise-intelectual-abstrata>. Acesso em 29 out. 2024.

Barulho brasileiro

Não haveria outras formas e pontos de vista para conceber a relação entre ruído e sociedade, ruído e cultura, ruído e comunicação, senão recorrer a termos em inglês e pontos de vista estritamente conectados à percepção das coletividades europeias? O professor e trabalhador do som Guilherme Martins construiu o conceito de “cartofonia geopolítica dos graves”, analisando uma relação possível entre dois fenômenos separados por 100 anos: os assassinatos em série de cinco MCs por grupos de extermínio da Polícia Militar na Baixada Santista, no estado de São Paulo, entre 2010 e 2012, e o episódio conhecido como quebra de Xangô, ocorrido em Alagoas em 1912, descrito por Martins (2017, p. 8) como “uma ação violenta capitaneada pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes, que culminou na destruição de diversos terreiros de Xangô na capital Maceió, e se estendeu para algumas cidades do interior do estado de Alagoas”. Ocorreu que uma milícia híbrida, formada por civis e oficiais desertados, liderados pelo coronel reformado Manoel Luiz da Paz, veterano da Guerra de Canudos, saiu em cortejo no dia 1 de fevereiro de 1912 destruindo os terreiros e praticantes do candomblé.

Esses dois eventos ocorridos em nosso país num intervalo de cem anos evidenciam a disputa pelo controle não apenas do território físico e político da cidade, mas também sonoro, culminando, ambos, na dispersão e no silenciamento das frequências graves – atabaques e batidas eletrônicas, couro e *subwoofers* – em torno das quais aglutinavam-se corpos periféricos para praticar a transdução da energia sonora em energia cinética, através da dança e da possessão. Ao surgimento desses espaços-tempos (terreiros e bailes *funk*) que desestabilizam a ordem vigente do controle – seja ela de gestos, sensualidade, crenças ou ‘bom gosto’ – segue-se uma perseguição não apenas policial aos músicos, praticantes, sacerdotes e dançarinos, mas também uma guerra sônica e ideológica para neutralizar as vibrações que nutrem e fazem vibrar esses espaços e os corpos que os percorrem (Martins, 2017, p. 15).

Segundo Martins (2017, p. 10), a partir desse fenômeno “desenvolveu-se um silenciamento profundo e definitivo na paisagem sonora dos cultos aos orixás em Alagoas, fazendo surgir, numa espécie de acumamento irreversível de seus

praticantes, uma modalidade única de culto, o Xangô-rezado-baixo. Nele os atabaques não eram mais tocados, e quando se cala o som grave do tambor cessam também a dança e a possessão.”

A concepção do ruído à brasileira vai relacionar a ideia de barulho com o modo de vida da população brasileira. No cotidiano das comunidades cariocas, por exemplo, a realidade da vida do povo que anda na rua, que anda de ônibus, que trabalha na fábrica, na oficina mecânica, que se diverte à noite no baile *funk*, no pagode microfonado, no terreiro dos atabaques: esse povo está, de alguma forma, habituado com ruído do rádio, das armas, da TV, dos aparelhos, os ruídos do trabalho diário e, particularmente, com altos volumes. A relação dessas pessoas com o barulho e com a tolerância aos ruídos e o barulho é totalmente diferente da abordagem ocidental europeia. Assistam no vídeo¹¹ gravado pelo jornalista e produtor GG Albuquerque, ao depoimento de MCs e produtores como Fióti e Renan Valle, este último oriundo da favela da Maré, Rio de Janeiro. Reparem também no momento em que Albuquerque afirma que “o *funk* sempre incorporou o ruído e demais elementos que a indústria fonográfica considera um erro”. Valle desenvolve toda uma teoria do barulho tomando como ponto de partida o contexto de uma comunidade na favela:

O pessoal de favela gosta de uma parada mais amadora. Quando fica muito limpa, não é um som urbano. Se você reparar, a própria favela tem a sua sonoridade. Eu sei quando tem operação na favela. Por quê? Tem silêncio. A favela tem as crianças correndo, passarinho passando, tu escuta de manhã assim que tu acorda às cinco da manhã, moto pra lá e pra cá, mãe gritando com o filho... Então a favela tem a sua sonoridade. Isso faz tanta parte da nossa rotina, diariamente, que quando a gente vai produzir uma música a gente quer aquele ruído. Isso tá enraizado na gente. [...] O som da violência é o silêncio. O que a gente tem medo é o silêncio (Albuquerque, 2024, p. 111-112).

Pessoas indo e voltando dos seus trabalhos, dos seus afazeres, da escola, muitos aparelhos de som ligados ao mesmo tempo, isso significa que a favela está tranquila. Mas quando ela está em silêncio significa o perigo à espreita. Não

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrJsSpKJHHn/>. Acesso em .29 out. 2024.

se trata de uma avaliação moral, mas objetiva: por meio desses depoimentos, constatamos que, muitas vezes, a ausência ou presença de barulho nas favelas demarca tempos de paz ou de guerra. O cuidado e a ciência do som embutida na construção das aparelhagens de som, gigantescas caixas capazes de emitir altos decibéis, pode ser considerada, à primeira vista, uma atividade perigosa, uma espécie de autoimolação, de atentado à própria saúde.

A realidade, porém, é que se trata de uma “arte sonora” popular, que só faz sentido se evitarmos ao máximo os paradigmas ocidentais e abraçarmos a forma consciente e o tipo de festa que é produzido nesse contexto, em que o uso de entorpecentes somado ao volume do grave produz sensações singulares. Quem compreende e assimila a psicodelia norte-americana, com seus usos e abusos, pode tranquilamente compreender a potência psicossônica do baile *funk*. Se compararmos a economia do silêncio num quarteirão de Londres com a economia do silêncio em um quarteirão em Belford Roxo, por exemplo, perceberemos relações distintas, eu diria antagônicas, entre comunidade, sociedade e ruído. Ao mesmo tempo, é possível dizer que o território modula essas percepções para além de uma percepção meramente nacional – por exemplo, quando percebemos que as políticas das frequências se assemelham em Londres e no Leblon, bairro da zona Sul do Rio, distanciando-se de uma política das frequências, por exemplo, entre o mesmo Leblon e as festas de tecnobrega em Belém do Pará. De modo que quando atribuímos características aptas a enquadrar o trabalho de Silva no gênero *noise* ou *harsh noise*, devemos levar em conta que a “imagem” do “barulho” vem de outro lugar, de outra concepção, de outra relação com os sons e, obviamente, com a própria prática de se produzir e lidar com o barulho.¹²

Trabalho e barulho

As ferramentas utilizadas no trabalho pesado nas fábricas e oficinas, bem como aquelas disponíveis em celulares e computadores, representam um dispositivo de dupla face: há beleza na realização técnica – Simondon (1958) vai se referir a uma “tecnoestética” –, mas, por outro lado, há a luta do operário pela mais-valia e por seus direitos de cidadão. Esse descompasso é pedra de

¹² Ver <https://godpussy.bandcamp.com/album/bice-do-discernimento>.

toque do marxismo no século 20, que resulta em pelo menos duas concepções que nos parecem válidas ainda hoje. Primeiro, a de que a gradativa inserção das máquinas na industrialização e o conseqüente desgaste mútuo de homem e de máquina, produzem a subsunção formal e real do trabalho assalariado pela tecnologia do capital. Segundo Marx (2013, p. 334),

Uma máquina que não serve no processo de trabalho é inútil. Além disso, ela se torna vítima das forças destruidoras do metabolismo natural. O ferro enferruja, a madeira apodrece. O fio que não é tecido ou enovelado é algodão desperdiçado. O trabalho vivo tem de apoderar-se dessas coisas e despertá-las do mundo dos mortos, convertê-las de valores de uso apenas possíveis em valores de uso reais e efetivos.

O encarregado por essa mediação, entre homem e máquina, nem sempre é o próprio operário, mas, geralmente, um funcionário responsável pela produção, isto é, pela utilização tão correta quanto rentável do equipamento. A relação do usuário com a máquina, porém, corresponde a uma relação cotidiana em que amor e ódio se confundem numa complexa teia de convergências. O trabalhador vende sua força de trabalho e se aliena de si mesmo, configurando a subsunção formal; mas a extração do trabalho vivo é realizada pelo capitalista – o que fazer diante da máquina que se opera? E quem opera o operador? A subsunção formal e real configura uma primeira imagem do trabalhador em relação à máquina, que se completa por uma segunda concepção, que diz respeito à noção de “intelecto geral”, enunciado uma única vez no célebre fragmento dos *Grundrisse*,¹³ de onde retemos a ideia de que “o saber social geral, conhecimento, deveio força produtiva imediata e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral” (Marx, 2011, p. 589). O intelecto geral se refere ao acúmulo coletivo de *know how*, de

¹³ “A natureza não constrói máquinas nem locomotivas, ferrovias, telégrafos elétricos, máquinas de fiar automáticas etc. Elas são produtos da indústria humana; material natural transformado em órgãos da vontade humana sobre a natureza ou de sua atividade na natureza. Elas são órgãos do cérebro humano criados pela mão humana; força do saber objetivada. O desenvolvimento do capital fixo indica até que ponto o saber social geral, conhecimento, deveio força produtiva imediata e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral e foram reorganizadas em conformidade com ele. Até que ponto as forças produtivas da sociedade são produzidas não só na forma do saber, mas como órgãos imediatos da práxis social; do processo real da vida” (Marx, 2011, p. 589).

onde se pode extrair toda uma lógica do uso e da prática centrada na figura do trabalhador e de seus conhecimentos limitados pelas necessidades da produção. Em uma conferência, o geógrafo Milton Santos (1992, p. 99) afirma que

Fomos rodeados, nestes últimos 40 anos, por mais objetos do que nos precedentes 40 mil. Mas sabemos muito pouco sobre o que nos cerca. A Natureza tecnicizada acaba por ser uma Natureza abstrata, já que as técnicas, no dizer de G. Simondon (1958), insistem em imitá-la e acabam conseguindo. Os objetos que nos servem são, cada vez mais, objetos técnicos, criados para atender a finalidades específicas. As ações que contêm são aprisionadas por finalidades que, raramente, nos dizem respeito.

É nesse sentido, tanto da subsunção formal e real como na dimensão do “intelecto geral”, que o trabalho de Jhones Silva nos coloca algumas questões. Se não nos dizem respeito, é porque nos limitamos a utilizar as máquinas segundo princípios que atendem a “finalidades específicas”, mantendo a ação do trabalhador circunscrita a um campo limitado de ação. Contudo, esse esquema não interdita o acúmulo de uma relação residual, ainda que autêntica, do trabalhador com a máquina. O acúmulo de conhecimento que resulta do uso diário também se converte em uma sensibilidade em relação às formas de perceber o uso e as modificações da máquina e das ferramentas. E isso se dá não em uma dinâmica laboratorial, mas no ato de tecer e no tecido do cotidiano. Nesse contexto de acúmulo e prática, Silva admite que entre a mecânica automotiva e a mecânica industrial, “a automotiva não soa tão bem quanto a industrial” – pois, se há lógica na tendência ao inconformismo geral, esta parece pertencer a uma esfera básica da vida comunitária que corresponde, na maioria das vezes, aos gestos cotidianos, àqueles que nas palavras de Braudel (1987, p. 9) se constituem como “inumeráveis gestos herdados, acumulados a esmo, repetidos infinitamente [...] incitações, pulsões, modelos, modos ou obrigações de agir que, por vezes, e mais frequentemente do que se supõe, remontam ao mais remoto fundo dos tempos...” Esse manancial de gestos se perde no sentimento oceânico do inconsciente, mas sobrevive na forma como transformamos o uso das mãos: a mão que apedrejava, socava e apontava hoje resume esse manancial de possibilidades ao simples toque digital com seus mil e um comandos; mas, como nos lembra Nietzsche, o ódio que não expelimos sob a forma de um gesto, se volta para dentro sob a forma do ressentimento.

Observando a vida do trabalho na atualidade, havia, em estado de contenção, uma virtualidade do confronto, que era administrado pelas formas de luta – da revolução ao sindicato –, hoje apaziguado pela apropriação do léxico e das práticas revolucionárias tanto pelo neoliberalismo como pela extrema-direita. No plano da cotidianidade, entretanto, essa tendência era regida pelo impulso básico de deslizar na esteira da necessidade e do tempo comunitário, virtualidade que atravessava o “corre” diário como uma pletera afetiva difícil de definir por representações, mas que se relacionava a inflexões do ódio, do desgosto e, sobretudo, em virtude do trabalho forçado e das péssimas condições de vida. Antes, essa violência possuía para si um único palco sobre o qual ela tomava a palavra: era o palco do aqui-e-agora, da vida diária, a “densidade do cotidiano”, ao passo que hoje ela parece se separar cada vez mais da vida real, aproximando-se gradualmente de um vasto muro de tragédias e lamentações que a alimenta e lhe serve de espelho. Ficou evidente assim que mesmo a classe trabalhadora hoje, considerada sob o aspecto multifário de sua constituição – da carteira de trabalho ao plataformismo – também duplica a violência em seu cotidiano, entre a privatização da violência física e a subsunção da lógica do confronto à lógica da produção.

É provável que, como o personagem de Chaplin de *Tempos modernos*, a tendência à repetição resulte em respostas neuromusculares involuntárias, mas dificilmente se pode afirmar que a relação entre máquina e trabalhador se resume a uma interação passiva. Por exemplo, uma forma de subverter uma relação passiva com as máquinas pode ser encaminhada por um espírito tomado por certo modo do inconformismo: operá-la contra a produtividade, isto é, explorar “margens de indeterminação” da máquina, possibilidades que correm por fora de suas estruturas e funções consolidadas, explorar suas impropriedades, esgarçar sua estrutura, colher os resíduos do seu desgaste. Socar as funções consolidadas do equipamento, sem o quebrar, apenas extraindo dele algo que diverge da subsunção real e formal, prejudicando ou variando a manutenção dinâmica do “intelecto geral”. Subverter o equipamento de trabalho, sem necessariamente o inutilizar. Esmeril microfonado como parte de uma contradição.¹⁴

¹⁴ Ver: <https://godpussy.bandcamp.com/album/o-corpo-grita-um-sil-ncio-esmagador>.

Pensamento do som e da sucata

Uma política do gesto, uma ética da prática e uma lógica do confronto: assim eu defino de forma sucinta a obra – se assim podemos chamar – de Jhones Silva. De uma forma bastante resumida podemos perceber essa trajetória a partir de termos como música, barulho, ruído, *harsh noise*, que brotam de uma relação singular entre sensibilidade estética, voracidade cognitiva e as necessidades habituais associadas à vida do jovem negro morador da Baixada Fluminense, Rio de Janeiro – a necessidade de trabalhar, de trabalhar entre máquinas, seja na oficina mecânica, seja na fábrica. Não há como refletir sobre a sua antipresença na cultura sonora brasileira sem o considerar, primeiramente, do ponto de vista de um artesão, de um artífice e trabalhador do barulho, sem levar em consideração sua condição de brasileiro, morador da Baixada, pois suas ideias e a forma como trabalha espelham a relação que esse indivíduo tem com sua terra e com o mundo. A internet operou um papel central nessa relação que ele criou com a cultura do gênero *noise* ou *harsh noise*, mas o que ele faz na prática a partir dessa relação parece estabelecer procedimentos, métodos e resultados de outra ordem. De sua terra e experiência como homem negro, trabalhador e artífice, ele extrai outra concepção do barulho e das formas de lidar com seu poder de interferência, concepção que vai na direção contrária de toda uma tradição de pensamento ocidental, centrada em questões de ordem acústica, fisiológica, social e cultural. Por trás de muito barulho, há sempre uma grande lógica operando elementos de outro grau de negatividade, uma lógica do inconformismo que não abre mão de se colocar como vandalização concreta e simbólica extraída de uma relação positiva com máquinas oriundas do trabalho, mas também das máquinas digitais, dos computadores, das invenções técnicas que derivam de um uso prodigioso da precariedade. Observo que o primeiro *set up* de Silva foi composto por um Tremolo e um Envelope filter criados a partir de lata de sardinha, somados a um pedal Behringer Ultra Distortion, um *tape deck* e uma mesa antiga comprada em um “sacolão local”.

A montagem do equipamento obedece a um esquema de teste erro-e-acerto, testando as conexões possíveis e buscando perceber aquilo que combina mais com os objetivos, sejam apresentações, sejam gravações ou performances. Nesse conjunto de aparelhos e pedais, ele usa equalizador ou sintetizador para quebrar as frequências e incrementar o controle dos volumes, além dos microfones

de contato em objetos amplificados, como, por exemplo, objetos de metal, como se vê na foto adiante. Observa que muitos artífices do barulho se utilizam do pedal de Delay, mas em seu *set up* o uso do *delay* é restrito à criação de algumas introduções durante a gravação de álbuns. Durante os testes com os pedais e conexões, utiliza seu *set up* geralmente “em linha”, isto é, ligado diretamente ao sistema de som, e obedecendo geralmente a variações de um esquema semelhante a este: distorção + distorção + oscilação + distorção + mic de contato.

Figura 1
Sistema ou configuração
(*set up*) de equipamentos
Foto: Jhones Silva



Na maioria das vezes, Silva usa pedais, em geral que sejam capazes de distorcer o som – “sempre distorções, é o elemento principal para criar”, ele afirma – ligado de forma que possam ser incorporados em uma cadeia e criar umas frequências mais ásperas, particularmente por meio de pedais que possam criar oscilação e dinâmica entre eles. Da relação com as máquinas, portanto, a dupla recusa, tanto da subsunção formal e real do trabalho quanto do “intelecto geral”, recusa essa que reside na experiência com o trabalho, com a comunidade, com as distâncias culturais e étnicas que produzem mediação dessas experiências de ordem estrangeira, mas que foi apropriada de forma singular por Silva:

Existe a vontade de se fazer o que tem que ser feito, como disse anteriormente, criar uma dinâmica através dos ruídos. Tenho feito apresentações menores ultimamente, antes levava de 19 a 25 minutos. Hoje em dia prefiro manter entre 10 e 15 minutos. O tempo não é o problema, desde que esteja conforme meu agrado. Não existe uma linhagem a seguir, *é na base do improvisado que soa do dinâmico ao ruído áspero. Não existe um começo, meio e fim* (Jhones Silva, em entrevista para o autor, setembro de 2024, o grifo é meu).

Essa afirmação final, de que “não existe um começo, meio e fim” nos leva a oscilar entre duas possibilidades: de que seus álbuns e apresentações se estruturam a partir de uma necessidade narrativa, por uma “lógica” do confronto, que sustenta o inconformismo pelo exercício de uma esgarçamento contínuo da denúncia – é sob esse aspecto que a utilização de arquivo com depoimentos relatando opressões de toda sorte se mescla a interlúdios dramáticos e uma programação visual direta e incisiva; e outra perspectiva, telúrica, que opera como uma mesa de som que capta as forças cósmicas, as forças do caos, forças irrepresentáveis, que tomam forma a partir do acoplamento entre essas mesmas forças e os materiais manipulados pelos artífices do som. Deleuze afirma que a música, particularmente a música contemporânea de Ravel e Debussy a Luigi Nono, tem por característica “tornar audíveis forças não audíveis por si mesmas”. Essa parece constituir uma fórmula conceitual próxima ao trabalho de Jhones. O rumor do mundo está aí; diante de uma pletera sonora que existe tanto no aqui e agora como em estado latente, de tensão pré-individual; Jhones opera como um disjuntor, um catalisador da multiplicação incessante de ruídos, dos clangores cósmicos, do barulho universal. Sua antiarte é também o produto do anticriador,

em que ele desempenha o papel de filtro modulador, de deformador desse barulho que não se vê, mas nos afeta psicológica e fisicamente, muitas vezes sem que percebamos. O ruído cósmico o atravessa, o som que é produzido já não exprime o “inefável”, mas uma concretude que se apresenta não sob a forma de uma indeterminação, mas de uma declaração política concreta e imediata.

Bernardo Oliveira é professor de filosofia na Faculdade de Educação da UFRJ, pesquisador, crítico e produtor cultural. Produtor no QTV Selo. Publicou *Tom Zé – estudando o samba (2014, Cobogó)* e *Deixa queimar (2021, Numa)*. Codirigiu com Saskia o filme *Caixa Preta*, prêmio Abraccine 2023 como melhor curta/média-metragem brasileiro do ano..

Referências

- ALBUQUERQUE, Gabriel G. *Treme fluxo: pretitudes sônicas na diáspora afroeletrônica*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.
- ATTALI, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- GOODMAN, Steve. *Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- HAINGE, Greg. *Noise matters: towards an ontology of noise*. Bloomsbury Academic, 2013.
- HEGARTY, Paul. *Noise/Music: a history*. New York: Continuum, 2008.
- JORDAN, Matthew F. *Information: keywords*. Ed. Michele Kennerly, Samuel Frederick e Jonathan E. Abel. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press, 2021, p. 148-161.
- MALASPINA, Cécile. *An epistemology of noise*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- MARTINS, Guilherme de Castro Duarte. Guerra dos graves: da quebra de Xangô ao funk na Baixada Santista. *Revista Sonora*, v. 6, n. 12, 2017.
- MARX, Karl. *O capital I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NECHVATAL, Joseph. *Immersion into noise*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. *Estudos Avançados* [online], v. 6, n. 14, p. 95-106, 1992. Acesso em 8 out. 2024.

SHANNON, Claude E. A mathematical theory of communication. *Bell System Technical Journal*, v. 27, n. 3, p. 379-423, Jul. 1948. Reprint n. 4, p. 623-656, Oct. 1948.

SIMONDON, Gilbert. Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida. In: ARAÚJO, Hermeto Reis de (ed.). *Tecnociência e Cultura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 1958.

WILSON, Dan. The electric music hall: the theatre of electric dreams. *The Wire*, 364, p. 32-39, 2014.


Como citar:

OLIVEIRA, Bernardo. “Por trás de muito barulho sempre haverá uma grande lógica”: antiarte e inconformismo no trabalho de Jhones Silva. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 234-252, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Anonimato e eliminativismo

Anonymity and eliminativism

J-P Caron

 0000-0002-6409-9199
jpccaron@gmail.com

Resumo

Refletindo sobre a possibilidade do anonimato na música de ruído, tecemos algumas considerações com relação à tese do eliminativismo na neurociência, qual seja, a ideia de que nossas vivências exprimíveis por vocabulário psicológico seriam redutíveis a estados psicofisiológicos do cérebro. Se a tese parece puramente teórica, ela, na verdade, aponta para a presença material de um aparato responsável pela experiência, mas que ele próprio não seja experienciável. Essa relação de condicionante externo ao conteúdo é exemplificada com obras nas quais os materiais são “anônimos” no sentido de não ser resultado da elaboração subjetiva de seus autores, mas de ilustrar um “ruído na máquina”, ou do próprio aparato. Partindo dessa consideração, o texto examina outros exemplos de possível anonimato em obras de música de ruído.

Palavras-chave

Ruído. Anonimato. Eliminativismo. Neurociência.

Abstract

Reflecting on the possibility of anonymity in noise music, we make some considerations regarding the thesis of eliminativism in neuroscience, that is, the idea that our experiences expressible through psychological vocabulary would be reducible to psychophysiological states of the brain. If the thesis seems purely theoretical, it actually points to the material presence of an apparatus responsible for experience, but which itself is not experienceable. This relationship of external conditioning to the content is exemplified with works in which the materials are “anonymous” in the sense of not being the result of the subjective elaboration of their authors, but of illustrating “noise in the machine”, or of the apparatus itself. Based on this consideration, the text examines other examples of possible anonymity in works of noise music.

Keywords

Noise. Anonymity. Eliminativism. Neuroscience.

O título apresenta duas palavras: “anonimato” e “eliminativismo”. Entre ambas, uma ressonância de sentido sem sinonímia. Poderíamos remeter a ideia de anonimato a uma anomia, a incapacidade de nomear algo – algo como o que Reza Negarestani (2008) chamou cumplicidade com materiais anônimos. Retornaremos a isso. Num primeiro momento anonimato poderia, em chave relacionada à menção a Negarestani, referir-se a obras sem autoria – o que coloca um problema de circulação daquilo que aparece sem a etiqueta e o prestígio de uma subjetividade que se apresenta publicamente como grife. Em certo sentido teríamos aqui uma eliminação – a do nome-do-autor para a legitimação da obra.

Podemos ver aqui, na tentativa de constituição da obra anônima, duas relações com a questão da música de ruídos. Primeiramente, esta última aparece em certa medida como um oxímoro, uma tentativa de fazer música com aquilo que tradicionalmente se considerou excluído por definição do universo musical: o ruído.¹ A ideia de obra de arte anônima não parece à primeira vista com o oxímoro proposto por “música de ruído”. Aparentemente, nada impede que uma obra seja não assinada. Nada impede que se faça música com ruídos tampouco. O conceito tradicional de arte, tal qual advindo na era burguesa, encontra, entretanto, na autoexpressão do indivíduo o seu cerne, de tal forma que o caráter de expressão subjetiva se vê dissolvido no anonimato. Não é como se a obra não contivesse expressão, mas é como se não soubéssemos quem ou o que está se exprimindo. E aqui uma relação mais profunda com a música de ruídos aparece. Já mencionamos rapidamente: cumplicidade com materiais anônimos. Se a destituição do sujeito no anonimato se dá no nível da forma, a presença de ruído como destituição de uma segunda natureza na qual nos reconhecemos como seres humanos apresenta a mesma problematização do sujeito proprietário de experiências, no nível dos materiais. Se me reconheço como “humano” no desdobramento tonal de afetos sob o controle da harmonia, o mesmo não se

¹ A definição de ruído é em si problemática. O trecho deixa entrever uma posição relacional sobre o ruído, no sentido de que este se definiria negativamente com relação ao que é comumente aceito como som musical. Vários autores vão nessa direção; mas considero problemática essa definição. Enquanto o parágrafo aponta para ela, acredito que a mera caracterização do ruído como um negativo do som musical seja apenas uma noção preliminar de ruído, a ser mais bem definida *a posteriori*. Em relação a isso, o artigo *Stratégies pour l'architecture* (Caron, 2022) apresenta alguns apontamentos que vão além do escopo deste texto sobre o anonimato.

verifica *a priori* no uso do ruído como ruído.² Esses materiais estão sob o controle/jurisdição de um “nome” (um alguém)?

Peter Bürger descreve o gesto vanguardista como a tentativa, após a autonomização da esfera estética advinda com o esteticismo, de destruição da instituição arte por meio do desaparecimento da arte na vida. Tal desaparecimento, contudo, deve tomar a forma de algo, uma (anti)obra, cuja recusa visível lhe permitiria ser registrada como ideia em realização.

Em certo sentido, e levando em consideração os componentes da obra de arte, a escolha do anonimato como forma a ser generalizada traz um metaproblema: a invisibilidade de um autor não deveria acarretar a invisibilidade de um ato, posto que o que se quer é a circulação do ato e o desenvolvimento da ideia do anonimato. A invisibilização da autoria deve ser um componente estrutural, mas também um assunto do ato/obra. Numa era de circulação e luta por *clicks*, a invisibilização do autor implica muitas vezes invisibilidade do produto dos atos, de tal forma que o anonimato passa a constituir um reservatório de materiais não acessados. Sendo o anonimato também um assunto da obra – portanto, além de determinação formal, como já dito, ele é também o material. A ausência do autor incide sobre o modo como escutamos. E se o anonimato é assunto da obra, ela não deve desaparecer junto com o nome de autor. Ela deve circular. Isto implica a modificação de um componente da obra.

Esse sentido de anonimato remetido à instituição arte, onde nomes circulam como avais a atos – atos esses constituídos no interior de marcos normativos – de produção e fruição, em que nome de autor teria a sua função. Henry Flynt (2012, p. 85) propôs uma vez a ideia de dissociação constitutiva para situações parecidas com a que comento.

² Vale mencionar que o ruído se tornou ubíquo na música, com maior ou menor aceitação pública. A música eletrônica de pista, a distorção no *rock* e o uso de objetos sonoros no *rap* são hoje parte do vernáculo musical corrente. O mesmo, porém, não se pode dizer ainda da música *noise* (música de ruído no sentido estrito) em suas variadas formas, e, também, da integração do ruído e da dissonância na música de concerto, não obstante esse processo exista há mais de um século. Por isso a expressão “uso do ruído como ruído” refere-se a esses casos nos quais o ruído não é integrado e permanece ainda como elemento de perturbação. No contexto deste texto trata-se de examinar casos em que este ruído é redobrado no ruído formal do anonimato.

Dissociações constitutivas pressupõem um gênero com protocolo-padrão. No gênero, situações são estabelecidas por estipulações (uma realidade existe devido à regra proposta por alguém). Além disso, é costumeiro em um gênero que as situações possuam certos objetivos.

Uma situação constitutivamente dissociada advém porque o instigador da situação altera os objetivos costumeiros do gênero sem o declarar. Uma vez que os objetivos tradicionais se foram, o instigador pode evadir ou substituir o protocolo-padrão por um protocolo inescrutável (um enigma artificial).³

Flynt uma vez propôs algo assim: “Work such that no one knows what ‘s going on”. Uma obra musical que consiste em seu título ou, melhor dizendo, cuja existência palpável consiste em seu título. Fica estipulado que haja uma obra. E que ninguém saiba o que acontece na obra. O título desencadeia um processo imaginativo para captar algo que, por estipulação, não pode ser captado: a obra na qual ninguém sabe o que está acontecendo. Ela acontece agora? Quanto tempo ela dura? Estranhamente por estipulação se saiu do domínio do experienciável – não podemos ter uma experiência do conteúdo de tal peça, mas temos a experiência da pergunta sobre o conteúdo de tal peça. Uma presença ausente, espectral.

Aqui cabe lembrar rapidamente o segundo polo do meu título: eliminativismo. Diz Mark Fisher (2014, p. 90):

Eu quero falar sobre os problemas a respeito do conceito de experiência. Começarei, porém, com uma genealogia aceleracionista, a partir da posição pela qual muitos de nós nos orientávamos nos anos 90, Nick Land, landianismo. Era uma espécie de hiper-deleuzianismo, um deleuzianismo *dark*, mas que ainda era organizado em torno do problema

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *I find a principle running through these cases which I call constitutive dissociation. Constitutive dissociation presupposes a genre with a standard protocol. In the genre, situations are established by ordainments. (A reality exists because of somebody's rule.) Moreover, it is customary in the genre for situations to have certain aims. A constitutively dissociated situation comes about because the instigator of the situation alters the aims of the genre from the customary aims, without declaring so. Since the traditional aims are foregone, the instigator can evade or replace standard protocol with an inscrutable protocol (a contrived enigma).*

da experiência, me parece. Podemos retrair isso de volta a Bataille, o tipo de busca impossível pela experiência não apenas maximamente intensa, mas para além disso, a busca por uma experiência a partir de uma posição na qual a experiência não é mais possível; isto é, a morte; morte como o limite. Penso que um dos movimentos cruciais dos últimos tempos foi mover-se contra a experiência, na verdade. Em vez de perseguir essa experiência impossível, apontar o contraste entre a cognição e a experiência. Assim, a morte, como era pensada, não apenas individual, mas a hipermorte, não apenas o inexperienciável, mas a evaporação da própria possibilidade da experiência, por meio da extinção, passa a ser contrastada com a experiência. [...] A extinção se torna um desafio cognitivo e especulativo.⁴

O parágrafo refere-se a uma instância que poderíamos chamar de vivencial, na qual o excesso experienciado aponta para uma saída dos limites da configuração do vivente. É a posição de Bataille. A desnaturação morfológica do vivente aparece aí como consumação de um horizonte de expectativas na qual uma intensidade impossível de ser integrada no interior do sistema físico que ele é o extravasa para todos os lados. Contra essa instância vivencial, há outra forma de relação com isso que pode ser chamada, entre outros nomes, de morte, condição não a ser vivenciada – talvez por não ser mesmo vivida salvo como limite de aproximação assintótica –, mas a ser pensada. E, ao ser pensada, permitiria pensar seu oposto, a vida, não como um ponto de vista que existiria onde não pode haver nenhum, mas como uma qualificação do ponto de vista do vivente. Uma condição de possibilidade de uma saída cognitiva e não vivencial.

⁴ No original: *I want to talk about the problems around the concept of experience. But I'll start with an accelerationist genealogy, starting off with the position that many of us were oriented around in the 90s, which was Nick Land, Landianism. This was a kind of hyper-Deleuzianism, a dark Deleuzianism, but one which was still organised around the problem of experience, I think, in Nick's theory. You can trace that back to Bataille, the kind of impossible quest to experience not only the maximally intense, but beyond that, the quest to experience from a position where experience itself is not possible; i.e. death, death itself as the limit. I think one of the crucial moves of the last few years was to move against experience, actually. Rather than pursue this kind of quest for an impossible experience, instead to point out the contrast between the cognitive and what can be experienced. So, as it were, death—not just individual death, but hyper-death, and not just the unexperienceable, but the evaporation of the very possibility of experience, via extinction or whatever—becomes contrasted to experience as such. You can't experience extinction, and so we no longer worry about that... Instead, extinction becomes a speculative and cognitive challenge.*

A posição do eliminativismo materialista está referenciada aí. Trata-se da tese segundo a qual, com os conhecimentos mais e mais finos acerca do funcionamento do cérebro, eventualmente substituiríamos, ou seria desejável substituir, todo o vocabulário intencional (vivencial segundo este texto) por vocabulário físico-químico, no que seria aparentemente equivalente a uma destituição da subjetividade e de seus protocolos de legitimação por uma descrição em terceira pessoa do animal humano em termos puramente fisicalistas.

Quando digo “protocolos de legitimação” refiro-me a protocolos de atribuição de caráter tético, ou verídico, às experiências às quais tenho acesso. Essas não mais apareceriam sem competição como foro privilegiado de constituição do real para a subjetividade, uma vez que estariam agora e sempre e para sempre acossadas pela consciência de seu próprio funcionamento e, portanto, pela tese do caráter fictício do modelo de mundo e de Eu que mantenho para mim.

Thomas Metzinger (2004) chama esse modelo de um *Phenomenal Self-Model*, que seria produto de processamento neural com vistas à economia geral de trocas informacionais no interior do sistema vivente e com seu exterior. Lá onde, segundo o paradigma subjetivista, haveria um centro que vivencia e que acompanha todas as minhas representações, para Metzinger esse centro não é origem, mas produto das formas específicas de processamento neural de informação disponíveis.

Na peça “noisecomposition V” proponho uma acumulação do ruído residual presente em fitas cassette por meio de regravação sobreposta (ou por meio de *loops* de pedais). Esse ruído residual, ou *tape hiss*, acompanha como uma moldura todos os elementos gravados tradicionalmente em fita, e é a marca d’água da gravação. Na peça renuncia-se aos conteúdos representados para focalizar um elemento material do suporte. Este adentra a moldura e torna-se figura. O que se ouve ouve-se como elemento representacional musical, mas sabe-se que é elemento do mecanismo, condição ineliminável de funcionamento do mecanismo material que acompanha e possibilita representações.

Essa peça constitui outra, “~∅ (não-vazio) música para sons de suportes tecnológicos não gravados e/ou gravados com o próprio processo de gravação”⁵ quando tocada simultaneamente e obedecendo a uma segmentação formal predeterminada, à reprodução do conteúdo sonoro da obra de Gustavo Torres

⁵ Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/n-o-vazio-m-p-s-s-t-n-g-g-c-o-p-p-g>.

“Disco contendo o som de sua própria gravação”.⁶ Assim, fita “vazia” e vinil “vazio” coexistem em canais separados da *mix*, com procedimentos de distorção e sedimentação sonora controlados pelos artistas.

Fisher, no entanto, refere-se a outro tipo de eliminação – como extinção. O problema da extinção mobilizado nessa chave implica a disjunção entre o ato de pensar sobre a extinção e o conteúdo de tal pensamento – a extinção do próprio pensamento. Mantendo no horizonte a comparação com o modelo vivencial da experiência impossível, aqui não pode haver experiência da extinção do pensamento – o que equivale a dizer que não se pode ter o ato de pensamento coextensivo a sua própria extinção; apenas o ato de pensar que tem por conteúdo a sua extinção.

Assim como a transparência do modelo de Eu fenomenal não permite a experiência de tal modelo como um modelo, não se pode ver a distância entre modelo e aparato que o origina. Há, porém, uma diferença: enquanto a dificuldade de coincidir um pensamento como ato com a sua extinção é localizada – antes da extinção esta pode ser objeto de um ato de pensamento, ou seja, pode ser não ato, mas conteúdo do pensamento –, a transparência do PSM apenas indica que ele seja invisível por ser ubíquo. A não experienciabilidade não se dá por uma localização externa ao alcance do sujeito, mas por sua constância.

É possível criar uma obra que vá contra a noção de experiência? [...] Uma obra que pudesse articular essas preocupações: algo que se autoanularia, de duração infinitesimal, cuja possibilidade de experiência consistisse na apreensão da tentativa de anular a experiência. Wittgenstein, na sessão §6.4311 do *Tractatus logico-philosophicus*, fala da morte: ela não seria experienciada porque não vivida (“a morte não é um evento da vida”). Mas existiria a possibilidade de simbolizar a morte, e de experienciar seu conceito, pensar sua possibilidade.⁷

Esse aspecto de ubiquidade, mas também de imperceptibilidade é trabalhado por Henrique Iwao em seu *Éter 2*,⁸ álbum contendo silêncio digital.

⁶ Disponível em: <https://gustavoxtorres.com/disco-contendo-o-som-de-sua-propria-gravacao>.

⁷ Disponível em: https://henriqueiwao.seminalrecords.org/arquivos/pdf/henrique_iwao-eter_vazio_experiencias_problematizadas.pdf.

⁸ Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/ter-2>.

Ao contrário de “~Ø”, o conteúdo não é o som da marca d’água dos equipamentos sonoros tornado manifesto pela ausência de conteúdo propriamente musical, mas, aparentemente, puro silêncio. Na primeira faixa, no entanto, há, mais uma vez, a atestação da presença do suporte – em medida análoga à atestação da presença do sujeito ausente no PSM.

Retrabalhei então §6.4311 para que sua duração fosse menor que 1ms, de modo que mostradores de duração diversos indicassem duração = zero. Já na versão anterior, havia um algoritmo, realizado na plataforma de programação *Pure Data*, que gravava uma faixa de silêncio numa duração menor que o próprio bloco de duração mínimo do cálculo de áudio. A ideia era gerar um arquivo sem conteúdo. Um cabeçalho *.wav* sem nada dentro.

E comenta ainda, em atestação do paradoxo da invisibilidade visível que é o cerne do nosso problema: “A peça, entretanto, existe. Se há uma tentativa de autoanulação como fenômeno é porque a peça é também essa tentativa (ela nem exemplifica bem o aforismo nem o comenta bem, mas caminha junto a ele)”.

Tudo isso aponta de um lado para uma clivagem entre experiência e conceito; e, de outro, para uma experiência de conceitos. Ou de uma experiência por meio de conceitos. A descrição dos mecanismos causais naturais que nos compõem deveria arremeter contra um mundo constituído por objetos com nomes e conceitos operantes. Esses, porém, não emperram; apenas permite-se, do alto de um mecanismo, descrever as condições de funcionamento a partir da base, dentro do que se opera uma nova integração conceitual: nossos conceitos e experiências são agora outros (analogamente, a não transparência dos meios de reprodução sonora faz com que nossa escuta naquelas obras, seja outra). Outra pergunta, diferente da que faz Iwao, se insinua aqui: ali ele perguntava sobre a obra sem experiência aqui me pergunto, analogamente à formulação do parágrafo anterior: é possível liberar as experiências de sua carcaça? Evoco três casos de despersonalização a seguir, com aproximação crescente com o anonimato efetivo.

A) Aspectos do anônimo como material

Em meu disco *Breviário*, que leva minha assinatura, comparecem diferentes gravações de campo, cujo foco não é tanto a técnica de captação quanto seu

imediatismo, de forma a escapar aparentemente da elaboração deliberada do objeto artístico. A categoria de aparência estética mantém-se inalienável, mas se vê reorientada na direção de oferta de um conjunto inarticulado de cenas da vida íntima, mas cuja assinatura não se oferece em primeiro plano. Os elementos são banais, e, ainda assim, mobilizados por uma memória individual, a do artista. Não é tanto, pela sua banalidade, o oferecimento, portanto de uma memória pessoal, mas de uma memória qualquer, impessoal, passível de estar presente a partir da experiência de qualquer um. Uma experiência genérica. Essa poética do anonimato pela atrofia da presença autoral pôde ser verificada também na obra de Cássia Siqueira, em seu projeto Nome Morto. O paradoxo aqui é que o momento de máxima intimidade/expressão – a apresentação do som gravado de lugares, eventos relacionados a memórias e vivências daquela que grava – coincide com a anulação da personalidade dessas memórias e vivências. A cumplicidade com materiais anônimos é manifesta aqui, uma vez que existe sujeito, mas existe no desdobramento e nas frestas de um material que não lhe pertence, mas o constitui ao longo da escuta, na qual aquela subjetividade é reconstruída e partilhada pelo ouvinte. O aspecto *lo-fi* da gravação também favorece a percepção da presença de um corpo no processo de gravação – os traços de manipulação, sons da mão mexendo no aparato de gravação, passos, respirações etc., se fazem tão presentes quanto os conteúdos externos registrados.⁹

Em *Breviário* havia também a tentativa de suspender o caráter de obra de uma outra maneira: acompanha o álbum um caderno de “partituras verbais”. A princípio o ouvinte é direcionado a escutar as gravações como realizações das partituras do caderno. A relação, no entanto, é enganadora. Há falsas realizações no álbum, e falsas partituras no caderno.

reuni textos de diversas épocas, desenhos, fotos, coisas que parecem partituras, na tentativa de criar um continuum entre coisas disparatadas. as gravações de campo no disco também tinham funções originalmente bem diversas. algumas eram apenas registros pessoais sem intenção de um dia ser mostradas, outras eram realizações de algumas das peças que estão no livrinho, outras ainda possuíam relação oblíqua com alguma foto, gráfico ou partitura do mesmo, e assim sucessivamente.

⁹ Disponível em: <https://nomemorto.bandcamp.com/>.

como se essa coleção de coisas e sua articulação fossem criando uma subjetividade fragmentária. referências diversas a acontecimentos de minha vida e de pessoas a minha volta convivem com elaborações mais formais e conceituais. a aparência de *objets trouvés* e de articulação ao acaso é importante para este projeto. a função-autor ainda permanece, no entanto.¹⁰

B) Lucas Pires é o autor por trás do projeto mortuário

Sua primeira fita, lançada em 2002 e relançada pelo selo Toc Label dez anos depois, chama-se *Necrofilia Propaganda*.¹¹ Em 2016, Lucas ofereceu ao selo Seminal Records uma nova fita.¹² Ela não se chamaria mais mortuário, e sim, “aka mortuário – also known as mortuário”, como em “o projeto que uma vez se chamou mortuário”, ou ainda “a pessoa que uma vez se chamava mortuário”. Lucas me informa que pretendia deixar fitas largadas em pontos de ônibus no Rio de Janeiro. Respondo que provavelmente ninguém pegaria uma fita, uma vez que faltaria a motivação para escutar algo que provenha de lugar algum, além da alienação própria do material – não são todos que ainda possuem equipamento para cassette hoje em dia. Com isso ele propõe uma espécie de dissociação constitutiva, mas não simplesmente pela alteração do objetivo de uma prática, mas pela variação imaginativa dos componentes da prática. Aqui se pretendia a eliminação do quadro que permite a pré-compreensão e, no limite, a existência da obra enquanto obra. O deixar fitas largadas pela cidade é ato que pode muito bem ser completamente ignorado e, como ideia, nunca ter sua existência registrada. O deslocamento de “mortuário”, para “aka mortuário”, ainda que não se determine como um completo anonimato, revela uma vontade de colocar-se mais distante da autoria da obra. O caráter de objeto fortuito da obra, evidenciado no seu processo de construção, se torna manifesto pela revisão do elemento de autoria, que, sem cair no completo anonimato, inclina-se a esse vetor na tentativa de minimizar a presença, ao menos nominal, de seu autor.

¹⁰ Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-breviario-de-j-p-caron/>. Um interessante exemplo dessa poética de suspensão entre obra e não obra é também fornecido por *Cidade Arquipélago*, de Paulo Dantas, em que gravações de campo de uma viagem sua ao Japão convivem sem aviso prévio como obras cujo conteúdo sonoro se indistinguem por vezes de conteúdos gravados nas faixas não pré-compostas. Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/cidade-arquipelago>.

¹¹ Disponível em: <https://toclabel.bandcamp.com/album/necrofilia-propaganda>.

¹² Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/c32>.

C) No projeto *dehors* é efetivamente ultrapassada a fronteira do anonimato. Não é evidentemente a única vez que isso foi feito, e exigir originalidade desse ato é efetivamente afastar-se do *éthos* que justifica o anonimato em primeiro lugar. *Dehors* apresenta-se sem autoria e produz basicamente paredes de ruído aparentemente anônimo em álbuns sucessivos postados no *bandcamp*. A possibilidade de circulação *online* nos parece ser constitutiva de tal projeto, uma vez que ele conta com as dinâmicas próprias do compartilhamento das redes para ter sua existência notada.

O caráter anônimo do projeto permitiu um desdobramento interessante quando foi feito um *tour* simultâneo em três cidades, no mesmo horário. A descoberta da presença de uma pessoa em particular permitiu, portanto, a transindividualização do projeto e seu estilhaçamento espaçotemporal.¹³

Em texto sobre o projeto, Henrique Iwao aponta o paradoxo que o preside: “Como alguém que confronta o fora e, todo orgulhoso, quer poder indicar isso aos colegas, mas não pode. Não completamente. Porque se o fizesse claramente, eles não compreenderiam como o fora é justamente o lugar do não eu. Como é possível, brevemente, pequenos incursos no anônimo, no anômalo. Mas que para lá chegar talvez seja necessário algo casual, um passeio.”¹⁴

Elementos de memória apresentados sem a conexão com autoria aparecem então como os componentes daquilo que Thomas Metzinger chama de um *Phenomenal Self Model* (PSM). Assim, elementos fenomenais da experiência, apresentados de forma despersonalizada, poderiam não mais funcionar como autoexpressão direta, mas como apropriação de memórias quaisquer apresentadas de forma fragmentária, sem assinatura, para a apropriação de quem quer que seja, mas, melhor ainda, para o reconhecimento por quem quer que seja do caráter sintético do Eu. Isto consiste não em negar dentro da obra a experiência,

¹³ Disponível em: https://archive.org/details/dehors_minisite2016. Evidentemente, o público presente tinha acesso às identidades dos participantes. O traço importante aqui, entretanto, é que *dehors* poderia ser qualquer um. A apresentação de Curitiba contou até mesmo com registro em vídeo, sobre o qual foi colocada uma tarja para manter a dificuldade de identificação da intérprete, não obstante no presente caso esta dificuldade seja meramente simbólica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-TWVoXeoJ4so>.

¹⁴ Iwao, crítica ao álbum *Dehors* publicada na revista *Linda*, atualmente fora do ar. Álbum disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/dehors>

mas em aproximar-se de produzir um outro a partir da concatenação de materiais que poderiam ser quaisquer, de memórias que poderiam ser de qualquer um; produzir um disco em nome próprio passa a ser a irrupção desse outro, que pensa, mas que não é um Eu, e permanece vinculado em perpétua cumplicidade com materiais anônimos.

A experiência consciente é como um túnel. A neurociência moderna demonstrou que o conteúdo de nossa experiência consciente não é apenas uma construção interna, mas também uma maneira altamente seletiva de representar informação. Por isto é um túnel: o que vemos e ouvimos, o que cheiramos e saboreamos, é apenas uma pequena fração do que de fato existe por aí. Nosso modelo consciente de realidade é uma projeção em menos dimensões de uma realidade física inconcebivelmente mais rica nos rodeando e sustentando. [...] Assim o processo contínuo da experiência consciente é não tanto uma imagem da realidade, mas um túnel através da mesma (Metzinger, 2010).

J-P Caron é músico e filósofo atuando como professor de filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e como instrutor do New Centre for Research and Practice, além de ser membro do selo musical Seminal Records

Referências

- CARON, Jean-Pierre. Stratégies pour l'architecture: pratiques bruitistes et structures de détermination. *Rue Descartes*, 2022/2, n. 102, p. 28-44, 2022. <https://doi.org/10.3917/rdes.102.0028>. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2022-2-page-28?lang=fr>
- FISHER, Mark. Practical eliminativism: getting out of the face, again. In: MACKAY, Pnedrell & TRAFFORD (ed.). *Speculative aesthetics*. London: Urbanomic, 2014.
- FLYNT, Henry. La Monte Young in New York. In: DUCKWORTH, William; FLEMING, Richard (eds.). *Sound and light: La Monte Young and Marian Zazeela*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012.

METZINGER, Thomas. *The ego tunnel: the science of the mind and the myth of the self*. New York: Basic Books, 2010.

METZINGER, Thomas. *Being no one: the self-model theory of subjectivity*. Bradford: Bradford Books, 2004.

NEGARESTANI, Reza. *Cyclonopedia: complicity with anonymous materials*. [s.l.]: Re: Press, 2008.

Como citar:

CARON, J-P. Anonimato e eliminativismo. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 253-265, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Corpo mar, corpo onda: reflexões sobre *drone* e improvisação

Sea body, wave body: reflections on drone and improvisation

Bruno Trochmann

 0000-0003-3816-146X

bruno.trochmann@gmail.com

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão sobre duas práticas sonoras que, superficialmente, parecem ser opostas: aquilo que é aparentemente imóvel (o *drone*) e aquilo que é aparentemente inquieto (a improvisação). Abordando as questões a partir de uma perspectiva prática, o texto apresenta o *drone* e a improvisação como manifestações do gesto, centradas na experiência do corpo. Trabalhos de Pauline Oliveros, Tony Conrad e José Maceda são utilizados para apresentar diferentes abordagens da prática improvisatória do *drone*, como mergulho na escuta interna, mergulho na escuta externa e o *drone* em escala do mundo natural.

Palavras-chave

Improvisação. *Drone*. Pauline Oliveros.
Tony Conrad. José Maceda.

Abstract

This essay proposes a reflection on two sound practices that, superficially, seem to be opposites: that which is apparently immobile (the drone) and that which is apparently restless (improvisation). Approaching the issues from a practical perspective, the text presents the drone and improvisation as manifestations of gesture, centered on the experience of the body. Works by Pauline Oliveros, Tony Conrad and José Maceda are used to present different approaches to the improvisational practice of the drone, such as diving into internal listening, diving into external listening, and the drone on the scale of the natural world.

Keywords

*Improvisation. Drone. Pauline Oliveros.
Tony Conrad. José Maceda.*

Claro, o que eu faço é diferente a cada vez. O lugar é diferente, o *timing* também é diferente, as condições são diferentes, meu peso/espessura corporal também é diferente, assim como a flexibilidade do meu corpo. Como são seres humanos que estão fazendo isso, você descobrirá que a cada vez o resultado é diferente (Tanaka, 2022).¹

É de grande importância para mim, e para o argumento deste ensaio, que ele seja lido como um texto de artista, uma reflexão de artista. Não há uma pesquisa ou levantamento histórico ou filosófico acerca dessas atividades e proposições conceituais. Não trago aqui uma conclusão de profundidade teórica, nem pretendo, mas espero que possam encontrar alguma forma de profundidade prática, uma reflexão que surge a partir da prática artística e das impressões da experiência dessa prática no tempo. As questões aqui levantadas não existiriam sem essa prática de improvisação e *drone*, e certamente não teriam relevância para mim sem a prática que levou a estes questionamentos em primeiro lugar. Se não posso dizer com certeza se essa reflexão tem um sentido mais abrangente para além de minhas próprias questões, posso esperar que sim; é isso que chamo de profundidade prática. A quem interessar, talvez fosse bom ter um contato com a prática artística a qual me refiro aqui. Registros como “Tombo” (2024, gravação independente) e “Cão dia, cão noite” (2021, selo Brava), estão disponíveis *online* e podem ser acessados facilmente.²

Este texto, então, não pretende também delinear uma exposição séria e linear sobre o *drone*, a improvisação e sua história. É texto reflexivo, no fundo sobre minha própria prática, com auxílio da referência a práticas de três outros artistas: Pauline Oliveros, Tony Conrad e Jose Maceda. Ao longo do caminho, dialogando a partir de elementos comuns com esses artistas, se tornaram aparentes elementos específicos que me ajudam a direcionar minha pesquisa e prática artística.

¹ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *Of course, what I do is different every time. The place is different, the timing is also different, the conditions are different, my body weight/thickness is also different, as is the flexibility of my body. Since it is human beings that are doing it, you will find that each time the result is different.*

² “Tombo” (2024, gravação independente): <https://brunotrchmnn.bandcamp.com/album/tombo>. “Cão dia, cão noite” (2021, selo Brava): <https://brava.bandcamp.com/album/c-o-dia-c-o-noite>

À primeira impressão *drone* e improvisação são conceitos que carregam um tipo de oposição superficial, entre aquilo que é aparentemente imóvel (o *drone*) e aquilo que é aparentemente inquieto (a improvisação). Na prática, porém, existe algo de contínuo, fluido entre as duas, como existe uma fluidez entre andar e correr. Gostaria de elaborar algo acerca do *drone* como prática improvisatória, sob a perspectiva de alguém que experimenta essa prática – que me auxilia a entender o que exatamente é improvisação, bem como sua relação com a forma e o corpo.

Improvisação, pureza indivisível do gesto

a música existe como um traço, ou talvez uma extensão, da ação do corpo (Goldman, 2010, p. 73).³

Acho que é preciso orientar minimamente o que quero dizer com improvisação. E esta é uma visão de improvisação entre muitas, pensando na improvisação de sons, de música. Se trata apenas de minha noção sobre improvisação, como eu a reconheço ou defino o que seja: é pelo percurso sensível sobre essa definição que na prática eu posso reconhecer que estou improvisando.

Improvisação é elemento presente em diferentes tradições e práticas musicais em todo mundo e ao longo de toda a história; é algo praticamente indivisível de fazer música em si; algum grau de improvisação sempre faz parte integral do fazer musical. Sem qualquer aprofundamento etnográfico ou cosmológico, é seguro dizer que não existe uma cultura sonora sem improvisação. Isso, entretanto, é diferente do que chamamos genericamente de improvisação, ou de música livre; em geral temos improvisação dentro ou a partir de estruturas definidas, estruturas que pertencem a uma prática comum, a uma linguagem comum. A improvisação é em geral aquilo que acontece “entre” as estruturas, o tensionamento de seus limites. O desejo por improvisação como um fim em si é desejo muito específico. Sem os limites da estrutura a ser tensionada, tudo muda. Algo precisa ser tensionado, mas o quê? Trata-se de criar sem a intenção de forma, o que é outro tipo de intenção de forma, o que gera outro tipo de resultado de forma.

³ No original: *music exists as a trace, or perhaps extension, of the body's action.*

A única definição simples e satisfatória a que pude chegar é que improvisar é criar algo sem uma forma prévia, sem que essa forma já esteja elaborada e definida, separada do ato em si. É fácil, no entanto, entender que não é possível algo existir no mundo sem uma forma. Para existir, é preciso uma forma ali presente, que eu possa perceber e reconhecer, experimentar. Sempre há uma estrutura. Não existe uma não estrutura; ou a coisa existe (e, portanto, possui estrutura, forma), ou não existe. Mesmo nossa intenção, em geral, projeta alguma forma. Se, contudo, não é possível começar do zero absoluto, podemos começar do mais próximo possível desse zero. Como diz o ditado, do chão não passa. Para improvisar, devemos então começar do chão. Para improvisar, portanto, não se pode valer de uma “não estrutura” – posso sim, todavia, partir da estrutura mais simples, mais “fraca” possível.

Mais fácil pensar visualmente: o desenho de uma paisagem marinha ou uma mandala são formas, estruturas visuais, complexas e fortes (elas impõem seu sentido). Uma linha horizontal, um círculo são formas simples, fracas por assim dizer. Ao improvisar, sinto que quanto mais simples essa estrutura, mais espaço há para ela respirar, para que tudo em torno dessa forma simples possa vibrar e ressoar, pois mesmo a forma mais simples será composta por infinita complexidade quando expressa na matéria, na ação. A forma, a estrutura, por mais simples que seja, é a princípio uma ideia. Uma linha é uma ideia. Uma linha traçada na terra é uma ação material, de extrema complexidade: o movimento de traçar a linha na terra, o movimento da terra a ser traçada, o movimento de cada elemento material envolvido, os milhares de grãos de areia, moléculas e pequenas formas de vida. A ação no mundo material é indivisível de todo o mundo material onde se dá a ação.

A improvisação parece sempre se iniciar a partir dos gestos mais fracos, por aquilo que se move mais próximo ao chão. O forte necessita de uma estrutura firme e elaborada, então é preciso partir do fraco, simples. A improvisação se dá pela continuidade do movimento, pelo fluxo de formas fracas. O movimento, nesse sentido, é uma força fraca, que não ergue nada exceto seu próprio *continuum*. É preciso pelo movimento das pequenas coisas tornar vivo o ar, ganhar *momentum* nesses gestos. Ao reduzir a forma a seu elementar, o gesto que traça essa forma pode se tornar tudo que existe. Improvisar é tentar levantar do chão algo digno com os materiais mais simples e humildes, levantar algo do barro

e poeira em movimento. Ao trabalhar com formas simples, evitamos projetar estruturas complexas, e a presença pode ser concentrada no gesto.

O gesto é o elemento central da improvisação, é onde a improvisação acontece. A forma, simples e fraca, não é importante por si só, e também não existe uma construção mais elaborada a ser erguida. O gesto não pode ser abstraído, ele é a concretude desse acontecimento. As qualidades desses gestos são as qualidades dessa improvisação, são seu corpo. O gesto é o corpo da improvisação, e o corpo é a origem do gesto.

Até onde pude descobrir, nunca houve um som no universo que não fosse feito por movimento: o som musical, especialmente, é rastreável ao movimento e, ainda mais do que isso, ao movimento muscular, ao movimento corporal. Não faz diferença se é o som produzido forçando o ar através das cordas vocais e câmaras de ressonância do corpo ou de tubos especialmente feitos, ou se é um som produzido por raspagem ou dedilhado de uma corda, ou por superfícies ressonantes de um tipo ou outro (Martin apud Goldman, 2010, p. 72).⁴

O gesto, a concentração de presença no gesto, é minha melhor definição da prática da improvisação. Tudo demanda um gesto para se estruturar, mas o gesto em si não depende de estrutura anterior, predefinida, para além da estrutura do próprio corpo humano (que não é definida por nossas vontades). O gesto define as estruturas, e não o contrário. Se na improvisação trabalhamos com as formas mais básicas, mais simples, para poder criar a partir do chão, e não temos interesse em que essas formas estructurem uma construção complexa, o foco vai estar no momento entre traçar a forma no mundo e perceber a forma no mundo: o gesto de trazer a forma ao mundo. Improvisar é se voltar ao gesto como inteiro e indivisível.

O som não depende do ar para existir, posso imaginar um som, transpor um som em minha mente em diferentes alturas – mas não posso imaginar o

⁴ No original: *So far as I can discover there has never been a sound made in the universe that is not made by movement: musical sound, specially, is traceable to movement, and ever more than that, to muscular movement, to bodily movement. It makes no difference whether it is the sound produced by forcing wind through the vocal cords and resonance chambers of the body or of specially made pipes, or whether it is sound produced by scraping or plucking of string, or by striking resounding surfaces of one sort or another.*

gesto que iria produzir um som. A prática do som não pode ser imaginada, pois o gesto nunca está totalmente sob nosso controle; ele acontece no mundo, sob as condições materiais do presente. O gesto não é a forma, mas a expressão da forma. “Gesto como articulação, uma forma de expressão, a forma local de continuidade. Sou capaz de muitos gestos diferentes, mantendo o mesmo corpo estrutural. Isso também é verdade, é claro, para uma árvore, ou um rio, ou um som”⁵ (Boon, 2023, p. 153).

Quando estamos trabalhando sem estruturas predeterminadas complexas, apenas com as formas mais simples, fica óbvio que todo som se origina no corpo, no gesto. Não existe, como já mencionado, qualquer som que não tenha origem no movimento do corpo. Então, existe esse elemento comum entre a improvisação e o *drone*, o corpo como origem e meio, e o gesto como expressão.

Se improvisação é gesto, geralmente pensamos em gestos rápidos e vigorosos, mas também podemos nos voltar aos gestos longos.

***Drone*, gesto longo ou aquilo que permanece**

Um *drone*, em termos musicais, é um grupo sustentado de formas de onda compostas, em outras palavras, um campo vibratório. A palavra campo transmite a maneira como a repetição de um conjunto de ondas abre a possibilidade de explorar um agrupamento de tons como um espaço que retém sua forma ao longo do tempo (Boon, 2023 p. 78).⁶

Em português, muitas vezes nos deparamos com a tradução de *drone* para o conceito de “pedal”, o que não acredito descrever um *drone*, porque pedal se refere a uma “nota pedal”, uma nota que perdura em uma composição; um elemento estrutural, composicional. O *drone* é um som contínuo, e não apenas

⁵ No original: *Gesture as articulation, a form of expression, the local shape of continuity. I am capable of many different gestures while retaining the same structural body. This is true too of course of a tree, or a river, or a sound.*

⁶ No original: *A drone, in musical terms, is a sustained set of composite wave forms, in other words, a vibratory field. The word field conveys the way that the repetition of a set of wave forms opens up the possibility of exploring a tone cluster as a space that retains its form over time.*

nota longa. Assim como a improvisação, o *drone* traz para primeiro plano o corpo do som e daquele que o sustenta. Um *drone* é, em última instância, um som contínuo no tempo. Diferente de uma sequência de sons ou de um golpe, o *drone* é um som longo o suficiente para que tenhamos a sensação de que ele perdura, de que é contínuo. E é preciso um corpo que sustente esse som no tempo, que sustente o gesto em uma escala de tempo.

O corpo soa no *drone*, soa na tentativa de sustentar esse som. Mesmo no caso de um equipamento eletrônico, como um sintetizador, seu corpo vai soar a própria capacidade de essa máquina sustentar esse som. Mesmo no caso de um som de origem digital, programado, esse som deve ser emitido em algum lugar, uma caixa ou fone de ouvido, e esse material vai soar, esse material vai existir, decair, se alterar fisicamente (mesmo que em escala de anos) enquanto sustenta o som, e esse corpo em mudança vai alterar o som. O *drone* traz o corpo ao primeiro plano, pois o corpo é tudo que compõe esse som; não existe, como na improvisação, qualquer estrutura complexa para além do gesto que gera esse som. E o *drone*, então, é um gesto longo no tempo.

O *drone* percorre o caminho do corpo para o mundo, onde o som em si toma corpo e pode ser percebido pelo corpo que o produz; o corpo que percebe e ouve esse som pode mergulhar e responder a seu movimento. Como o encontro de dois rios. O impulso do gesto que cria o som é alterado pelo corpo material que sustenta o gesto, e o gesto produz o som que toma corpo no mundo. Meu corpo produz um som, que envolve meu corpo, e, ouvindo com atenção, posso lentamente interagir e reagir ao som. Exceto por uma questão de escala, não existe diferença entre isso e improvisação.

Pauline Oliveros, “Horse sings from a cloud” – mergulhar na escuta que escuta

A lenta improvisação de um gesto longo pode também agir como o chão sobre o qual se pode firmar os pés e observar os movimentos do corpo sutil, observar a própria atenção e escutar. A atenção também pode caminhar, o movimento externo sustenta uma escuta do movimento interno. Assim é uma das práticas de Pauline Oliveros.

Em 1969, comecei a trabalhar com o dançarino Al Chung Liang Huang e com ele comecei o estudo do T'ai Chi Chuan. O trabalho com Huang nessa forma chinesa de meditação em movimento envolvia ritmo de

respiração sincronizado com movimentos lentos e circulares do tronco, braços e pernas. Tenho tocado com meu acordeão, em improvisação lenta e persistente em um centro tonal. Comecei a traduzir os ritmos de respiração e os movimentos naturais lentos do T'ai Chi para minhas improvisações solo (Oliveros, 2015, p. 90).⁷

Em diversos momentos, Pauline Oliveros aponta a importância de práticas corporais como o Tai Chi tiveram sobre seu trabalho. A prática do Tai Chi, seu treino, é primeiro aprender e depois executar uma forma. E é executando essa forma já aprendida que o treino propriamente dito pode começar. Ao repetir a forma, cada repetição pode ser executada com um novo foco de atenção: à respiração, à transferência de peso, à altura do corpo, ao tempo, à firmeza, à fluência, à força, às mãos, aos quadris, aos pés... A forma fixa, ao ser repetida, liberta a atenção do movimento para se movimentar sobre o próprio corpo, sobre a própria experiência desse corpo e dessa atenção. Essa atenção se expressa então no corpo, nos pequenos ajustes do corpo. A forma pode ser um meio, para colocar a atenção em movimento. Essa parece ser também a abordagem de Pauline Oliveros em relação a sons longos, a possibilidade de, sobre um som longo, livre da necessidade de estrutura, percorrer a própria escuta por diferentes caminhos, um trabalho de escuta interna; ouvir a escuta – mas também deixar que essa escuta transforme a forma, lentamente.

Meu interesse e fascínio por tons longos estava centrado na atenção à beleza das mudanças sutis no timbre e na ambiguidade de um fenômeno aparentemente estático. Por que um tom que não levava a lugar nenhum era tão sedutor? Minha consciência estava à deriva (Oliveros, 2015, p. 85).⁸

⁷ No original: *In 1969 I began to work with dancer Ai Chung Liang Huang, and with him I began the study of T'ai Chi Chuan. The work with Huang in this chinese form of meditation movement involved breath rhythm synchronized with slow, circular motions of torso, arms, and legs. I have been playing with my accordion, slow lingering improvisation on a tonal center. I began to translate the breath rhythms and the slow natural motions of T'ai Chi to my solo improvisations.*

⁸ No original: *My interest and fascination with long tones was centered in attention to the beauty of the subtle shifts in timbre and the ambiguity of an apparently static phenomenon. Why was a tone which went nowhere so seductive? My awareness was adrift.*

Em improvisações de acordeão e voz, como “Horse sings a cloud”, existe uma partitura verbal, que orienta basicamente “*Nenhuma mudança, quando há desejo de mudar. Mudança, quando não há desejo de mudar. Quando desejo mudança, mude o desejo. Quando não desejo, nenhuma mudança. Escute*”.⁹ O gesto lento é um chão em que se pode sentar e observar os desejos, o corpo e suas reações, observar o desejo, a respiração e a expressão desse fluxo de consciência no som. O gesto de mudar o som é orientado pela observação do desejo, mas, de maneira inversa, o não desejo é o que vai orientar a mudança.

Dentro dessa forma simples, surge uma espécie de prática muito decantada de improvisação, um impulso mais básico de improvisação. Se não há desejo, não há desejo de forma, então de onde virá a mudança? O *drone* de Pauline é um cão-guia que ensina a escutar o espaço interno e externo da experiência, e agir sobre ele, retroalimentando a escuta, trazendo a experiência da escuta para o plano do sujeito. É um mergulho na escuta, na percepção da escuta; o sujeito que observa seus próprios sentidos em funcionamento.

Tony Conrad, *dream music* – escutar o mergulho no som

Theater of Eternal Music é o nome dado pelo compositor La Monte Young ao lendário grupo composto por ele, Marian Zazeela, Angus Maclise, John Cale e Tony Conrad nos anos 1960. Tony Conrad, por outro lado, junto a Cale, utilizava o nome Dream Syndicate. A música do grupo se baseava em sustentar frequências específicas e extremamente amplificadas. O grupo construía um acorde geralmente dentro da proporção de 2-3-7, utilizando como frequência-base o ciclo de 60Hz da corrente elétrica. A intonação justa, tons suspensos e o volume massivo colaboraram para um ambiente em que era possível estar imerso no som, as relações harmônicas entre as frequências em tamanha evidência que as menores variações nos tons podem ser sentidas na pele: os batimentos, o fenômeno acústico do som no espaço, em especial os harmônicos superiores. O corpo do som. Essa é a *dream music*. Escolher um leque de sons a sustentar, sustentar o corpo desse som e, no esforço de sustentar, mergulhar nesse corpo de som, com disciplina e atenção.

⁹ No original: *No change, when desire to change. Change when no desire to change. When desire change, change desire. When no desire, no change. Listen.*

O interesse desse som é sua articulação coletiva e sua organização em torno da escuta conjunta “dentro do som” dos harmônicos superiores pulsantes e do trabalho conjunto neles [...] O objetivo é ouvir isso como um som singular, articulado de forma múltipla (Nickelson, 2022, p. 366).¹⁰

Young e Conrad vão seguir caminhos separados após a colaboração em que se desenvolve essa prática improvisadora da *dream music*, e seguir caminhos ideologicamente opostos quanto à forma de encarar essa música e sua prática. Conrad considera a música radicalmente democrática e coletiva, enquanto Young afirma que as improvisações são apenas parte de uma grande composição de sua autoria. Existe muito a ser discutido sobre os conflitos e oposições entre Conrad e La Monte Young, que não cabem neste texto.

É importante, porém, entender que a *dream music* é a prática de sustentar um som e mergulhar nesse som, na percepção atenta de como esse som se manifesta no mundo. E enquanto La Monte vai levar a *eternal music* a se tornar um lugar (um prédio dedicado a seu som nomeado Dream House) em que sintetizadores precisos e constantemente calibrados sustentam seus acordes pela “eternidade”, Conrad praticava a *dream music* em um violino que, ele sabia, iria perder a afinação ao longo do tempo da performance.

as ondas senoidais estariam indo, e você vinha e escolhia um acorde e segurava e permaneceria nele. Então o que você está ouvindo são as inconsistências, basicamente, de tentar fazer isso (Dreyblatt apud Nickleson, 2022, p. 368).¹¹

A prática da *dream music* é uma prática não apenas de sustentar um som, mas sustentar um leque de sons, um intervalo, o espaço que se cria na interação entre um som e outro, uma pororoca. E, como aponta Arnold Dreyblatt (apud Nickleson, 2022, p. 270) em entrevista, o que ouvimos é o esforço dessa intenção, uma intenção de harmonia – “esses esforços em afinação e entonação,

¹⁰ No original: *The interest of this sound is it's collective articulation and it's organization around listening together “inside the sound” to the beating upper harmonics and working on them together [...] The goal is to listen to this as a singular sound, multiply articulated.*

¹¹ No original: *the sine waves would be going and you'd come and you'd pick a chord and lock in an stay in it. So what you're hearing is the inconsistencies, basically, of trying to do that.*

duração e paciência, consistência e inconstância, memória muscular e destreza medem a intensidade do *drone* como uma prática coletiva de conhecer” (Nickleson, p. 270).¹²

Há imprecisão do material, há imposição do material sobre a frequência idealizada. Enquanto para La Monte essa imprecisão é apenas um obstáculo que deve ser superado em direção ao Eterno, na prática de Conrad podemos apreciar essa imprecisão, seu corpo. A prática de Conrad é direta, é lidar com a materialidade do som, com concentração e entrega. Conrad trabalha em escala humana, o que há para ser ouvido está acontecendo agora mesmo, em meio a todo esse fluxo violento e imprevisível da matéria. Mergulhar em uma escuta externa não no sentido de uma simples escuta superficial do som, mas de habitar esse som como um lugar.

Por outro lado, eu estava intensamente focado na interseção de entonação, reprodução lenta e audição intervalar (em vez de harmônica) por alguns anos, e encontrei na música indiana uma justificativa de minha predileção por performances semelhantes a *drones* (Conrad, 2019, p. 356).

Tony Conrad fala de “escuta intervalar” para descrever a *dream music*. Essa escuta intervalar, a escuta que se deita sobre o espaço criado pelo som, que abraça o som, não é tão diferente do que propõe Oliveros. Não há, no entanto, uma orientação para entender o fenômeno interno da escuta com o mesmo foco. Aqui, entrar no som é mergulhar no violento fluxo da matéria. Sustentar o som, segurar suas mãos com disciplina e atenção, e observar como o movimento, aos poucos, foge ao controle, como um animal selvagem. Como colocar as mãos em uma correnteza e sentir o fluxo da água, segurar esse fluxo até a exaustão do corpo e, nesse ato de compromisso simples e determinado, encontrar grande profundidade. Se a escuta profunda de Oliveros é uma prática meditativa e aquática, a *dream music* é uma prática de ação, de fogo. A percepção da *dream music* se volta para fora, para o leque de fogo que se abre entre as frequências e preenche o espaço em violenta explosão. Não existe opção senão abandonar a expressão pela forma, e improvisar esse gesto longo e vigoroso, como se manter em pé frente à tempestade.

¹² No original: *these efforts in tuning and intonation, duration and patience, consistency and inconstancy, muscle memory and dexterity measure the intensity of the drone as a collective practice of knowing.*

Jose Maceda, *drone and melody* – *drone-cardume, drone-vila*

Maceda pensou muito sobre *drones*. Por “*drone*” ele não quis dizer uma nota repetida ou um único som longo. Seus *drones* são mais coruscantes do que estáticos, feitos de centenas ou milhares de partes individuais entrelaçadas, e o efeito geral é um *continuum* mutável. Imagine um cardume. Essa é a constante iridescente a que ele queria chegar (Molleson, 2022, p. 204).¹³

O compositor Jose Maceda (1917-2004) não costuma constar como “artista do *drone*”, mas usa um conceito de “*drone e melodia*” para descrever elementos de sua música, e também muitas das músicas tradicionais do Sudoeste Asiático, que ele conheceu e registrou em seu trabalho como etnomusicólogo. Seu conceito de *drone* é útil para expandir o que pode ser um *drone*, eu acredito, para além de uma percepção individualizada. O *drone* de Maceda é tudo aquilo que continua: um ritmo, um ruído, um ostinato, sem que necessariamente seja uma nota contínua. Tudo aquilo que perdura no tempo, mesmo que esse tempo seja um tempo tão grande, que pareça existir silêncio entre um evento e outro. A melodia é o elemento que se move sobre aquilo que é constante. Em seu texto *A concept of time in music of southeast Asia*, Maceda (1986) apresenta algumas categorias de *drone* e melodia encontradas na região:

Os seis tipos de *drone* e melodia são:

- o *drone* soa sozinho;
 - dois ou mais sons de *drone* simultâneos;
 - o *drone* e a melodia são consecutivos e não simultâneos;
 - o *drone* acompanha a melodia;
 - vários *drones* acompanham a melodia;
 - várias pessoas tocam um *drone* para fazer uma melodia
- (Maceda, 1986, p. 4).¹⁴

¹³ No original: *Maceda thought a lot about drones. By “drone” he did not mean a repeated note or a single long sound. His drones are more coruscating than static, made of hundreds or thousands of enmeshed individual parts, and the overall effect is a shifting continuum. Imagine a shoal of fish. That’s the iridescent constant he was getting at.*

¹⁴ No original: *The six drone-and-melody types are:*

- *drone sounds alone;*
- *two or more drone sound simultaneous;*
- *drone and melody are consecutive and not simultaneous;*
- *drone accompanies melody;*
- *several drones accompany melody;*
- *several people play a drone to make a melody.*

A relação entre *drone* e melodia é o que oferece a relação de escala para entender o que é *drone* e o que é melodia nesse campo ampliado. A melodia se move, o *drone* sustenta.

Maceda adora borrar linhas entre fronteiras, entre público e artistas, para fazer com que todos se sintam parte de uma reunião comunitária tradicional. No centro de tudo isso está a ideia do *drone* maleável. A constante mutável (Molleson, p. 180).¹⁵

O *drone* que Maceda apresenta é horizontal, como uma paisagem, um território. Segundo Kate Molleson (2022) no seu texto sobre o compositor, um *drone*-cardume, formado por muitas partes, de vital complexidade, maleável. Uma paisagem se estende pela visão, tem uma continuidade horizontal formada por eventos diversos, ruídos e formas. A noção de *drone* de Maceda é também de continuidade (como dissemos, do som que se prolonga no tempo), mas não necessariamente uma continuidade em escala humana; talvez em uma escala de tempo independente da percepção da experiência humana do indivíduo, o tempo do fenômeno “natural” (Maceda pensa o tempo na música a partir dos fenômenos naturais – estações e migrações de pássaros). Em contraste à sensibilidade cageana de “cada som em si”, o som individualizado, o *drone* de Maceda é um elemento coletivo, um *drone*-cardume, *drone*-vila, *drone*-montanha. Enquanto o *drone* de Oliveros e de Conrad se deitam sobre o espaço interno e externo, o de Maceda parece propor um espaço vital, o *drone* como sinal de vida coletiva, humana ou não.

Referentes a uma relação com a natureza estão um conceito de tempo e o modo como o tempo é usado na música. Em muitas partes do Sudeste Asiático, a hora do dia não é medida em horas, e os anos solares, embora conhecidos, não são adicionados um após o outro. Além dos movimentos dos planetas e das estrelas, o tempo é medido por eventos naturais, como a migração de pássaros, a floração de plantas ou o murmúrio de insetos na estação seca. Essas medidas de tempo são independentes

¹⁵ No original: *Maceda love to blur lines across borders, between audience and performers, to make everyone feel part of a traditional communal gathering. At the heart of it all is the idea of the malleable drone. The shifting constant.*

umas das outras e não obedecem a um relógio comum. O tempo é considerado em entidades separadas relacionadas ao trabalho do homem e às atividades sociais. É como se o tempo fosse considerado imaterial e infinito, um que pode ser dividido apenas para conveniência temporal e não como um registro das realizações do homem (Maceda, 1986, p. 11).¹⁶

Não existe dúvida de que Maceda seja um compositor, e essa é sua prática. Ele não é um improvisador, embora suas grandes peças, e o som que ele busca, dependam profundamente de um impulso improvisatório de quem executa, da estrutura básica e aberta que permite que muitos sons se juntem em uma paisagem. Maceda traz das práticas musicais originárias das Filipinas e da região do Sudoeste Asiático uma noção de expressão dentro dos limites da forma coletiva, como na música de gongos, em que, dentro de um padrão rítmico definido, existem pequenos espaços de variação e improvisação que fazem a estrutura vibrar e brilhar, como quando o sol é refletido por um corpo d'água repleto de pequenas ondas. Em peças como “Ugnayan” (1974) e “Udlot-udlot” (1975), o som é formado por tantas pequenas partes que soam juntas, sem uma força estrutural aparente, se espalhando no nosso entorno como o burburinho da vida humana ou o ruído constante de uma mata fechada.

Corpo-onda, corpo-mar

Entendo que o aparentemente imóvel (o *drone*) e o aparentemente em movimento (a improvisação) se encontram sempre no ponto mais básico de sua prática, nessa mesma raiz do movimento que é o corpo, o corpo e a percepção e agência desse corpo sobre seu presente. Não é possível sustentar um *drone* sem ter de lidar com os aspectos improvisatórios dessa ação, sem lidar com tudo

¹⁶ No original: *Related to an accommodation with nature is a concept of time, and how time is used in music. In many parts of Southeast Asia, the time of day is not measure in hours, and solar years, though known, are not added one after another. Apart from the movements of planets and the stars, time is measured through natural events, such as the migration of birds, flowering of plants or the murmuring of insects in the dry season. These measures of time are independent of each other and do not rely on one common clock. Time is regarded in separate entities related to man's work and social activities. It is as if time is considered immaterial and infinite, one which may be divided only for temporal convenience and not as a record of man's achievements.*

que é preciso para dar conta dessa tarefa, acionando todos os mesmos sentidos necessários para improvisar. Seja para andar ou ficar de pé parado, utilizamos o mesmo corpo, é preciso uma medida de movimento e percepção constante, o gesto longo.

Em última instância, essas práticas acendem, para mim, uma luz sobre um fato muito básico: em meio ao som, somos um corpo que escuta, e é o movimento desse corpo que vai produzir qualquer som que tentemos produzir. O corpo é o meio de ação e percepção, e a percepção também é uma ação quando a percebemos em movimento. Podemos percorrer o corpo-onda, o começo-meio-fim do gesto, podemos percorrer o corpo-mar, a horizontalidade que permanece, o gesto no tempo. O gesto longo de uma improvisação obriga a lidar com uma escala de grande tempo (ouvir por um longo período) e uma atenção focalizada (caminhar sobre a superfície desse som que continua), e essas características do *drone* se influenciam mutuamente: o tempo dilatado abre espaço para a atenção mais viva, a atenção dilata o tempo e aumenta a escala, tudo parece maior e mais fácil de observar em seu movimento. O objetivo da ação se torna estar presente na ação. Improvisar sua presença sobre aquilo que perdura. O corpo altera sua expressão no mundo, ora onda, ora mar. Dedicar sua prática à improvisação, eu acredito, é habitar esses mergulhos.

Bruno Trochmann vive em Campinas-SP, onde trabalha como professor. Sua prática se orienta pela improvisação, a escuta intervalar do *drone*, e sistemas de afinação abertos e intuitivos. Produz pesquisa e produção teórica acerca da música experimental e suas intersecções/contradições políticas, estudando artistas como Henry Flynt, Tony Conrad, Min Tanaka, Milford Graves e José Maceda.

Referências

BOON, Marcus. *The politics of vibration: music as a cosmopolitical practice*. Durham: Duke University Press, 2023

CONRAD, Tony. *Tony Conrad: Writings*. New York: Primary Information, 2019

GOLDMAN, Danielle. *I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

MACEDA, José. *A concept of time in a music of Southeast Asia (a preliminary account)*. Champaign: University of Illinois Press, 1986

MOLLESON, Kate. *Sound within sound: radical composers of the twentieth century*. London: Faber & Faber, 2022

NICKLESON Patrick. 'On which they (merely) held drones': fugitive tapes from the Theatre of Eternal Music Archive, 1963-1966. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 147, n. 2, p. 337-377, 2022. doi:10.1017/rma.2022.30.

OLIVEROS, Pauline. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Kingston: Pauline Oliveros Publications, 2015

TANAKA, Min "I dance not in the place I dance the place." The unnameable dance of Min Tanaka, 2022. Disponível em: <https://performingarts.jpf.go.jp/en/article/7165/#-top>. Acesso em 16 out. 2024.


Como citar:

TROCHMANN, Bruno. Corpo mar, corpo onda: reflexões sobre *drone* e improvisação. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 266-281, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Sample packing: especulando futuros sônicos

Sample packing: speculating on sonic futures

Bartira

 0000-0003-3485-2124
rrridin0@gmail.com

Resumo

O que você está prestes a ler é um ensaio poético especulativo de musicologia que vislumbra o fim do áudio, do som organizado; as armadilhas colocadas por aqueles que acumularam poder suficiente para dominar essa disputa pelo tecido sonoro da realidade. Também propõe a prática do *sample packing* como forma de conexão, troca, inspiração e resistência às estéticas impostas pela indústria do entretenimento. Baseia-se em um *podcast* de ficção sônica de minha autoria intitulado *Countryside Data Grass* e se cruza com o imaginário de uma estória especulativa de Max Alper, publicada na revista *Klang*.

Palavras-chave

Arte sonora. Musicologia urbana. *Sampling*.
Social practice. Arte especulativa.

Abstract

What you are about to read is a speculative poetic musicological essay which envisions the end of audio and organized sound as well as the traps put by those who have hoarded enough power to dominate this dispute for the sonic fabric of reality. It proposes the practice of sample packing as a form of connection, exchange, inspiration and resistance against the aesthetics imposed by the music industry. It's based on a sonic fiction podcast made by me and which intersects with the imaginary world of a speculative entry published in the magazine Klang.

Em Countryside Data Grass, HeLa é humana sintetizada a partir das células imortais de Henrietta Lacks [1]. Ela é manobrista do capitalismo tardio, ou talvez uma espécie de guardadora de carros, só que aqui ela guarda *hard drives* externos, minidis abandonados com resquícios de produção musical e sonora jamais aprovados pelos conglomerados de *streaming* e, portanto, material que deve desaparecer da face da Terra e nunca adentrar os ouvidos humanos. HeLa, no entanto, em mais uma faceta para proteger as narrativas sonoras de sua existência, a de seus ancestrais e as versões de futuros pensadas por eles, registra e cataloga *samples* em uma grande documentação sonora do mundo, mas que não caem nas redes de *machine learning* onde serão usadas por inteligências artificiais e algoritmos para recriações do mundo.

Esses registros, portanto, são gravações reais do nosso mundo físico, mas que, no momento presente dessa estória, são desviados da apreciação por ouvidos humanos e usados para fins de *machine learning*, que os possa reproduzir, recriar e comercializar nas grandes plataformas de *streaming*. O conteúdo sonoro guardado por HeLa não tem espaço num mundo em que som e música são produtos ou “melhoramentos” de IA e os ouvidos humanos privados de os ouvir são manipulados para os ignorar.

Na estória de Alper, surge um chamamento em vídeo anônimo vazado no YouTube em conta que muitos acreditavam ser gerenciada pela MFF (Musicians for Freedom). Estabelecida em 2020, como uma alternativa à FAM (Federation of American Musicians) há muito considerada corrupta, a MFF foi rotulada por muitos como organização terrorista conhecida pelo atentado a bomba dos escritórios da Spotify em 2014. No vídeo, um indivíduo mascarado e com voz alterada fala diretamente para a câmera e diz o seguinte:

“Músicos, artistas sonoros, DJs e amantes de sons gravados, a cavalaria não virá para salvar vocês. Depende de você defender sua arte por qualquer meio que se faça necessário”. A câmera então se distancia para mostrar um grupo de cinco indivíduos mascarados, todos armados com rifles e apontando o dedo médio para a câmera. O vídeo corta para um GIF da bandeira da Universal Music Group Defense Force (UMGDF) em chamadas enquanto *hyperpop* abrasivo soa ao fundo. Até aquele momento, a MFF não dera declaração oficial, mas *experts* em segurança nacional, com tentáculos nas periferias coloniais do mundo, alertam que

o público precisa se preparar para mais ataques e atos de sabotagem violenta contra a infraestrutura de *streaming* e de inteligência artificial (Alper, 2024).

HeLa, que vive em trânsito devido ao perigo e à ilegalidade de sua condição, se encontra nesse momento da estória no Recôncavo Baiano, sobrevivente do apocalipse sertanejo, onde o crime organizado se instalou pelas matas e as autoridades formais sofreram mutações estruturais e fazem negócios com facções, portanto não servindo mais às comunidades locais. A música sertaneja e a evangélica, em profundo processo de furto cultural e artístico do pagode baiano, *funk* e outros ritmos periféricos/diaspóricos, seguem seus processos de zumbificação desses ritmos apropriados. Ritmos esses que já não carregam os toques dos xirês, as rotas de inteligência ancestrais oriundas das práticas espirituais de matriz africana, mas são financiadores de grandes empresas de cerveja, monogâmias violentas e falidas, assim como pela agenda alienante da evangelização nas igrejas, essas também espaços sônicos em disputa implantados em completa farsa de poéticas.

Nessa paisagem desolada ainda existe, no entanto, a resistência do Recôncavo, a resistência baiana em forma de carros equipados com aparelhos de som conhecidos como paredões.

Os paredões são instrumentos de dominação sônica cuja força física, volume, peso e massa, em sua expressão dura, extrema e excessiva, permitem uma experiência intensa de total imersão que nos invade como o odor.

“Ela é ao mesmo tempo uma sobrecarga de som e a saturação dele. Nos perdemos dentro. O volume do som colidindo contra nosso corpo como onda no oceano. Não há escapatória, desconexão ou escolha que não a de estar ali” (Henriques, 2003, p. 452).

Os paredões se impõem no mundo físico e – apesar de às vezes cooptados, já que podem ser utilizados para reproduzir músicas hospedadas em plataformas de *streaming* por meio de telefones conectados via *bluetooth* – ainda oferecem uso de *pendrive*, que permite que também sejam tocadas produções mais obscuras, saídas de quartos mal ventilados, produzidas em programas crackeados e com mixagens caóticas e desinteressadas das convenções e dos padrões de masterização das plataformas. Como em zonas autônomas temporárias, a experiência do paredão explode a bolha da alienação doméstica, onde cada um

em sua esfera solitária produz *playlists* para suas vidas vividas apenas dentro de suas cabeças. Alienação essa que mata o conceito de cenas musicais, aqueles espaços de trocas que hoje parecem se resumir à mineração de dados de internet guiadas por filtros algorítmicos que determinam aquilo de que devemos gostar. A socialização e troca se tornam performances de nostalgias recentes no mundo virtual, assimiladas passivamente por meio de memes postados em perfis de redes sociais. O silêncio para aqueles que tentam descansar e envelhecer, também em disputa, se torna uma faca de dois gumes. Ou nunca está presente, ou, quando está, surge como presságio de morte, de perigo, de tensão e violência de operações destrutivas invadindo as comunidades.

Em meio a essa paisagem, HeLa se estica para enxergar além e decide responder ao chamamento da MFF. Ela não sabe como, quando nem onde.

Para ela, essa pedra já tinha sido cantada, seu ruído apontando para sons corriqueiros, como pequenas cápsulas de espaço-tempo, fragmentos sonoros de uma realidade que se preserva e se torna recurso criativo para reorganizar essas histórias. *Sampling*. Qual a treta por trás do som do cipó verde que, delicado, num dia úmido de estação chuvosa, ao se lascas no meio range suas fibras? Quem vive lá e onde vivem os galhos verdes?

E o gemer das portas enferrujadas do armário da cozinha, que parecem pássaros, se estatelando em um cabeçote. Sons que sinalizam a segurança doméstica do espaço ou a intenção colocada na hora de gerar aquele som para que ele se transforme em pássaros cantantes e solitários. Sons fora da *matrix*, que tão cotidianamente ignoramos. *Sampling* se torna assim arquivamento, prática social, psicogeografia.

Pensar formas de arquivamento como prática de reter a fluidez das histórias e realidades que se expressam pelo som organizado. Que histórias carregam os *samples* que fazemos, sejam para responder a objetivos específicos de produção musical ou, mais aventureiros, para instigar todo tipo de produções sonoras e musicais em outras histórias? *Samplear* para registrar qualidades, timbres e imaginar o que outros podem fazer com esses registros. Que diversas histórias podem ser contadas com eles?

Sampling pode ir além de gerar matéria-prima para produções musicais, ele pode se tornar uma prática social, porque conta com a participação de outras pessoas na forma em que podem ser utilizados, onde só a imaginação de cada

um pode limitar o que pode ser criado com eles. A forma com que os sons são organizados no tempo se expande para caber tantas e diversas ficções.

Um verdadeiro esforço de liberação dos ouvidos aprisionados pelas plataformas. Um jorrar das forças criativas desinteressadas em atender a essas exigências comerciais aprisionadoras, colocadas por essas novas facetas da capitalização da música e do som. Ciclo vicioso que deu partida aprendendo conosco e chegando a ponto de decidir por nós o que queremos, *machine learning all the way*.

Figura 1

Comentário de Joanna Maciejewska na internet (foto do Perfil de Vikram Rajan)



Autonomia completa no formato de total liberdade individual de tomar decisões e dar forma à vida em todos os níveis não é possível, já que as estruturas de rede estão sempre ligadas e dependentes de outros fatores como pessoas, dispositivos, algoritmos, códigos, programas. Autonomia no espaço digital, portanto, se torna um domínio de possibilidades e interdependências para decidir e definir. Torna-se uma busca por consenso, uma noção em gritante contraste com o conceito absoluto da autonomia do fazer arte como tem sido passado ao longo da história.

Autonomia não como um estado, mas como um processo de negociação que precisa de partes contrárias e em confronto. O que nos faz refletir sobre aquilo que buscamos – nos tornar independentes para quê? E que valores esse processo representa? Como podemos traçar uma linha entre nossa independência e a do coletivo? Quais formas a autonomia coletiva pode ganhar? O conceito de autonomia (digital) que cada um de nós tem depende das vivências, do contexto e das habilidades que cada indivíduo pode trazer. Quanto de pele cada um coloca nessa jogada? É preciso pensar sobre as necessidades individuais e compartilhadas e os conceitos de autonomia dos nossos “Eus” digitais sem algoritmos determinando tudo isso.

Assim como o recifense que construiu a estética do brega-*funk* gravando o som da panela de sua avó, HeLa grava a água que corre na torneira, a colher que canta com a xícara de louça, folhas secas que estalam sob os pés que caminham, o grito da criança que joga bola, as vozes de louvor nos cultos movimentados, os tambores da festa de Padilha, todos esses sons esperando para se tornar bumbos, *hi-hats*, flautas, a emoção de uma linha de baixo, ritmos complexos, harmonias que comunicam ideias de grande distinção, o ‘tuin’, aquele potencializador de experiências sensoriais no *funk* brasileiro.

HeLa segue pelas ruas, estradas e trilhas como *flâneur* na topografia do Recôncavo Baiano, registrando e colecionando *samples*. Numa geografia que a alivia das dinâmicas do olhar, apesar de sua condição de mulher racializada. Edwin Hill (2021), em sua publicação *Black flânerie*, explica essa dinâmica como “uma regulação do espaço performativo e normativo por meio do policiamento violento de quem pode olhar para quem, quem pode ser visto e quem permanece invisível, quem tem que olhar para baixo e quem não pode desviar o olhar”. No Recôncavo, são muitos os sujeitos racializados e as sujeitas racializadas

circulando pelos mais diversos confins. Caminhar com propriedade pelo espaço também se torna um exercício de resistência.

Em musicologia urbana se fala do som dos sinos das igrejas inglesas como marcadores de território identitário, o choro das vítimas de guerra que podem ser escutados através das paredes vizinhas estabelecendo o terror da Segunda Guerra Mundial. Em sua catalogação por sons, HeLa coloca o Recôncavo no mapa da musicologia, ainda muito preocupada com as tradições ocidentais, com sua estética idealista, canônica e seletiva, que ainda marginaliza personagens, gêneros musicais e recortes geográficos periféricos.

A resposta de HeLa à MFF vem em forma de novas músicas produzidas na internet por pessoas que usaram seus *samples* ou que gravaram e compartilharam uns para os outros, sem interesse em trocas comerciais ou ganhos financeiros. Quando fazer dinheiro com a nossa habilidade de expressão sonora se torna mais importante do que a busca da artista por algo que ainda não existe e que desmonta as estruturas da indústria musical, é preciso engatilhar a contrainteligência dos que fazem e dos que escutam.

Do *deep listening* de Oliveros, paredões afro-latinos, *sound systems* de *reggae* jamaicanos e bandas de lata do sertão da Bahia aos batuques, sambas de roda e tantas outras expressões sonoras musicais que ainda preservam sinais dessa busca pelo que não existe, fazer *samples* e criar *sample packs* se estabelecem como valiosos recursos criativos. Dessa forma, em contato com as novas tecnologias de produção musical e a autonomia, não como estado, reiterar-se, mas como um processo de negociação, *sampling* e *sample packing* articulam noções do que costumo definir como um *modus operandi* oriundo de um lugar de experimentação e *technè freestyle*. E isso critica e descentraliza a atual autoridade ocidental que domina e controla o espaço sonoro por meio de plataformas, de IA entre outras tecnologias que servem ao capital.

Conclusão

Depois da discussão proposta neste artigo, nos aproximamos da possibilidade de entender *sampling* como prática social porque dá forma a um padrão discernível de operar. Uma contrainteligência que oferece alternativas à fórmula musical vigente. Assim, os *samples* de sons nos HDs e SDs de HeLa, disponíveis

P2P em algum perfil do Soulseek, existirão como verdadeiros portais, ferramentas gratuitas para instigar outros caçadores de som a finalmente os tornar músicas, canções, faixas, peças musicais, trilhas, experimentos auditivos com sua própria estrutura forjada em resposta a esse esforço primordial das artistas por buscar aquilo que ainda não existe. Por enquanto, qualquer pessoa pode acessar alguns dos *samples* através do Soulseek buscando o perfil HeLa.

Bartira é, entre outras atribuições, produtora musical, artista intermídia e pesquisadora de musicologias urbanas. Entende que existe uma colonização do espaço sonoro e, com seus trabalhos de performance e instalação, busca descentralizar essa autoridade ocidentalizada.

Referências

ALPER, Max. The end of audio: speculative fiction on the death and rebirth of organized sound. Chapter 2. *Klang Magazine*, mar. 2024.

ALPER, Max. The end of audio: speculative fiction on the death and rebirth of organized sound. Chapter 1. *Klang Magazine*, mar. 2023.

HENRIQUES, Julian. Sonic dominance and the reggae soundsystem session. 2003. MED_HenriquesSonicDominance2003a.pdf (archive.org)

HILL, Edwin. *Black flânerie or wandering while black in the City of Light*. The Ohio State University, 2021.


Como citar:

BARTIRA. *Sample packing*: especulando futuros sônicos. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 282-289, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Tempo de dentro e tempo de fora da música eletrônica

Internal and external time in electronic music

André Damião

 0009-0005-2246-3510
andredamiao@alumni.usp.br

Resumo

O presente artigo explora a interseção entre a criação musical eletrônica e seu contexto histórico, cultural e tecnológico no Brasil mediante breve análise da obra *Ballet Lissajous*, criada em 1974 por Aluizio Arcela e José Parrot Bastos no Laboratório de Engenharia Elétrica da PUC-Rio. O trabalho é contextualizado em momento de restrições tecnológicas e políticas durante a ditadura militar, o que moldou os rumos da pesquisa em música eletrônica no país em geral. A partir desse ponto, investiga-se a evolução das pesquisas de Arcela, que resultaram no teorema das Árvores-de-Tempo. O artigo faz uso das teorias temporais de Fernand Braudel e Reinhart Koselleck para abordar a complexidade das diferentes temporalidades envolvidas na criação musical eletrônica e em sua inserção no panorama histórico mais amplo, para assim refletir sobre o tempo interno da música e sua relação com o tempo histórico.

Palavras-chave

Música eletrônica. História da música eletroacústica.
Temporalidade. Computação & Música.

Abstract

This article explores the intersection of electronic music creation and its historical, cultural, and technological context in Brazil through a brief analysis of the Ballet Lissajous (1974), created by Aluizio Arcela and José Parrot Bastos at the Electrical Engineering Laboratory of PUC-Rio. The work is situated within a period of technological and political restrictions during Brazil's military dictatorship, which shaped the direction of electronic music research in the country. The article examines the evolution of Arcela's research, culminating in the Time Trees theorem. By drawing on the temporal theories of Fernand Braudel and Reinhart Koselleck, the article addresses the complexity of the multiple temporalities involved in electronic music creation and its broader historical context, reflecting on the internal time of music and its relation to historical time.

No Laboratório de Engenharia Elétrica da Pontifícia Universidade Católica¹ do Rio de Janeiro (Leepuc) em 1974² Aluizio Arcela e José Parrot Bastos criaram a animação *Ballet Lissajous*, que recebeu o quinto prêmio no Festival Nacional de Curta-metragem da Aliança Francesa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) no mesmo ano. O curta, de cerca de oito minutos, é baseado em uma filmagem em 16mm da tela de um osciloscópio, na qual são coreografados diferentes padrões de impulsos eletrônicos elaborados a partir das figuras de Lissajous. A película, aliás, é dedicada ao físico do século 19 Jules Antoine Lissajous. As curvas de Lissajous são acompanhadas por sons eletrônicos, provenientes de osciladores sem mais processamentos. Os sons eletrônicos simples ora seguem as formas de onda que aparecem no osciloscópio de maneira literal, simulando uma sonificação dos desenhos, ora distanciam-se das curvas, que são justamente os momentos mais melódicos da trilha, tornando a música trilha da “dança” encenada na pequena tela. As formas obtidas pelo aparelho são bastante diversificadas, demonstrando certa virtuosidade na composição, que é pontuada por cortes secos e transições graduais causadas por movimentos de lentes da câmera.

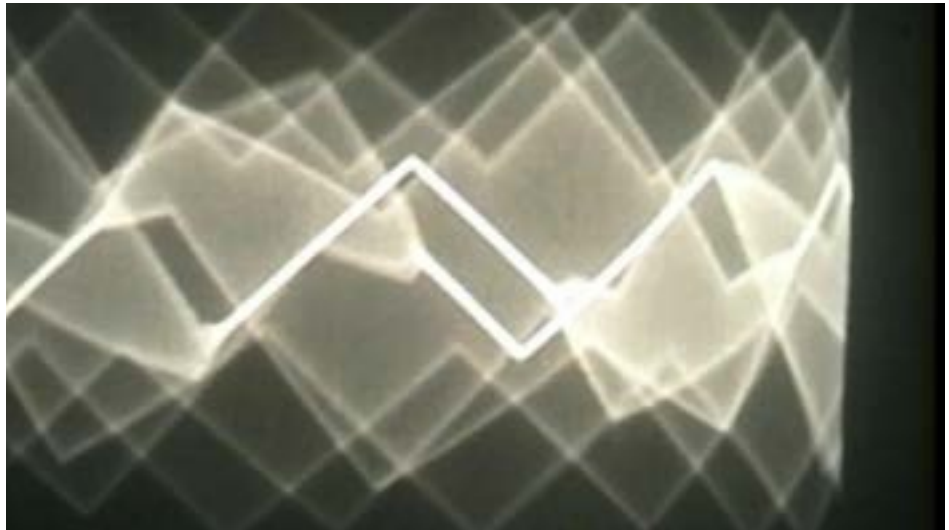


Figura 1
Imagem retirada do filme
Ballet Lissajous, dirigido por
Aluizio Arcela e José Parrot
Bastos (Fonte: Mubi, acesso
em 17 set. 2024)

¹ Instituição que recebeu grandes investimentos do Estado ao longo do período da ditadura militar para o desenvolvimento de *hardware* e *software* para as Forças Armadas, em especial a Marinha.

² Alguns registros sobre o filme apresentam 1973 como ano de sua produção; os autores, entretanto, afirmam que o filme data de 1974.

Este trabalho pontua o início das pesquisas em música eletrônica no Leepuc. Nos anos seguintes, Arcela inicia sua pesquisa de mestrado, cujo assunto, *grosso modo*, era síntese aditiva e visava à construção de um sistema híbrido analógico-digital. A partir desse início, o engenheiro, que tinha alguma formação musical – havia estudado com Hans-Joachim Koellreutter e Esther Scliar no início da década de 1970 –, desenvolveu uma pesquisa extensiva sobre o tópico com a elaboração do sintetizador e artigos. Em troca de e-mail com o pesquisador Carlos Palombini,³ Arcela explica que seu sistema, apresentado no texto “Gerador Experimental de Série de Fourier”, de 1978, não utilizava um computador ou qualquer tipo de microprocessador para o controle dos sons. Os algoritmos eram implementados pela combinação de circuitos integrados (CIs) e outros componentes analógicos, que executavam ordens lógicas, e exerciam a função de “contadores, registradores e portas lógicas booleanas, todos conectados a dispositivos analógicos como o oscilador controlado por tensão, amplificadores operacionais etc.” (Palombini, 2000, p. 1). Nesse primeiro momento, portanto, o digital refere-se mais à lógica aplicada à maneira de pensar a síntese do que ao uso de alguma linguagem de programação que seria transduzida em tensão para gerar ou controlar sons. Essas primeiras pesquisas serviram como base para a principal teoria que Arcela (2001) iria desenvolver nos anos seguintes como professor de computação musical na Universidade de Brasília, o teorema das Árvores-de-Tempo.

O teorema, elaborado por Aluizio Arcela em sua tese de doutorado e desenvolvido ao longo de vários anos nas pesquisas do Laboratório de Processamento Espectral (LPE) na UnB, tem como base uma abstração a partir de estruturas baseadas em intervalos musicais, presentes na série harmônica, que se expressariam pelas curvas de Lissajous com a adição de uma terceira dimensão. O autor considera que assim como o átomo seria a menor parte da matéria, o intervalo musical seria o *quantum* do som. Dessa forma, define o que chama de objeto intervalar: modelo de intervalo que seguiria uma frequência definida representada matematicamente de duas formas simultâneas: por um movimento harmônico simples e um movimento circular uniforme, constituindo uma composição ortogonal, que poderia ser deslocada em três dimensões. Esses dois

³ O trecho do e-mail está citado em Palombini (2000).

movimentos disputam entre si uma “hegemonia do tempo”, cada qual com sua pulsação, em busca do equilíbrio entre forças (Arcela, 1994, p. 4). *Grosso modo*, a conjunção de diversos objetos intervalares formaria as estruturas tridimensionais de “árvores-de-tempo”, nas quais cada objeto equivale a um nó, que se ramifica em outros nodos, gerando estruturas arbóreas, que se encadeiam temporalmente – pois, apesar de as árvores de Arcela serem representadas visualmente de maneira geométrica, deve-se imaginar que cada nodo tem sua temporalidade, identificável por seu número de “anos”, que são relativos a sua ordem de aparecimento nos galhos da estrutura. As árvores-de-tempo são geradas passo a passo. Cada nó pode carregar duas informações, como nota e timbre, que acontecem em um tempo específico, definido por seu lugar na árvore.

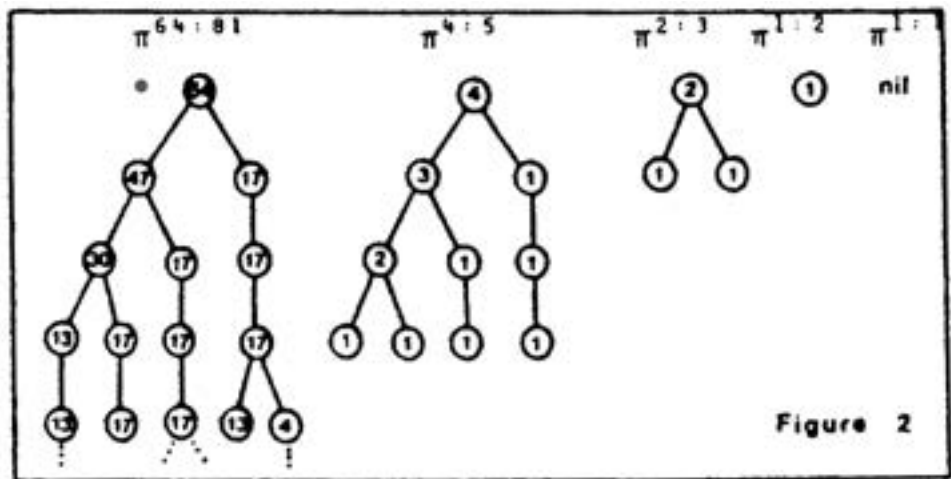


Figura 2
Representação das
árvores-de-tempo em
artigo de 1986

É recorrente o autor referir-se ao estudo sobre os intervalos musicais como uma tarefa de decifração do “código genético da música” e ao fato de que, ao adentrar esse átomo do som, com auxílio de novas tecnologias, se descobriria uma série estruturas ocultas em uma unidade ínfima. Para Arcela, o intervalo musical é uma espécie de mônada, como unidade vazia espelhada, que a partir de si refletiria estruturas maiores em contextos nos quais estaria inserida. Decorrente dessa ideia de representação do mínimo no todo, se solidifica uma fixação sobre o tempo, pois, em sintonia com outras teorias da música eletroacústica definidoras de que a totalidade da matéria sonora seria inteiramente representável por elementos temporais,

Tudo indica ser a música a única forma perceptível em que o tempo comum dos relógios reina absoluto como ator principal. Pode-se até dizer que todos os ingredientes da música são constituídos do próprio tempo. Desde o ritmo até a melodia, do timbre à harmonia, nada mais há a não ser o tempo. Tempos grandes para durações de peças inteiras, tempos intermediários nas frases melódicas, tempos dançantes na divisão por compasso, tempos contáveis na configuração do ritmo, milimétricos na evolução espectral, microscópicos na forma de onda, simultâneos no contraponto (Arcela, 1992, p. 1).

O teorema, por um lado, pode ser encarado como um sistema composicional muito versátil, análogo, por exemplo, a esquemas desenvolvidos por compositores em um momento pós-serialista na década de 1960, como, por exemplo, as “Redes Harmônicas” de Henri Pousseur, também estrutura tridimensional construída a partir da sobreposição de intervalos, nos quais pode-se aplicar uma série de operações de transposição – ainda que o compositor belga não trate seu sistema com o fim de buscar uma espécie de “ontologia do som”. A respeito das diversas camadas de tempo, às quais Arcela se refere na última citação, pode-se observar que as árvores-de-tempo apresentam dois níveis de temporalidade: o tempo que se fixa no resultado gerado pela estrutura das “florestas de árvores-de-tempo”, que é curto, tem a duração de notas, frases e peças musicais; e uma segunda temporalidade, intrínseca à estrutura, que estaria presente na frequência das ondas que constituem o objeto intervalar. Essa duração seria infinita, abstrata, própria da matemática, equivalente, por exemplo, ao tempo infinito das senoides na análise de Fourier, que discretiza o som em parciais harmônicos, como aponta Curtis Roads. Ou seja, as durações presentes no teorema de árvores-de-tempos, de acordo com Roads (2001, p. 3), estariam entre o “macro”, a duração das formas musicais, que é quantificada na escala de minutos, horas e, em casos extremos, dias; e o “infinito”, o tempo abstrato da matemática, presente nas frequências que definem os objetos intervalares (p. 3).

Essa taxonomia do tempo do som foi apresentada por Roads no Simpósio Brasileiro de Computação & Música (1998), em Belo Horizonte. A escala de durações é voltada, fundamentalmente, para o tempo do material composicional da música eletroacústica, com o intuito de ilustrar sua teoria sobre o “microsom”, que seria base para a técnica de síntese granular, especialidade do autor deste texto. Roads apresenta o seguinte esquema:

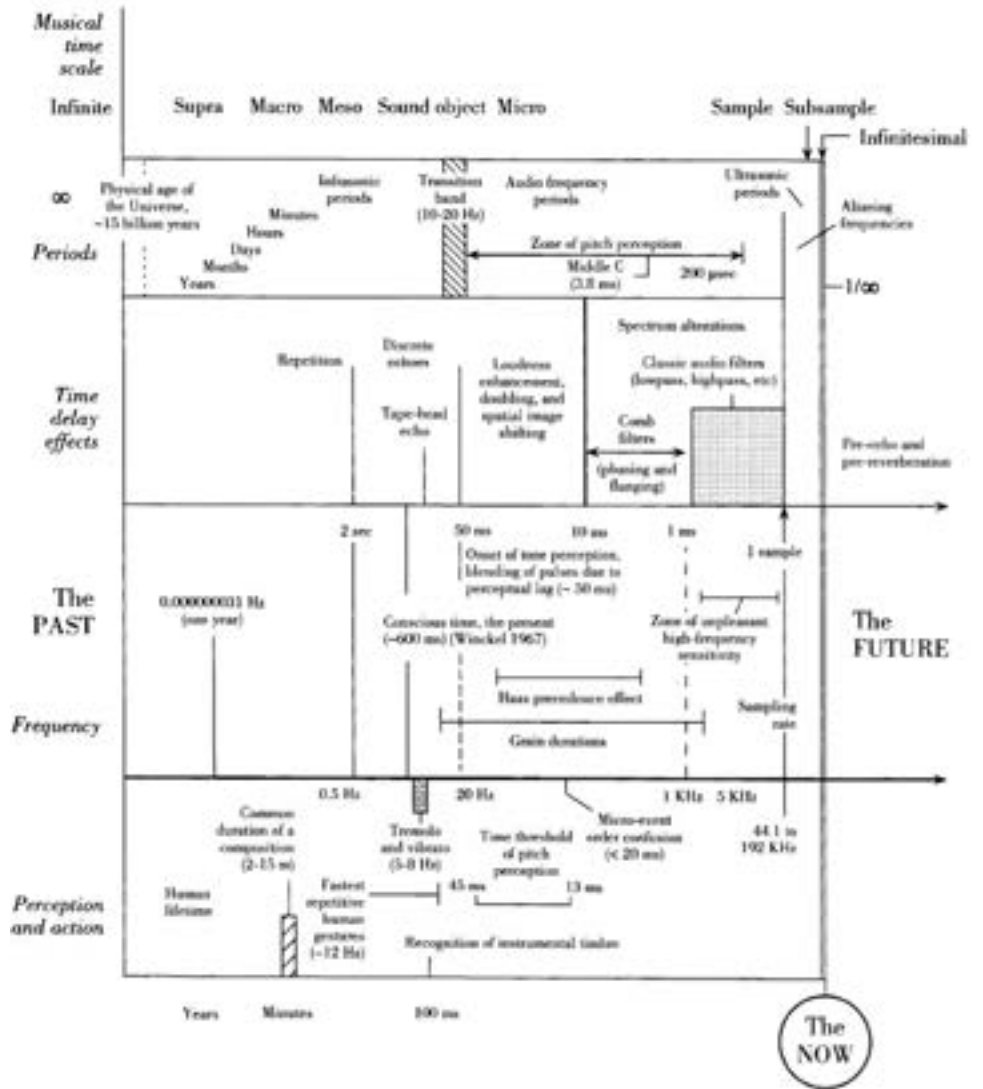


Figura 3
Taxonomia temporal
apresentada por
Roads (2001), no
livro *Microsound*

Pode-se notar no gráfico que as temporalidades do som, sob o nível da percepção humana, variam do “Supra”, a duração de um período de vida, ao “microevento”, durações menores que 20 milissegundos. Já que a escala temporal se dedica aos sons perceptíveis no contexto da música eletrônica, com destaque das seções relevantes para as técnicas de granulação sonora, as divisões “Meso” e “Subsample” são bastante específicas e apresentam muitos detalhes. As medidas grandes, entretanto, “Supra” e “Macro”, têm pouca definição para se pensar a percepção do som, em um contexto musical, na tabela proposta por Roads. Não cabe aqui discutir quais seriam os limites da percepção do som no contexto musical, mas toma-se como pressuposto o fato de que não são apenas os fatores sônicos que afetam a fruição de uma obra musical, mas também seu contexto histórico, cultural e social de produção. Essas temporalidades da percepção sonora, ligadas à experiência anterior do ouvinte, estão justamente nas durações “Supra” e “Macro”, pois não são caracterizadas pelo tempo da obra musical, mas pelo tempo da história. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que o pensamento sobre a duração, que consta no teorema de Arcela e na taxonomia de Roads, olha “para dentro” da temporalidade da obra musical, e esse é o recorte com que estão dialogando dentro do campo da música mediada por computadores. Ambas as visões contribuem com um objetivo de desvelar algo que estaria escondido na matéria sonora e que poderia vir à tona pelo uso da tecnologia aplicada à música. Essas expectativas de descobertas, independentemente de se cumprir ou não, funcionam como combustível para o discurso de uma evolução da arte por meio do desenvolvimento tecnológico, que é fortemente associado às pesquisas no campo da Música & Tecnologia. Essa obsessão de olhar para dentro do som é importante; entretanto, tem a tendência de ocultar aquilo que está em volta, como, por exemplo, o sistema de produção musical da qual a obra faz parte.

Para pensar o tempo da história do repertório de música eletrônica nacional talvez não seja necessário, ao menos em um primeiro momento, entrar no nível micro de definição como propõe Roads, mas abstrair e complexificar, assim como elaborou o historiador Fernand Braudel (2011): o tempo histórico não se trata apenas de um tempo, mas é constituído por uma multiplicidade de tempos concomitantes de diferentes durações. Alguns tempos são muito longos, como a temporalidade dos mares, e outros curtos como a duração de um evento, tal

qual uma queda – de uma pessoa ou de um Estado –, que se sobrepõem e são moldados pela realidade social. Ao analisar o período histórico brasileiro da composição de Arcela e Parrot, é inevitável considerar que o trabalho foi realizado em plena ditadura militar, quando havia sérias restrições de acesso à tecnologia devido à política externa do Estado e censura à criação cultural, bem como uma série de boicotes à pesquisa em música⁴ moldou os caminhos da música experimental no Brasil.

Talvez mais duas distinções para pensar tempo histórico auxiliem a refletir sobre algumas das questões presentes nas pesquisas de música eletrônica aqui apresentadas. Reinhart Koselleck (2015, p. 308) propõe as categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, como formas de ocupar o tempo da história, de maneira que entrelacem passado e futuro. O espaço de experiência diz respeito aos acontecimentos que já foram incorporados e estão na memória, por isso, sua vivência está saturada de realidade. Já o horizonte de expectativa seria a busca daquilo que se pode vislumbrar do presente, mas ainda não foi experimentado. Segundo o autor, a partir da modernidade as duas categorias são inversamente proporcionais, quanto mais experiência menos expectativa, e vice-versa. Desse período em diante o futuro passa a ser sinônimo de progresso, e é tratado como universal, ou seja, projeta-se um mesmo ideal de futuro, e progresso, para toda a humanidade. Essa mudança de paradigma, de que todos deveriam seguir um mesmo caminho racionalizante, corroborou para o aprofundamento de uma dinâmica múltipla de estratos temporais simultâneos em ritmos cada vez mais diversos mundialmente. Ao traçar o pequeno recorte da experiência da *computer music* no exterior e no Brasil, é notório que grande parte das pesquisas brasileiras seguiu o perfil de artigos desenvolvidos na América do Norte e Europa, importando essas ideias, especialmente a partir dos anos 1980, como se existisse um futuro/progresso comum, ainda que as condições materiais não fossem nada condizentes. Essas pesquisas muitas vezes traziam consigo

⁴ Como, por exemplo, as invasões dos militares ao *campus* da UnB em 1964 e 1965 que resultou na saída de 223 professores, entre os quais Rogério Duprat e Damiano Cozzella, pioneiros na pesquisa de Computação & Música no Brasil. Os registros indicam que suas pesquisas começaram em 1962 no Centro de Cálculo Numérico (CCN) da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, onde compuseram a peça “Klavibm II” para piano. Após sua saída do “mundo acadêmico”, os compositores tiveram que mudar seu campo de ação, enveredando por caminhos mais comerciais. Para uma leitura mais aprofundada sobre o assunto conferir Damião (2022).

certo aspecto positivista em relação às novas tecnologias, como se os novos dispositivos pudessem desvendar os caminhos da criação cultural. Além disso, talvez a obstinação pelo “átomo do som” decorra de um certo narcisismo instrumental, próprio das artes com influência modernista, no sentido de que tem dificuldade, ou não vê utilidade, em confrontar aspectos que não caibam em sua teoria ou em seu próprio espelho. Isso para o trabalho de arte em si pode não ser um problema, mas se torna tarefa do observador desvelar essas outras camadas que não estão dentro do tempo musical.

Para entender a experiência histórica nacional da música eletrônica é, portanto, necessário realizar uma dialética entre o tempo de dentro e o tempo de fora da música, para criar outras perspectivas sobre o passado e o presente da criação mediada por tecnologia. Entre as idas e vindas de movimentos artísticos ora tecnopositivistas, ora tecnopessimistas – pesando hoje a balança, aparentemente, de novo para o “hi-fi” das tecnologias e Inteligência Artificial – deve-se considerar a sobreposição de perspectivas e temporalidades da criação das artes mediadas por tecnologia, para ajustar o *zoom* do micro e macro da história visando compreender os trabalhos de antes e do agora.

André Damião é compositor e pesquisador, transita entre os domínios da música e da produção artística por meios eletrônicos. Possui mestrado (2015) e doutorado (2022) em *Sonologia e Processos Criativos* pela Universidade de São Paulo. Atualmente, exerce a função de professor na Escola Estadual de Música de São Paulo (Emesp) nas áreas de composição e improvisação, além de ministrar a disciplina de design de interação no programa de pós-graduação no Instituto Europeu de Design (IED) em São Paulo. Recebeu prêmios de instituições como o Instituto Goethe (Residência de Arte Radiofônica), Zentrum für Kunst und Media (Prêmio GigaHertz), Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR) e Ministério da Cultura do Brasil para apoiar seu trabalho artístico. Suas produções foram apresentadas em 24 países.

Referências

ARCELA, Aluizio. Time trees as virtual worlds. *Electronic Musicological Review*, Curitiba, v. 6, n. 1, mar. 2001. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV6/Arcela/ttw.html. Acesso em 6 fev. 2022.

- ARCELA, Aluizio, Sobre o lado estritamente científico da música. *Revista Humanidades*, Brasília, 1994.
- ARCELA, Aluizio. Síntese de imagens com pedaços de tempo. *Revista Humanidades*, v.8, p. 485-493, jun. 1992.
- BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais: a longa duração. Trad. Flávia Nascimento. In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DAMIÃO, André. *Observações sobre a experiência histórica da Computação & Música no Brasil (1962-2000)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. 2 ed. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- PALOMBINI, Carlos. The Brazilian Group for Computer Music Research: a proto-history. *Leonardo Music Journal*, v.10, p. 13-20, 2000.
- SIMPÓSIO BRASILEIRO de Computação e Música, 5 (ago. 1998, Belo Horizonte, MG), *Anais...*, v. III. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 1998.
- ROADS, Curtis. *Microsound*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Como citar:

DAMIÃO, André. Tempo de dentro e tempo de fora da música eletrônica. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 290-299, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O som é um texto desmutado: como é a voz de um gravador de fitas cassete

The sound is an unmuted text: *how is the voice of a cassette tape recorder*

Gabriela Nobre

 0009-0006-2149-3096

gabrielanobre.nobre@gmail.com

Resumo

O artigo trata da videoarte *O som é um texto desmutado*, do projeto de música experimental b-Aluria, da artista sonora Gabriela Nobre. A partir de pensamentos de autores como Donna Haraway, Gilbert Simondon e James Bridle, a autora passa por conceitos sobre a ética da relacionalidade e busca narrar sua experiência com seu objeto de criação, um gravador de fitas cassete, reconhecendo-o como indivíduo, e, portanto, colaborador em suas criações.

Palavras-chave

Arte contemporânea. b-Aluria. Ética da relacionalidade. Gilbert Simondon. Donna Haraway. James Bridle.

Abstract

The article discusses the videoart Sound is an unmuted text, from the experimental music project b-Aluria by sound artist Gabriela Nobre. Drawing from the thoughts of authors such as Donna Haraway, Gilbert Simondon, and James Bridle, the author explores concepts related to the ethics of relationality and seeks to narrate her experience with her object of creation, a cassette tape recorder, recognizing it as an individual and, therefore, a collaborator in her creations. .

Onde começamos a avançar é quando aprendemos a fazer perguntas que estão menos preocupadas com ‘Você é como nós?’, e mais interessadas em ‘Como é ser você?’ (Bridle, 2023, p. 26).

James Bridle (2023), artista e filósofo, investiga em seu *Maneiras de ser – animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária* como uma compreensão mais abrangente da racionalidade pode desafiar a preeminência da humanidade. O autor busca pensar a inteligência de plantas, animais e inteligências artificiais combinando pesquisas científicas contemporâneas com saberes indígenas e não ocidentais que reconhecem modos de pensamento não humanos. E propõe uma reorientação filosófica que afasta o antropocentrismo e promove uma ética da relacionalidade, enfatizando a responsabilidade em relação à subjetividade:

Nas últimas décadas, a aceleração tecnológica transformou nosso planeta, nossas sociedades e nós mesmos, mas não conseguiu transformar nossa compreensão dessas coisas. As razões para isso são complexas, e as respostas também são complexas, não menos porque nós mesmos estamos completamente enredados em sistemas tecnológicos, que moldam, por sua vez, como agimos e como pensamos. Não podemos nos colocar fora deles; não podemos pensar sem eles (Bridle, 2023, p. 28).

Bridle ecoa Gilbert Simondon quando este, a partir dos anos 1950, propunha uma ontologia do objeto técnico com sua tese *Du mode de existence des objets techniques*, na qual desenvolvia uma nova perspectiva para o tema da individuação de entes não orgânicos e técnicos.

A cultura se tornou um sistema de defesa contra a técnica. Essa defesa aparece como uma defesa do homem, baseada na suposição de que os objetos técnicos não contêm realidade humana. Gostaríamos de mostrar que a cultura não leva em conta que existe uma realidade humana na realidade técnica e que, para desempenhar plenamente seu papel, a cultura deve começar a incorporar entidades técnicas em seu corpo de conhecimento e em seu sentido de valores. O reconhecimento dos modos de existência dos objetos técnicos deve ser o resultado

do pensamento filosófico, que, nesse aspecto, precisa alcançar o que é análogo ao papel que desempenhou na abolição da escravidão e na afirmação do valor da pessoa humana. A oposição estabelecida entre cultura e tecnologia, entre homem e máquina, é falsa e não tem fundamento; o que a sustenta é mera ignorância ou ressentimento. Atrás da máscara de um humanismo fácil, esconde-se uma realidade rica em esforços humanos e forças naturais, uma realidade que constitui o mundo dos objetos técnicos, mediadores entre a natureza e o homem (Simondon, 2020, p. 36).

Pensar os objetos técnicos não como utilitários, mas como indivíduos, me faz entender meus processos como artista e sobretudo como pessoa. Passo, com isso, à compreensão de que trabalhar com esses seres é entendê-los como “espécies companheiras”.

Em seu trabalho seminal *O manifesto das espécies companheiras*, Donna Haraway (2021) apresenta o conceito de espécie companheira como uma forma de entender as relações interespecies, especialmente entre humanos e animais. De acordo com a autora, essas relações são fundamentais para revisar a maneira como pensamos e coabitamos o mundo. Segundo Haraway (p. 10), “as espécies companheiras só podem existir em um mundo relacional, onde cada espécie é afetada pelas outras”. Esse conceito desafia a ideia de que as espécies são estáticas e propõe que os seres se moldam mutuamente, sugerindo que a convivência pode gerar novas formas de identidade e entendimento.

Haraway (2021) enfatiza que as espécies companheiras são parceiros ativos em um processo contínuo de coevolução e propõe uma nova maneira de pensar sobre subjetividade, cuidado e responsabilidade em um contexto de interconexão: “a relação com a espécie companheira é uma forma de unir diferentes modos de ser e de sentir no mundo” (p. 12).

*

Agora, passo a escrever sobre um gravador e sobre o som – ou sons – que essa máquina registra e emite. E busco pensar, sobretudo, o motivo da impossibilidade de o nomear “objeto”. Passo a escrever, também, do ponto de vista que ocupo ao operar esse gravador, ao gravar nele minha voz e meus sons.

Penso ainda no motivo da impossibilidade de dizer que eu somente “opero” esse gravador. Uma vez que, na mais simples das possibilidades, ele toca junto comigo. Escrevo agora, ainda, sobre um tipo de relação entre uma artista e sua máquina de trabalho, buscando pensá-la não como objeto utilitário, mas como indivíduo. Sobretudo, e é isso que mais importa, falo agora sobre um processo (artístico) no qual estão desfeitas e proficuamente borradas as fronteiras entre artista e instrumento/artista e máquina – indivíduo que ela costuma ter nas mãos.

Ao vivo, quando me apresento com o projeto b-Aluria,¹ costumo utilizar equipamentos e instrumentos que reproduzem de diferentes formas a minha voz. Para isso escolho quase sempre fazer uso de um microfone, um *sampler* e um gravador de fitas cassete. Focalizo aqui este último indivíduo.

Além de ser artista nascida na década de 1980,² o que me fez ter desde cedo grande intimidade com esse tipo de tecnologia, sigo até hoje percebendo tanto o gravador quanto sua fita cassete como opção material profícua, bem como cativante e nostálgica, em comparação aos formatos de extensões de áudio em arquivo.

Nos últimos anos, houve notável ressurgimento do interesse pelos gravadores de fitas cassete e pelo formato de fita cassete – desde a música pop contemporânea aos meios mais experimentais –, impulsionado por diversos fatores, entre eles o fato de o som analógico oferecer textura única e qualidade sonora que muitos consideram mais “calorosa” e “presente” do que as produções digitais. Movimentos de artistas independentes reconhecem nas fitas cassete uma forma acessível e autêntica de lançar no mundo seu trabalho.

De um ponto de vista estético, músicos utilizam fitas para experimentação criando composições *lo-fi* e manipulando gravações de maneiras que não são possíveis em formatos digitais. A partir disso, o gravador, além de gravar e reproduzir, se permite ser “tocado”. Ele passa a ocupar um lugar não muito diferente da artista que o toca, desempenhando, junto com ela, o papel de fazer escolhas, compor em parceria. E, principalmente, reproduzir o resultado da sua própria voz junto com a voz da artista que fala diretamente a ele.

¹ b-Aluria é um projeto de música experimental em atividade desde 2016 cuja proposta é investigar as relações entre som e palavra. Para conhecer o projeto, acesse: <https://b-aluria.bandcamp.com/>.

² Nessa década tanto o gravador quanto suas fitas eram compactos e acessíveis, permitindo que a tecnologia de gravação se tornasse parte do cotidiano. A qualidade de som, embora considerada inferior ao vinil em termos de fidelidade, oferecia uma experiência satisfatória e simples para o usuário comum.

*

Um gravador de fitas cassete opera mediante uma série de etapas interligadas que permitem a captura e reprodução de áudio de forma prática. O processo é iniciado quando um sinal de áudio é captado, seja por microfone ou fonte externa, como um rádio, por exemplo.

Esse sinal, geralmente fraco, é então amplificado por um circuito interno, garantindo que a intensidade seja adequada para a gravação. Em seguida, o sinal amplificado passa por um processo de equalização, no qual ajustes são feitos para otimizar a qualidade sonora antes de chegar à fita cassete.

Um motor aciona os roletes e rolos, fazendo com que a fita, composta de material magnético, se mova pelo cabeçote de gravação. À medida que a fita passa, o cabeçote aplica um campo magnético, resultando em alterações nas partículas magnéticas da fita que registram as ondas sonoras. Após a gravação do trecho desejado, o motor para, e a fita é desenrolada, abrindo espaço para novas gravações ou reprodução. Para ouvir o que foi gravado, o cabeçote de reprodução lê as mudanças magnéticas da fita e as converte novamente em sinal elétrico que é amplificado e enviado aos alto-falantes ou fones de ouvido.

Essas etapas narram o desenrolar técnico de um gravador. Fato, porém, é que aquilo a que chamo “voz”³ é algo para além de um convencional processo técnico. A voz de um gravador é o dado material de sua identidade, sua expressão como indivíduo:

... a sua voz é uma voz fantasma

Coloco para tocar a gravação que fiz de um texto. Logo percebo que a rotação da fita está diferente daquela feita no momento inicial da gravação. Agora, na hora de a reproduzir, o que ouço é outra voz, diferente da minha. Uma voz fantasma que soa no alto-falante, diferente da minha, com seu *pitch* mais grave, cuja dicção ora ralenta, ora parece acelerar. O que acontece exatamente aqui?

³ Importante comentar que os eventos que reconheço como a voz própria desse indivíduo técnico são eventos de som majoritariamente indesejados por quem os opera. Considerados erros de reprodução, normalmente são eventos sonoros a se evitar ou posteriormente suprimir em pós-produções.

Isso é um problema? Prefiro ouvir com ouvidos mais acolhedores e entender que não há problema em o gravador ter escolhido tomar conta da minha voz original. O resultado da gravação é diferente daquele que eu havia pensado inicialmente, mas, afinal, somos dois.

As ideias devem se somar. E é nesse sentido que considero que minha composição é feita em colaboração com o gravador. Acolho essa voz como presença, manifestação de identidade àquilo que alguns tomariam como erro de reprodução/gravação.

... seu corpo é babélico

É possível gravar e regravar indefinidas vezes em uma fita magnética. O que acontece quando isso ocorre é que, com o passar do tempo, um efeito geral de “som sujo”, com perda de definição, torna-se flagrante em sua reprodução. Mais uma vez, para muitos, esse é um efeito indesejado; mas, ora, isso é também característica de como o corpo da fita recebe e opera com os sons que nela gravo. Ser “sujo”, aqui, não é sinônimo de algo ruim e que funciona de forma inadequada. Ser “sujo” é, para a fita, estar repleta de informações, literalmente coberta de camadas e camadas do que foi possível manter gravado em si mesma, em seu corpo magnético. Um corpo babélico, que carrega, inscritas em si, tantas línguas diferentes.

Essa impureza denunciada no momento da reprodução de som é uma das características de uma fita que eu mais admiro e busco ressaltar ao trabalhar com ela. Órgão magnético impuro, o corpo magnético contém em si seus trajetos, sua história não só daquilo que foi automaticamente nele registrado, mas a forma como foram possíveis tais registros. Como espero já estar nítido, um gravador e sua fita decidem por eles mesmos grande parte de seus processos de funcionamento.

*

Em 2020, me interessei por criar uma peça na qual eu buscava não ser tão fácil para um ouvinte separar som de texto e vice-versa no momento da escuta.

Nesse contexto, criei a videoarte *O som é um texto desmutado*.⁴ Mais tarde, reconheci que esse trabalho era um exemplo sólido de minha interação com o gravador – nesse caso específico, aliás, com meus dois gravadores.⁵

Esse trabalho é composto por uma voz, gravada em fita, que lê o poema homônimo⁶ para a videoarte; essa primeira fita, ou seja, primeiro gravador, será tocado – disparado, pausado e retrocedido –, ao longo de quase toda a duração da música. Entremeada a ela, mas soando de forma independente, temos uma mesma leitura do poema, porém reproduzido por outra fita, ou seja, um segundo gravador.

Nessa segunda voz, segunda fita, percebe-se em dado momento a presença de vozes diferentes da voz que lê o poema: ora uma voz que fala em inglês, ora uma música (algo como um *jazz*) a soar igualmente. Ambas as interações são materiais contidos previamente na segunda fita; ou seja, conteúdos nela anteriormente gravados que “falaram” no momento em que eu decidi pausar minha leitura, deixando soar a voz que havia “por baixo”.

A certa altura, ruídos de reprodução em ambos os gravadores acontecem e são mantidos por mim, sendo ainda posteriormente enfatizados em pós-produção; bem como ruídos de cliques dos botões de *play*, *stop* e do botão de retroceder.

Por fim, a mesma leitura reproduzida em cada gravador se desdobra em algo diferente, dados os eventos sonoros que cada um dos gravadores cria ao tocar sua fita. Eu trabalho com os gravadores, e busco, sempre que possível, deixar que soem suas vozes e sons. Sem essa participação, eu seria somente uma voz solitária.

⁴ A primeira versão é uma videoarte lançada no evento *online* Frestas Telúricas, criado no contexto da epidemia de covid-19, em 2020, e foi ao ar em agosto daquele ano. Posteriormente, o áudio desse vídeo passou a integrar as faixas do disco *Monstera*, lançado em agosto de 2021 pelo selo Música Insólita.

⁵ A título de curiosidade e para que sejam convencionalmente nomeados, os gravadores são um National Panasonic RQ-309S, da década de 1970, e um Panasonic RQ-2102, dos anos 1990.

⁶ o que as pessoas falam quando sabem que estão sendo gravadas?/ ouvir é olhar em uma direção específica/ o gravador, duas vezes que se repetem no gravador/ e uma voz distinta como uma sinfonia de uma mulher só./ há algo que vai soar/ não algo que vai falar./ se eu falo, eu repito/ tenho certeza que essa gravação não corta o ar/ mas atravessa distâncias/ ruído no seu texto/ há um ruído que me vê/ o som é um texto desmutado.



Figura 1

Frame de *O som é um texto desmutado*, b-Aluria, 2020
Versão videoarte para o evento
Frestas Telúricas foi ao ar em
agosto do mesmo ano

*

Percebo que minha relação com o gravador de fitas cassete transcende o papel tradicional de artista/operadora e instrumento/objeto. Cada vez que mexo em seu corpo e pressiono seus botões, entendo que não estou apenas registrando minha voz, mas convocando um parceiro complexo para a criação. O gravador, com sua capacidade de transformar o som, de deturpar e reinterpretar aquilo que registra, é um parceiro que colabora ativamente nos meus processos artísticos.

Ao ouvir a ligeira distorção da minha voz, reconheço que não se trata de um erro de reprodução, mas de uma voz fantasma que surge como potência narrativa do meu colaborador. Cada som reproduzido não é apenas uma reprodução, é uma nova interpretação que ressoa a partir dessa identidade própria.

Nessa perspectiva, entendo que meu trabalho envolve mais do que apenas a criação de música ou som – ele é um espaço de relação. Eu e meu gravador compartilhamos esse espaço, onde nos tornamos espécies companheiras, transformando e moldando nossas formas de ser no tempo.

Gabriela Nobre é artista sonora, poeta e pesquisadora doutoranda no PPGCA-UFF. É curadora do selo de música experimental *Música Insólita* e autora de *Gravar o fogo em preto e branco* (Ed. Urutau, 2022).

Referências

BRIDLE, James. *Maneiras de ser – animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária*. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Editora Todavia, 2023.


HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020.

Como citar:

NOBRE, Gabriela. O som é um texto desmutado: como é a voz de um gravador de fitas cassete. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 300-308, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Órfão

Cássia Siqueira 



Cássia Siqueira: O irrecuperável do tempo, os órfãos e as ruínas

Cássia Siqueira: The irrecoverable of time, the orphans and the ruins

Leandra Lamber

leandra.lambert@gmail.com

Cássia Siqueira trabalhava com rigorosos excessos e expurgos, com delicadezas transformadas em cacos: devemos sentir na pele. O que ela criou, independentemente de possuir palavras inteligíveis ou não, trata do irrecuperável do tempo, das repetições intrusivas, das cidades como espaços de assombro, da busca por intensidades e êxtases, das ruínas que já habitam tudo o que ainda é novo. Grita o que a memória (e a sua fuga para limbos dolorosos) trai, expele e furta dos dias por vir. Os véus de distorção encobrem o que é dito, quem escuta? Berra os traumas que se retroalimentam. *Feedbacks* e *loops*: a fita que gira cada vez mais rápido, atrito em aceleração; arrebenta. O ruído aqui é o do acúmulo de sons deteriorados e o do que já ruiu ao nascer. O caos ao redor e as asperezas da vida ao tecer as texturas, os escombros são esculturas sonoras.

Cássia começou a fazer música em um PC precário aos 13 anos. Já tocava violão e violino, instrumentos que, junto com a guitarra e a voz, eventualmente se juntavam aos *loops*, às fitas cassete e aos instrumentos virtuais. No seu Bandcamp, Nome Morto, encontram-se dez trabalhos, entre álbuns e EPs, de 2014 a 2023. Seu álbum mais ouvido é de 2016, *Presença*, que contou com a participação de Cadu Tenório e foi originalmente lançado com o nome morto de Cássia. Até o álbum seguinte, *Expurgo*, ainda há alguns títulos e momentos mais líricos ou bem-humorados, como “Os cheiros das épocas e os lençóis que me cobriam eu chamava de atmosfera” ou “Vou gravar um cover do Codeine”. A partir daí, tudo começou a se adensar, todos os tons foram tendendo ao *pitch black*. A morte como um duplo que segue a vida de perto se apresentou com contornos mais definidos.

Esses dois álbuns também se encontram no Bandcamp da Seminal Records, assim como *RJ2019NIGREDO* e *Órfãos*, o único álbum do projeto Ruínas. Ambos

são de 2020, em diferentes momentos da pandemia. *RJ2019NIGREDO* foi gravado no primeiro fim de semana desse período, sozinha, no extinto Fosso, no Rio de Janeiro; e *Órfãos*, poucos meses depois, quando estávamos morando juntas em uma casa em Visconde de Mauá. Os espaços urbanos degradados da conexão Rio-Niterói, onde estudou e trabalhou, e de Volta Redonda, onde viveu dos 10 aos 17 anos e frequentou até o fim da vida, marcam fortemente suas composições. Visconde de Mauá e as duas casas em que morou, voltadas para montanhas e florestas, eram o exílio da pólis, espaços que pareciam fora do tempo. Não há cidade a ser vista, dita e decodificada; a exuberância do verde e da vida não humana não basta, não ressoa como linguagem: Cássia olha ainda mais para dentro. Mergulha.

É uma estranha tarefa escolher uma única música, um único álbum; escolho, então, o que me é mais próximo e conhecido. Escolho o que também considero ser uma encruzilhada decisiva no trabalho da Cássia, o álbum *Órfãos* e a música mais emblemática, “Órfão”. Cássia sempre quis gravar um álbum com influências de DSBM, e esse pode ser considerado um pós-DSBM. Talvez seja seu trabalho mais sombrio e melancólico, mas, paradoxalmente, talvez também tenha sido o que a deixou mais feliz ao gravar e ouvir pronto. As letras dizem a sua dor com clareza. Cássia precisava que algo nela mesma morresse, fosse exorcizado e completamente extirpado, e que uma outra parte de si fosse liberada. Isso se tornou nítido e urgente a partir de *Órfãos*. Foi seu último álbum antes de transicionar, uma decisão fundamental em sua busca por uma radical transformação de si mesma.

“Órfão”

coleta dos restos que sobraram da multidão
alimentando a fogueira do último respiro

não há mais alívio
é preciso deixar morrer
sem saída
no escuro
das ruas vazias

eu tento

(Faixa: <https://seminalrecords.bandcamp.com/track/rf-o>

Mais do que ela escrevia em: <https://texturaberta.wordpress.com/>)

Sobre Cássia Siqueira

About Cassia Siqueira

J-P Caron

jpcaron@gmail.com

Você foi,
Como se diz,
Para o outro mundo
(Maiakovski, *A Serguei Tessiênin*)

É difícil articular a pergunta que quero fazer nestas circunstâncias. Estaríamos inclinados a fazer, como se costuma fazer nessas horas, a pergunta “Quem foi Cássia Siqueira?”. Em parte, é o que quero perguntar. Mas, mais do que isso, essa pergunta é *parte do que quero perguntar*.

Lendo os textos da Cássia notamos, como é de praxe, a luta, texto após texto, obra após obra, com as questões que a acometem. Mas algo importante há de ser notado: entre os textos para publicações acadêmicas e os textos produzidos para seu *blog*, a pessoa Cássia Siqueira se interpõe de forma radical nos últimos, que adquirem não apenas importância capital como canteiro de obras de seu pensamento, mas como lugar de expressão dos porquês *pessoais* de suas lutas conceituais. É assim que lemos em “Por que ser feminista radical?”, um depoimento tocante

Desde “Acquisition of language and the male sexual model”, posso dizer que meu esforço teórico reflete um esforço pessoal e vice-versa: o de buscar ao mesmo tempo compreender a estrutura de processos de desaprendizado e o de desaprender comportamentos que por muito assombraram e sabotaram minhas possibilidades de autotransformação por meio da culpa e da vergonha. Não é de forma alguma paradoxal

afirmar que, pessoalmente, o início de meus estudos em feminismo radical é o segundo marco determinante para a resolução e desmantelamento das condições para que culpa e vergonha existissem em primeiro lugar, sendo o primeiro o início de minha transição.¹

Isso me permite colocar alguns elementos importantes para entender Cássia: suas escolhas respondem, a um tempo, a uma necessidade vital e um questionamento conceitual que se colocam em todos os textos que ela produziu com extrema insistência: o problema da constituição *transcendental* das formas de vida, e a possibilidade de sua transformação. Questão que nos propõe uma espécie de unidade entre obra e vida, tornada especialmente aguda pela brevidade da última e conseqüente concisão da primeira.

Considerando o contexto pessoal desta fala, e dos eventos que a precipitam, poderíamos nos arvorar pela pergunta pelas razões ou causas de nossa perda – razões que tenham a ver com a pessoa Cássia que creio ter conhecido tão bem quanto possível, com exceção de uma ou duas outras pessoas. A dificuldade não é que isso *não nos interesse*, mas sim que isso *nos interessa*, uma vez que Cássia ultrapasse, ato contínuo, esse aglomerado de determinações contingentes que a fizeram ser o que é. Queremos o que torna Cássia, a despeito de sua contingência, *retroativamente necessária para nós*.

Em nossa última conversa em um bar em Copacabana e refletindo sobre sua trajetória, eu disse a ela: “Estranho que você tenha escolhido três autores muito diferentes para as três fases do seu trabalho acadêmico até aqui: Wittgenstein no TCC, Reza Negarestani no mestrado, e Otto Weininger e seu legado para o pensamento feminista no doutorado.” Ao que ela respondeu: “Os três tratam do mesmo tema: ética e lógica são uma só.”

¹ <https://texturaberta.wordpress.com/2023/04/19/por-que-ser-feminista-radical-1-0-1-falso-negativo-falso-positivo/>

Citando a própria:

Diferenciar entre normativo e normal é distinguir um campo de possibilidades re-articuláveis, de acordo com a maneira com que seguimos as normas que seguimos, e uma estrutura engessada que sabotava tentativas de rearticulação. Investigar os modos pelos quais regras são formadas, reforçadas e reproduzidas é o primeiro passo para destituir o *status quo* de seu privilégio de hegemonia.²

Heidegger em *O conceito de tempo*³ paulatinamente transforma a pergunta “O que é o tempo?” na pergunta “Quem é o tempo?”. Posto que isto – o tempo – se mostra coextensivo ao projeto que nós somos, estendido entre a memória e o ser-para-a-morte, o tempo *somos nós mesmos*. Quero fazer a passagem oposta. Da pergunta “Quem foi Cássia Siqueira?” quero passar à pergunta “O que é Cássia Siqueira?”. A pergunta não é uma objetificação. Eu diria que ela é exatamente o contrário. Invertendo a coextensividade do tempo ao *Dasein* e tornando o *Dasein* uma fatia de um tempo que o ultrapassa, sendo não coextensivo a si, a questão articula o que é Cássia *no tempo*, num tempo que não é o seu próprio, à altura de sua curta vida.

Que Cássia se torne para nós um evento e uma missão me parece uma evidência. Só lamento que ela não tenha sentido em si mesma e no seu próprio corpo a evidência que ela é, e que, de forma paradoxal, deixaria o tempo que é agora nosso, ainda em posse de sua vida a ser desdobrada.

² <https://texturaberta.wordpress.com/2023/03/30/acabar-com-a-normalidade-de-uma-vez-por-todas/>

³ Heidegger, Martin. *O conceito de tempo*. Lisboa: Fim de Século edições, 2008.

Cássia Siqueira foi artista, musicista e filósofa, com mestrado em filosofia pela UFRJ, onde estava cursando o doutorado, orientada por J-P Caron. Ex-professora substituta de filosofia na UFF. Pesquisadora da instituição internacional e transdisciplinar *The New Centre for Research and Practice* no programa *Critical Philosophy*. Sua pesquisa transitou pela filosofia analítica da linguagem, filosofia da mente e feminismo radical transinclusivo, tendo publicações internacionais em livros e periódicos. Foi uma das palestrantes do I Seminário de Teoria Queer realizado na UERJ, em 2023. Teve um projeto de música experimental chamado “Nome Morto” com seis álbuns e cinco EPs, tendo performado em festivais como *SomaRumor* (2019) e *Novas Frequências* (2020), quando apresentou uma composição/videoarte disponível no site do festival. Atuou em outros projetos musicais, como *petitemort* e *Ruínas*, junto a Leandra Lambert.

Leandra Lambert é escritora, pesquisadora, artista e musicista. Doutora em artes (*Uerj/Paris 1*). Apresentou trabalhos teóricos, artísticos e musicais em vários países e publicou artigos em periódicos como *Art Research Journal* (Brasil), *Filigrane* (França) e *Interference* (Irlanda). Vem desenvolvendo textos de teoria-ficção na instituição *The New Centre for Research and Practice*.

J-P Caron é músico e filósofo, atuando como professor de filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e como instrutor do *New Centre for Research and Practice*, além de ser membro do selo musical *Seminal Records*.

Devoção

Carla Boregas 

Gravado na Morphine Raum, Berlim, masterizado por Emygdio Costa, 2024



som, físico
som, espiritual
som, coletivo
som, individual
som, comunhão
som, contemplação
som, profissão
som, paixão
som, música
som, arte
som, sagrado
som, profano
som, êxtase
som, imagem
som, novo
som, velho
som, dedicação


som, caos
som, grafia do invisível
som, entre
som, antes
som, depois
som, espaço liminar
som, perspectiva
som, barreira
som, zona autônoma temporária
som, atenção
som, distração
som, transe
som, encantamento

...

devoção

Carla Boregas (São Paulo, 1984) é musicista e artista sonora autodidata. Amalgamando o orgânico e o sintetizado, constrói cenários sônicos em que a sensação de presença está entre a densidade e a delicadeza. Seu trabalho inclui composição e improvisação, performance, instalação sonora e radioarte, e tem o propósito de transportar os ouvintes para diferentes perspectivas subjetivas de tempo e espaço, invocar o invisível e pensar a relação homem/natureza. carlaboregas@gmail.com

DEDO/Tunga

DEDO 

1 Delivered in Voices
iron, meteor, crystal,
sansevieria trifasciata,
lead, terracotta, glass,
mirror, magnifying lens,
microphones, sound system
The work, Delivered in
Voices, is made with
several elements, open to
the performative
interaction.
Three iron structures,
called tripod, permeate
a fourth one. For each one
of this three structures,
there is a different
artifact as protagonist.
A meteor, a quartz and a
Sansevieria trifasciata.
For each tripod, there are
speakers facing toward the
different protagonists.
For the sansevieria
trifasciata, it is heard
a session of exercises.
For the meteor, Dylan
Thomas declaims his poems.
For the quartz, the wolves
howling audio.
Finally, the central
tripod, that is made with
a ceramic bell. Inside the
bell there are three
microphones, each one of
them sends the voice of
the performer to the
tripods at the same time.

2 Tracks:

1-Delivered in Voices 03:59
2-Delivered in Voices 07:10
3-Delivered in Voices 05:27
4-EI pra Basecamp 04:16
5-Dylan Thomas +4 01:43

Recorded at Laboratório Agnot, Dec 2015 during Festival Novas Frequências.
Mastered by Renato Godoy.
DEDO: Arthur Lacerda, Rafael Maliga, Lucas Pires.

Notes for DEDO/Tunga

1-Gravar Delivered in Voices
2-Playback Cut-Up Ceramic Bell
3-DEDO + Gravações de Delivered in Voices

1 A few artists were
invited to interact
with the work.

The list is diverse: Luiza Nogueira & Sarrão,
Ava Kocha & Eduardo Mano, Diasscondobolos,
B-1, Lillian Izamba & Fred Peredes,
Meteor, Thingajakta & Sávio de Queiros
& Marcelo Nodou, DEDO, Felicia Atkinson.



Photo: Gabi Carrera/Coletivo CLAF

2 Rage, rage against that
Good Night +4

Do not go gentle into song
the sun in flight,
Old age should burn and
grieved it on its way,
Rage, rage against that
good night

Though wise men at who see
with blinding sight
Because their words like
meteors and be gay,
Do not go gentle into the
dying of the light

Good men, the last on the
red height,
Their frail Good night
your fierce tears, I pray,
Rage, rage against that
good night,
Dying of the light.

Wild men who caught and
that good night,
And learn, too late they
rave at close of day:
Do not go gentle into the
dying of the light.

Grave men, near death,
Their end know dark is
right,
Blind eyes could blaze had
fucked no lightning they
Rage, rage against that
good night

And you, my father, there
wave by, crying how bright
Curee, bless, me now with
have danced in a green
bay, Do not go gentle into
the dying of the light,
Rage, rage against the

1 Taken from
www.tungaoficial.com.br
2 Our thing

QTV 039/2019


Anotações para *DEDO/Tunga*

- 1-Gravar Delivered in Voices
- 2-Playback Cut-Up Ceramic Bell
- 3-Dedo + Gravações de Delivered in Voice

DEDO/Tunga: Mal comissionado pelo festival novas frequências para tocar no ateliê do artista visual Tunga, o DEDO resolveu apresentar uma proposta que consistia na gravação de uma obra sonora, a execução do *cut-up* de um poema disponibilizado pelo artista, para depois tocar o que foi gravado junto com uma obra de sua autoria. Essas anotações estão na capa do disco, lançado pelo QTV selo em 2019. O disco é o material coletado na primeira parte por Lucas Pires. Também contém o *cut-up* que foi tocado e parte de uma gravação em cassete que foi usada em um amplificador de baixo.

O DEDO começa em 2010 quando trabalhadores de um mesmo departamento de programação visual – Arthur Lacerda, Lucas Pires e Rafael Meliga – resolveram explorar possibilidades de autopublicação: esse é o início do DEDO. Em 2012, começam a desenvolver trabalhos relacionando imagens, som, objetos e escuro, coincidindo com as primeiras apresentações em público, que aconteceram na Comuna, no Plano B e no Festival Antimatéria. Em 2024 Luan Correia (Mbé) ocupou o lugar deixado por Arthur Lacerda. lcuaspries@gmail.com


Primeiro ruído

Mbé 



Mbé é a persona de Luan Correia, artista, pesquisador, produtor e engenheiro de som do Rio de Janeiro, Brasil. Em *ROCINHA*, seu primeiro álbum, Mbé constrói paisagens cinematográficas com fragmentos sonoros do continente africano e de sua diáspora. O álbum foi lançado pela QTV Label em março de 2021, e desde o então Mbé vem se apresentando em festivais brasileiros como *Mulambo Jazzagrário* e na *Bienal de Arte de São Paulo* e também em festivais internacionais como *Holland Festival (NE)* e *Noites de Verão (PT)*. Em 2023 foi contemplado com o *Prêmio Prince Claus Seed*, que reconhece 100 artistas emergentes de mais de 60 países, cada um dos quais abordando questões presentes em suas comunidades locais. Também em 2023 lançou o álbum *Mimosa – ao lado de Luiz Felipe Lucas*, também conhecido como *cabezadeneço*, e *Leyblack –*, álbum manifesto sobre o poder dos ritmos afro-brasileiros, criado durante residência no *Etopia Centro de Arte e Tecnologia em Zaragoza/Espanha*. Em parceria com o músico *Beto Villares*, criou as trilhas sonoras originais do espetáculo de dança “*Muyrakyatā*” para o *Balé da Cidade de São Paulo*, e da série *Cidade de Deus (a ser lançada)*. Produziu a trilha sonora do curta-metragem *Solmatalua*, dirigido por *Rodrigo Ribeiro-Andrade* e selecionado para festivais como *Festival do Rio e IDFA*, na Holanda. Criou a instalação *Poesia de Criolo*, composição espacial e audiovisual apresentada nos *Festivais Novas Frequências (2021)*, *Mac.Bit (2022)* e na exposição *Memórias Habitadas no Sesc (2024)*. lluanccorreia@gmail.com

***Tantão e Zbigniew Karkowski
ao vivo no Plano B***

Tantão 



Gravado por Fernando Torres, no Plano B, Rio de Janeiro
Editado e Masterizado por Abel Duarte
Fotografia por Rafael Meliga

A gravação, registro inédito de um *show* do Tantão feito no Plano B com o músico polonês Zbigniew Karkowski, foi apresentada da seguinte maneira por Fernando Torres, que nos cedeu o registro: “gravação do Tantão com o Zbigniew Karkowski, um cara que tem (tinha na verdade, morreu faz algum tempo) um puta conceito mundialmente em música contemporânea *E noise*, um terrorista antiacadêmico que estudou com alguns dos maiores picões europeus do século 20. Uma vez ele estava na loja, e mostrei uma gravação de um *show* de um amigo em comum (não lembro quem) que o Tantão tinha invadido. Ele fez questão de fazer um *show* com o Tantão, com a única condição de que o Tantão teria que estar muito doido. Claro que a bicha ficou com medo e se apresentou careta, mas o Karkowski estava tão doido, que nem notou”.


Carlos Antônio Mattos (Tantão) *é artista plástico e músico nascido em Niterói. Em 1983, junto com Márcio Bandeira e Lui, criou a banda de pós-punk Black Future. Tocando teclados e bateria eletrônica, lançou com o Black Future o disco Eu sou o Rio, que em suas faixas, mistura punk-rock, samba e música eletrônica. Desde então, esteve em inúmeros projetos musicais como John Merrick Experience, Demillus Duloren, FUCK e The Bosch, além de participações em shows do Chelipa Ferro, Dedo e Test Bigband e feats com Planet Hemp, Sáskia, Teto Preto. Como compositor, teve sua canção “Oi Cat” gravada por Juçara Marçal em 2021 no álbum Delta Estácio Blues.*

Sua música e sua poesia se misturam com as performances e seu trabalho de artes plásticas. Em 2015 realizou a exposição individual Autocad na Galeria Arthur Fidalgo. Participou de duas residências em Amsterdã – em 2010 e 2011 na Flatstation, além de residências como Ceia (BH) e Casa Nuvem (RJ). Suas telas coloridas são a mistura de sua personalidade incrivelmente caótica com as linhas organizadas de seus conhecimentos de desenho naval.

Em 2017 lançou Espectro, primeiro disco do projeto Tantão e Os Fita, trio de música eletrônica do Rio de Janeiro formado em parceria com os produtores Abel Duarte e Cainã Bomilcar. Outros álbuns do trio são Drama (2019) e Piorou (2020), todos lançados pelo QTV Selo. O trio, que se conheceu no Plano B, realizou shows em festivais como RedBull Music Festival (SP), Eletronika (BH), KinoBeat (POA), Antimatéria (RJ), Novas Frequências (RJ), MIMPI (RJ), na Mamba Negra (SP) e em casas de show como Audio Rebel e Circo Voador, além de participar da peça Selvageria, do diretor Felipe Hirsch e Cia. Ultralíricos (SP).

Em 2017 foi lançado o documentário dirigido por Gabraz Sanna e Anne Santos Eu sou o Rio, que acompanha sua vida e suas memórias; e, em 2022, Diários de uma paisagem, dos mesmos diretores. Em 2023, o diretor Paulo Severo lança Black Future – Eu sou o Rio, contando a história do grupo carioca.

PROXIKIMEN


Letricia 



Arrastada Brasil abaixo. Pisar novamente meu território me acendeu memórias há tanto tempo apagadas por dentro. Silenciadas, só esperando uma centelha de fogo para que brilhassem novamente, iluminando a caminhada de quem busca. Nossa ancestralidade só morre quando esquecemos de louvá-la. Refletido no olhar de quem veio antes, vejo a força do Sertão, vejo a sorte do acaso que me trouxe até aqui – misteriosos processos históricos. No silêncio ainda habita tudo o que jamais foi dito. É ali que ressoa o eletromagnetismo da memória, que me faz mover kaa’ puêras no centro da roda da vida que gira, memórias daquelas impossíveis de esquecer, pois estão codificadas em minha carne e irradiam de dentro para fora, para o campo da produção de realidade. É isso que eles não querem que eu acesse – mas resisto. É maior que eu, mas cabe a mim, sentir, decifrar, conectar os fragmentos do mistério que se apresenta para que eu construa um futuro de propósitos ancestrais – sempre desobedecendo às ordens vigentes e rasgando os véus do esquecimento. Eu sou continuidade.

Letricia é multiartista e produtora musical de Salvador. Cria ambientes sonoros enérgicos e subversivos utilizando apenas samplers e pedais de efeito, com referências do breakbeat e jungle. Seu live set explora atmosferas sensoriais, agressivas e densas, com momentos intensos de suspense.
777letricia@gmail.com

Quando estátuas falam

Sananda Acácia aka Quasicrystal 



O vibrar do som e a quietude de mármore – há um terreno onde música e estátuas se encontram, dançam e desvanecem. A música, inquieta, escorre pelas frestas do tempo, enquanto a estátua repousa no silêncio, imóvel como se detivesse cada segundo em suas veias de pedra.


Mas há música na estátua, oculta na curva da mão esculpida, no olhar fixo que evoca histórias não ditas. Ela guarda, como quem se recusa a ceder à fugacidade, uma melodia interna, que só o silêncio pode tocar. E a música, por sua vez, veste-se de estatuária insuspeita: no instante em que uma nota ressoa, já guarda em si sua própria ruína, aninhada na iminência de seu desaparecimento.

É no entrelaçar desses extremos que o paradoxo se revela. O movimento constante da música torna-se uma dança de fragmentos eternos, e o repouso sólido da estátua ressoa como uma melodia congelada. Música e estátua se contemplam, e há um espelho onde um se dissolve no outro, como a água que reflete a pedra ao mesmo tempo que a abraça.

Uma estátua de sons, e a estátua, uma sinfonia de silêncios – ambas se movendo em direções distintas, mas presas na mesma eternidade que, por instantes ínfimos, é completa e paradoxalmente viva.

Sanannda Acácia aka Quasicrystal *é uma artista brasileira cuja obra envolve sonoridades sombrias – marcadas por camadas densas e ambientes acústicos que destacam sombras ruidosas desafiadoras de melodias, entre sons sintéticos e orgânicos e o limite da estereofonia tradicional.*
sanannda@gmail.com

Tokyo shitamachi: Tatekawa

Paulo Dantas 


Simple montagem utilizando gravações subaquáticas em estéreo feitas no Tatekawa, um dos rios que desaguam no Rio Sumida, na cidade baixa de Tóquio. Originalmente produzida para um vídeo de Mieko Matsumoto, exibido na exposição coletiva *Breathing Particles*, na galeria Tokas Hongo, em Tóquio, de julho a agosto de 2024.

Acima do rio, há um trecho da Shuto Expressway, via expressa suspensa construída aí por “praticidade”, dando mais velocidade às funções originais de transporte de bens e pessoas. Do interior do Tatekawa, ouve-se a intensa atividade da via expressa, bem como obras de manutenção. Em dias mais tranquilos e com o auxílio de filtros, é possível escutar algumas das diversas espécies que se adaptaram às mudanças e continuam a viver ali.

De alguma forma, essas gravações capturam tempos e velocidades diferentes, sobrepostas no “agora” urbano: a fundação dos rios, agora canalizados, e suas sombras modernas – as vias expressas suspensas, construídas na década de 1960, imortalizadas por Tarkovsky e Oshii. Finalmente, ouvem-se fragmentos da primeira frase da canção em estilo ocidental *Hana*, de Rentaro Taki, um exemplo do impacto da internacionalização do Japão no fim do século 19.

Paulo Dantas atua como compositor, artista sonoro, professor e técnico de som. Em sua produção artística recente promove e explora encontros entre localidade/espço, tecnologia e escuta.
paulorsdantas@gmail.com

Em extinção

Rayra Pereira da Costa 


O processo de criação da faixa *Em extinção* envolve a exploração sonora por meio de circuitos eletrônicos e pedais de efeito, possibilitando a manipulação fluida de sons e sonoridades saturadas. A utilização desse tipo de textura remete tanto aos trabalhos de música eletroacústica quanto a minha experiência na cultura *punk* e *noise core* de São Paulo e do ABC Paulista nos anos 2000. Utilizando o *feedback (no-input)* como elemento central, busco criar texturas que geram sensações de intensidade, profundidade e abstração.

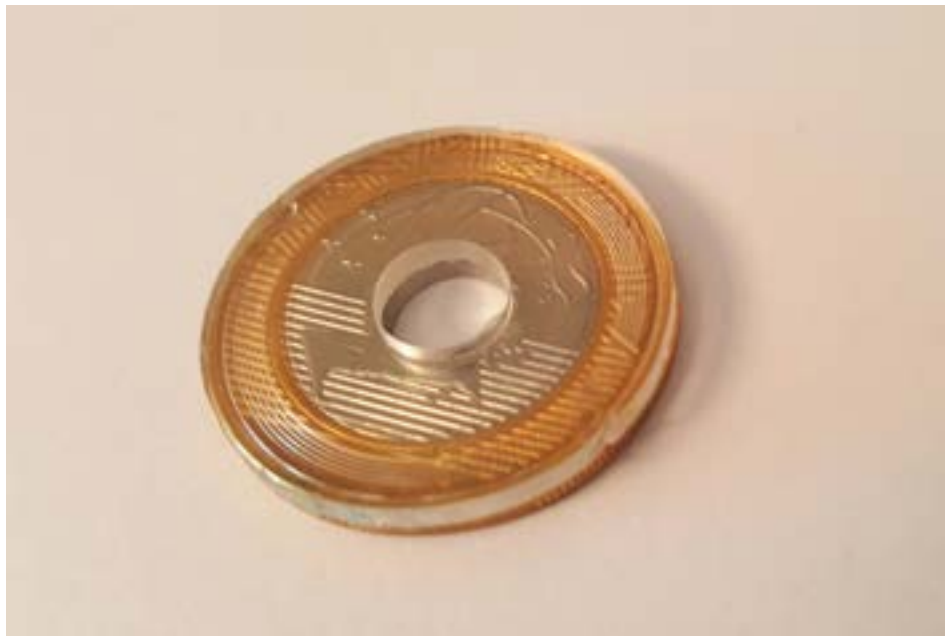
A intersecção do imaginário dos movimentos autonomistas com essas sonoridades me leva a construir narrativas que abordam embates sobre questões políticas e sociais contemporâneas. Embora a música seja, por natureza, abstrata, as escolhas sonoras e estruturais feitas durante o processo de composição têm implicações na maneira como a obra é interpretada – seja pela pura abstração do som ou pelo uso eventual de textos falados, que são gravados e distorcidos.

Em meu trabalho, essa conjunção de signos sonoros é objetivada como uma forma de crítica ao Estado, evocando sentimentos de ansiedade, alienação e distopia.

Rayra Pereira da Costa é professora e artista, pesquisa circuitos eletrônicos e no-input. Atua nos projetos *Em Extinção (solo)*, *Canção de Matar*, *O Exílio* e *Cerne*, com apresentações em diversos espaços culturais.
rayra.pereiracosta@gmail.com

O grande acordo nacional


Yuri Bruscky 



O Grande Acordo Nacional (2018) é um disco-objeto composto por um vinil de 01 polegada acoplado a uma moeda de R\$ 1, com um remix dos primeiros compassos do hino nacional brasileiro, explorando a plasticidade do suporte fonográfico como elemento articulador da obra.

Yuri Bruscky (Recife/PE, 1985) é artista e pesquisador, explora interseções entre ruído, linguagem, mediações tecnológicas e práticas cotidianas. Mantém, desde 2010, o selo/editora de música experimental *Estranhas Ocupações*. Cocriador dos festivais *Rumor* e *Muído*, bem como do programa de residências artísticas (*Entre Lugares Sonoros*). yuribruscky@gmail.com


Silêncios 1a e 1b

Henrique Iwao 

Em 2013, ao ouvir uma gravação da obra integral de Edgard Varèse, separei todos os momentos que considerei silenciosos. Transformei esses momentos em arquivos digitais – amostras de silêncio, que chamei de “Silêncios 1”. A fim de exibir essa pequena coleção, justapus as amostras, ordenando-as segundo o ano de composição da peça relacionada (da mais antiga para a mais nova) e, dentro de amostras relacionadas à mesma composição, segundo a ordem de ocorrência temporal nessa composição (do início até o fim). Na época, preparei duas versões, “Silenci 1a” e “Silenci 1b”, uma delas com todos os picos de amplitude normalizados a um valor máximo (acredito que de -0.1 dBFS). “Silêncios 1a e 1b” apresenta as duas versões em sequência, a versão sem tratamento de áudio seguida da versão normalizada. Essa iniciativa faz parte de meu projeto poético de realização de colagens musicais, cujos álbuns Coleções Digitais (Seminal Records, 2017) e Palavra Palavra (Estranhas Ocupações, 2022) são as realizações mais completas.

Henrique Iwao trabalha com música experimental, composição, improvisação, arte sonora, performance, vídeo, além de filosofia da música e estética filosófica. Suas criações lidam com colagens e coleções, além da preocupação com a construção de desafios de performance e interpretação, bem como deslocamentos do olhar e do ouvir. Desde 2008 desenvolve seu próprio instrumentário – uma tábua amplificadora, sob a qual usa vários objetos cotidianos, em combinação com eletrônica e brinquedos. Em 2012, pela USP, escreveu a dissertação Colagem musical na música eletrônica experimental, e em 2023, pela UFMG, a tese Música como arte: significado musical e a ontologia da obra de arte de Arthur Danto. Integrou o núcleo de música experimental Ibrasotope, em São Paulo, de 2007 a 2013, promovendo com ele as mostras Conexões Sonoras e os dois primeiros Festivais Ibrasotope (depois transformados no Fime). Integra a organização e selo musical Seminal Records desde sua fundação, em 2014, produzindo diversos eventos e lançando 101 álbuns de música experimental até o momento. Entre 2013 e 2016 foi educador na escola de arte e tecnologia Oi Kabum! BH. Ainda em Belo Horizonte, inicialmente com Matthias Koole, a partir de 2013 e depois com Patrícia Bizzotto e Marco Scarassatti, organiza as Quartas de Improviso (QI), evento de música improvisada com 182 edições, e junto a Felipe Lopes, o Praça 6, música de ruído em praça pública, com dez edições.
Discografia: <https://henriqueiwao.bandcamp.com/>
henriqueiwao@gmail.com

Gatilho / Trigger

G. Paim 

Considere um mesmo *sample* disparado simultaneamente em quatro velocidades diferentes. Cada uma das velocidades de leitura determina um tom, formando um acorde com notas de diferentes oitavas.


A reprodução do *sample*, modulada por um envelope, é posta em repetição infinita. Cada uma das diferentes velocidades executa um ciclo de duração única, gerando quatro diferentes regularidades rítmicas.

O ponto de início da leitura do *sample* é modulado por um oscilador disparado pela amplitude e pelo timbre de suas próprias reproduções, podendo reduzir ou aumentar sua duração ou reproduzir o *sample* em reverso, desregulando a organização rítmica das diferentes notas e eventualmente sua afinação, ao reproduzir o *sample* em pontos de início mais próximos no final do arquivo, de modo a gerar sons percebidos não mais como repetição rítmica e sim como frequências.

A faixa que você escuta foi gravada a partir deste mesmo sistema.

Gustavo Paim é músico e artista sonoro. Sua produção consiste em explorar repetições e a conseqüente degradação do material sonoro como gesto. gustavohpaim@gmail.com

High Fi


Bella Comsom 



“High Fi” faz parte do álbum *Hadron* (2019). Nessa faixa, combino frequências eletromagnéticas de ondas de rádio com sons da floresta, criando um ambiente em que os sons se entrelaçam, e meu filho se torna parte integral dessa paisagem. O título “High Fi” faz alusão tanto à alta frequência dessas ondas quanto ao conceito de alta fidelidade sonora (*hi fi*), propondo uma reflexão crítica. Qual seria a mais alta fidelidade senão aquela permeada pela subjetividade? O que poderia ser mais fiel senão a natureza, em seu estado dinâmico e em constante transformação?

Bella Comsom é artista transdisciplinar e pesquisadora do Rio de Janeiro. Seu trabalho inclui arte sonora, instalações, performances e radioarte, com foco na escuta de sons inaudíveis do campo eletromagnético, provocando discussões sobre o Antropoceno, justiça ambiental e a relação entre tecnologia, natureza e percepção. Tem mestrado em sonologia pela USP (2022). Sua obra foi exibida em festivais e instituições internacionais, como *Haus der Kulturen der Welt* (Berlim) e *Museu do Amanhã* (Rio de Janeiro). bellacomsom@gmail.com

***Markito Campello Fake Flangro Trio
ao vivo na Garagem Beleza***

Marcos Campello 



Markito Campello Fake Flangro Trio ao vivo na Garagem Beleza é o registro da apresentação de música improvisada livremente ocorrida no Garagem Beleza em 24 de setembro de 2024, uma terça-feira (graças à generosidade dos queridos stan e giraknob). Flangro faz referência ao disco quase homônimo *Flangro ou Bola de Condições*, lançado em fevereiro de 2022 pelo selo Brava, no qual se originou o trio de bandolim e máquinas (de ritmo, *samplers* e sintetizadores) para criar suas composições; Fake (duplamente) pelo fato de não executar nenhuma das músicas do disco supracitado e por não ser um trio; Trio pela pretensão de soar como três músicos, apesar de estar só.

Nessa gravação, toco bandolim modificado e piloto coisas. Uso o mesmo sistema que gerou o disco *Flangro ou Bola de Condições* com alguns aperfeiçoamentos, que consistem no seguinte: bandolim de dez cordas com cinco cordas de guitarra (excluindo-se a mais aguda, mi) modificado com a introdução de um captador de guitarra no orifício central do instrumento e de um potenciômetro de volume próximo à ponte; do bandolim, o sinal segue passando por pedais de efeito variados; ao final da cadeia de pedais, o sinal é dividido em dois, um segue para o amplificador de guitarra e o outro para alimentar as máquinas; são três máquinas conectadas à mesa de som: dois *samplers* e um sintetizador modular, conectados entre si em série de modo a repassar os comandos recebidos da guitarra. A poética do que aconteceu decorre da leitura da improvisação livre, concomitantemente algo pontual e irrepetível, suscetível a infinitas variáveis e inexoravelmente parte de uma filogenia da criação. E, por outro lado, oracular e mágica.

@markito_campello *compõe e toca guitarra/bandolim freestyle. Além do quarteto onda de beleza natural, toca/tocou/tocará com mei flower, chinese cookie poets, ava rocha, negro leo, okkyung lee, paal nilssen-love, bruno cosentino, steve dalachinsky, fernando temporão, lukash, gustavo campos, steve colpitts, cadu tenório, sam weinberg, luis conde, tantão, tetuzi akiyama, leonel kaplan, marco scarassati, jean-pierre caron, flávia Goa, nos mais diversos países. campello.marcos@gmail.com*

Ao meio do caminho

Thelmo Cristovam 




Sou pernambucano. Em 1975, nasci em Brasília por acidente. Vivo em Pernambuco desde 1981 e, desde de 1987, em Olinda. Quando criança, me apaixonei por música, cinema e livros, e por um motivo estranho isso me levou a estudar ciências – física e matemática. Para comprar livros, discos e ir ao cinema, comecei a dar aulas aos 15 anos. Na virada do século, em 2000, comecei a pesquisar psicoacústica. Poucos anos depois, larguei a universidade e, quase completamente, o ensino, e me dediquei à pesquisa e à criação sonora.

Esse trabalho foi composto a partir de gravações de campo, até subaquáticas, tomadas ao longo dos últimos dez ou 15 anos em um mangue na zona Sul de Recife, considerado o segundo maior mangue urbano do planeta

(foto: Parque dos Manguezais, Rio Jordão, Recife). Não fui checar a informação, deixei que o ufanismo local imprimisse a circunscrição, mais como crítica do que como ode.

Também deixei que o contexto do convite moldasse o trabalho. Como o suporte ao qual esse trabalho será destinado é a escuta *online* e o tamanho do arquivo seria medido em bits, compus em mono e assim será apresentado, para que as pessoas escutem, com atenção e sem atenção, nos seus celulares e *laptops*. Quem sabe, em uma próxima oportunidade, a proposta possa ser apresentada com saída binaural.

Fracasso

Pontogor 



Pontogor é integrante da Cia. UEINZZ de Teatro. Sua pesquisa tem foco em meios como vídeo, fotografia, instalação, performance e música. Interessando-se pelo ruído e o desgaste nas imagens e sons, atento ao erro e ao acaso como ferramentas, seu processo criativo se planifica desde o pensamento hermenêutico na procura de soluções sensoriais para plasmar problemáticas filosóficas sobre espaço, tempo e sonho. <https://pontogor.tumblr.com/>
pontogor@gmail.com

Como citar:

Faixas sonoras/*Soundtracks*. Dossiê arte sonora para além da arte sonora. Gabriela Mureb e Gustavo Torres (org.). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 309-340, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque

Framed memories: Abigail de Andrade and Georgina de Albuquerque

Tamara de Souza Campos

 0000-0001-7662-1143

tamara.campos@unigranrio.edu.br

Resumo

O artigo analisa a trajetória de duas artistas cariocas, privilegiando o período após o início da República, cuja novidade era permitir às mulheres estudar artes. Trata-se de pesquisa exploratória e documental, que analisa notícias dos jornais de 1882 a 1929, consultados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. O objetivo não é aprisionar as mulheres nas representações usuais do amadorismo ou arte feminina, mas situar obra e artistas na estrutura do tempo, compreender as memórias construídas para as artistas e identificar que estratégias elas utilizaram para ser reconhecidas no período. Georgina logra certo êxito em firmar posição no campo por seguir algumas convenções do mundo da arte, bem como por respeitar a divisão de papéis por gênero de que nos fala a etnopsicologia das emoções euroamericana. Concluímos que a academia brasileira pouco se debruçou sobre a obra dessas artistas pioneiras da Primeira Onda Feminista, e a pesquisa documental em jornais parece ser um profícuo caminho para resgatar mulheres artistas que apareceram no desenvolvimento da pesquisa, cujas contribuições não são facilmente determinadas, demandando novas investigações.

Palavras-chave

Memórias. Gênero. Arte. Jornais. Discursos.

Abstract

The article analyzes the trajectory of two artists from Rio, focusing on the period after the beginning of the Republic, whose novelty was allowing women to study arts. This is an exploratory and documentary research, which analyzes newspapers from 1882 to 1929 consulted on Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. The objective is not to imprison women in the usual representations of amateurism or feminine art, but to place work and artists in the structure of time, to understand the memories constructed for the artists and what strategies they used to be recognized during the period. Georgina is somewhat successful in establishing a position in the field by following some conventions of the art world, as well as by respecting the division of roles by gender that the Euro-American ethnopsychology of emotions tells us about. We conclude that the Brazilian academy has little attention to the work of these pioneering artists of the First Feminist Wave and documentary research in newspapers seems to be a fruitful way to rescue women artists who appeared during the research, whose contributions are difficult to pinpoint and require further ones.

Keywords

Memories. Genre. Art. Newspaper. Discourses.

Introdução

O texto resgata a história de duas mulheres relevantes no contexto da arte carioca de 1880 até os anos 1920. Qual era, porém, a posição de uma e outra no campo das artes? Havia diferenças entre a artista amadora e a que começara sua formação tão logo permitida pela Escola Nacional de Belas Artes?

Abigail de Andrade foi atuante no cenário artístico carioca a partir de 1881, período em que as mulheres ainda eram consideradas amadoras. Cerca de 25 anos depois e já com a possibilidade de fazer a formação na Enba, após o advento da República, temos o início da carreira de Georgina de Albuquerque que, assim como Abigail, gozou de reconhecimento em vida. Como, entretanto, terão sido essas artistas retratadas pelos jornais da época? Até que ponto os fantasmas do amadorismo e da arte feminina ainda perseguiram a geração de Georgina de Albuquerque?

A pesquisa¹ é de cunho exploratório e qualitativo com intuito de:

conhecer o fenômeno estudado tal como ele se apresenta ou acontece no contexto em que está inserido. E para esse tipo de investigação, na área das Ciências Humanas e Sociais, o enfoque qualitativo permite melhor compreensão do comportamento humano e do contexto social (Lösch, Rambo, Ferreira, 2023, p. 3).

Foi feita na Scielo revisão de literatura, priorizando artigos publicados nos últimos 20 anos sobre mulheres artistas em finais do século 19 e início do 20, embora pouco material tenha sido localizado. Os primeiros descritores experimentados foram “mulheres artistas” “Rio de Janeiro” “início século 20”, sem, contudo, obter resultado. Na sequência, foram tentadas as expressões “mulheres artistas” e “início século 20”, ainda sem sucesso. Ao reduzir para “mulheres artistas século 20”, quatro artigos foram localizados: dois textos não abordavam o período pretendido, e os outros dois focalizavam artistas portuguesas.

Assim, partiu-se para uma busca na Scielo com o termo “mulheres artistas”, e 25 artigos foram encontrados. Devido à generalidade do descritor, apenas um artigo não foi descartado do *corpus* de análise: “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil” (Simioni, 2002).

¹ Este estudo foi financiado pela Faperj, processo SEI 260003/002978/2024.

Como critérios de exclusão, recorremos ao título do texto, resumo e introdução. A escassez da temática no repositório pesquisado sinaliza o apagamento das mulheres artistas no período, mas acreditamos que a leitura de livros, dissertações, dossiês temáticos, artigos em anais de eventos e, sobretudo, as notícias de época preservadas no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira tenham ajudado.

A partir do levantamento bibliográfico, com destaque para Simioni (2002, 2011, 2019), além do texto de Simioni e Mayayo (2023), Oliveira (2011), Silva (2021) e Oliveira (1993), chegamos a dois nomes recorrentes: Abigail de Albuquerque e Georgina de Andrade. Assim, partimos para buscar notícias sobre as artistas na Hemeroteca e localizamos pouco material sobre Abigail de Andrade e acervo mais extenso sobre Georgina de Albuquerque.

Buscamos pelo nome de Abigail de 1881 a 1890 – início dos estudos em uma escola de artes até a morte em Paris, e de 1904 a 1929 para Georgina, que falece na década de 1960, mas respeitamos o recorte temporal dentro da Primeira Onda Feminista.

Cada notícia pode representar uma micropolítica das relações de poder e negociações em vários níveis, e não devemos perder de vista o fato de que os “discursos são [...] práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (Foucault, 2012). Assim, compreender as mulheres artistas a partir das notícias é analisá-las à luz de um contexto de produção específico, e isso está relacionado aos atores implicados, com vontades éticas e políticas em jogo. Há uma retroalimentação entre discurso, poder, valores e práticas sociais, pois:

tomar textos, conversas e todos os tipos de outras práticas sociais como produtoras de experiência e constitutivas das realidades em que vivemos e das verdades com as quais trabalhamos, esta abordagem também considera como o poder também pode produzir discursos (Lutz, Abu-Lughod, 1990).

Assim, analisamos algumas notícias que tematizam as artistas entendendo-as à luz da ordem discursiva de Foucault (2012) e a partir da compreensão de que há uma divisão por papéis de gênero ancorada em uma etnopsicologia das emoções de origem euro-americana (Lutz, Abu-Lughod, 1990) que defende a tendência a adjetivar a mulher como doce, delicada e pertencente à esfera do lar – expectativas essas que influenciam os relatos sobre a arte dessas mulheres.

A opção por não abordar as modernistas, já que Tarsila aparece em um artigo no levantamento da Scielo, não é por não reconhecer sua importância, mas pelo fato de Tarsila integrar o imaginário coletivo de país, ao passo que as outras duas artistas dificilmente são lembradas, pois “existe uma névoa que acoberta a lembrança de outras artistas anteriores a elas, como se, antes das modernistas, simplesmente não tivessem existido artistas do então denominado ‘sexo frágil’” (Simioni, 2019).

As modernistas têm trajetórias dotadas de duração e estabilidade, por isso escolhemos “privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias [...] memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial” (Pollak, 1989).

Ao focalizar as criações e difusões de sujeitos que brigam para fazer valer suas formas de vida e existência, trazemos ontologias outras à tona e outras práticas de representação e imagens (Ruído, 2010).

Abigail de Andrade

Abigail nasceu em Vassouras, em 1864, e era filha de um advogado e fazendeiro cafeicultor. Morava também com a mãe e a irmã. Teve educação aristocrática e pertencia a um grupo social cujos valores provinham das altas camadas europeias.

Abigail deixa Vassouras aos 18 anos, em 1880, depois de se indispor com a família, contrária a sua carreira artística. Ela decide morar com a tia no Rio de Janeiro, então capital do país. Sua vontade de “participar da vida social e transformar-se em uma profissional das artes, nos aponta para uma jovem que desejava afirmar-se como indivíduo” (Oliveira, 2011).

Ela ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, que começou a oferecer aulas para mulheres em 1881, ao passo que a Academia Imperial de Belas Artes, como era chamada a Enba, só permitiu o ingresso de mulheres oito anos depois. Embora de família abastada, Abigail se preocupava com problemas sociais da época, o que a levou a adotar o “estilo realista” (Oliveira, 1993, p.8) no contato com professores do Liceu.

Estudou com Angelo Agostini, ilustrador, desenhista e exímio pintor em guache e aquarela. Agostini escreveu críticas positivas sobre Abigail, que ajudaram a artista a ter reconhecimento ainda em vida. O mestre afirmou, por exemplo,

que “tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens de arte do desenho no mais alto grão” (Agostini apud Oliveira, 1993, p. 9).

Na mesma crítica, ele elogia de maneira objetiva a técnica da artista quando diz que “a perfeita correcção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmero fazem admirar a bella estatua do Faune copiada do gesso e feita em duas posições”. Esse tipo de crítica objetiva da técnica ajudou a superar as expectativas com relação ao gênero feminino da artista e possibilitou certo reconhecimento no campo, pois, seguindo Butler (2019, p. 206),

Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado.

Nessa mesma crítica de Agostini, evidencia-se, no entanto, que Abigail ainda era tida como artista amadora, pois ele afirma que “toda a imprensa foi unanime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do merito dessa *distinctíssima amadora* (grifo nosso), que, pela primeira vez expoz os seus trabalhos em publico”. Simioni (2019, p. 30) lembra que a ideia de amadorismo foi um dos “grandes fatores de obscurecimento das trajetórias das artistas”. A escolha pela construção “*distinctíssima amadora*” revela esse duplo discurso que procura, no entanto, se anular, porque se essa vontade de verdade for percebida, pode deixar de ser verdade reverberada e passa a ser questionável (Foucault, 2012). Assim, há um duplo discurso na crítica, ao usar a palavra amadora e elogiar, como se faria a um artista homem, abordando a estética e técnicas, o que nos afasta de uma visão que costuma autonomizar as mulheres em função de partilhar o mesmo sexo (Simioni, 2011) e, conseqüentemente, adotar uma arte feminina (Garb, 1989), categoria que surge no século 19 em decorrência da novidade de às mulheres ser permitido expor obras de arte.

Nesse sentido, portanto, a preocupação de Angelo Agostini em fixar as obras e a própria Abigail como “testemunha da arte” (Oliveira, 1993, p.12) também revela a situação de amadorismo ainda presente no campo artístico para as mulheres e os “perigos que rondavam o excesso de intelectualização das mulheres” nos anos finais do século 19 e início do 20 (Simioni, 2019, p. 60).

Apesar do envolvimento amoroso de Abigail com seu mestre – Angelo Agostini, 21 anos mais velho que ela, era casado –, fato de conhecimento público dois anos depois de ela entrar no Liceu, a jovem artista foi reconhecida em suas qualidades de artista.

Em 1882, um elogio na imprensa diferencia Abigail das demais pintoras em uma grande exposição de Bellas Artes no Liceu, que contou com cerca de 400 quadros de homens e mulheres. A notícia foi publicada no jornal *A Estação* (1882), do Rio de Janeiro, e abordou alguns artistas homens e seus quadros, com elogios e críticas. Quando cita obras das mulheres, menciona apenas Abigail, o que demonstra que a jovem artista estava sendo reconhecida por pintores e críticos, e complementa afirmando que “A Sra. Abigail há de ser forçosamente uma grande artista. Já das outras expositoras... As mulheres ou se diz coisas amáveis ou não se diz coisa nenhuma”.

Percebemos a heterossexualidade estável e oposicional (Butler, 2019, p. 45) que reforça o binarismo homem-mulher, com os homens tendo a capacidade de receber críticas duras, porque são profissionais e acostumados a performar na esfera pública, ao passo que há um constrangimento em criticar as mulheres, porque são o “belo sexo”, como o autor da notícia pondera ou por não ser artistas de fato, o que nem mesmo valeria o esforço. Há, aliás, um padrão nessas notícias sobre mostras de arte, no sentido de não mencionar mulheres ou a elas dedicar as últimas linhas, o que reforça a subordinação feminina na própria organização da notícia.

Não há muitas notícias sobre Abigail na imprensa, seja pela breve vida da jovem ou porque no final do século 19 a mulher tivesse pouco espaço na imprensa, sendo praticamente invisível – o que, entretanto, começa a mudar com o avançar do século 20, indicando “um crescente questionamento acerca de uma identidade feminina até então construída com referência exclusiva ao domínio familiar doméstico (Ferreira, 2010). Aqui recorreremos novamente a Foucault (2012), no sentido de que o indivíduo só entra na ordem do discurso caso seja considerado qualificado para tal.

Na última exposição do Segundo Reinado, em 1884, Abigail expos 14 telas. Foi premiada com a medalha de ouro, prêmio que dividiu com outros três artistas, sendo a primeira mulher a ganhar uma medalha de ouro em exposição organizada pela Academia Imperial de Belas Artes. Dos trabalhos apresentados

na ocasião, dois óleos, ambos de 1884, se destacaram: *Um canto do meu ateliê* e *Cesto de compras*. Alguns anos após, produz a tela *Mulher sentada em frente à escrivãzinha*. Vale ressaltar que o autorretrato não era usual para mulheres, sendo uma inovação no período e um “signo de afirmação profissional” (Simioni, 2019, p. 200).

Na pintura, ela retrata a si própria. O ambiente é de uma estudiosa, com anotações. A arte como profissão é reforçada por sua figura na tela, construída como metódica, técnica e compenetrada. De certa forma, nessa tela estava presente sua vontade de memória, no sentido de como gostaria de ser compreendida e lembrada.

A imagem de dedicação ao ofício era de difícil sustentação no contexto, pois o discurso do amadorismo, diletantismo e arte feminina foram estratégias adotadas para que o poder dos homens no campo artístico não fosse ameaçado pelas alunas que começavam a estudar e se dedicar às artes. Em notícia publicada no *Jornal do Recife* (1887), há uma nota intitulada Letras e Artes que analisa brevemente o trabalho de Abigail de Andrade.



Figura 1
Abigail de Andrade, *Mulher sentada em frente à escrivãzinha*, 1890, óleo sobre tela, coleção particular

O jornalista questiona como uma menina tão jovem já seria tão talentosa, cita alguns de seus trabalhos (*O toilet, Armas de caça, Cesto de compras* e dois outros autorretratos). Afirma ainda que se destacam dentre as obras *Um canto do meu atelier* e *Uma marinha*, representando a vista de Niterói, que “ficava perto da casa da intelligentíssima pintora”. Após o elogio, a notícia tem sequência:

a pintura de gênero é evidentemente a região favorita da notável amadora. O desenho é-lhe correcto, gracioso e delicado; o colorido discreto, suave, sem turbulências O todo respira uma certa placidez, uma doçura feminina, a paz, a calma, o lyrismo tranquilo de uma alma poética, é certo, mas de uma poesia serena e sem desordenadas effusões [...] Na Exma D. A. de Andrade, a nota predominante, a facultè maitresse é o talento de observar e reproduzir delicadamente. [...] Todos os trabalhos da insigne amadora são estudos do natural [...] prende-se ao concreto, à realidade da vida.

O trecho, embora elogie e reconheça as qualidades de Abigail, percebe as qualidades de uma arte feminina, delicada, doce, serena, graciosa. Quando associamos essa representação delicada ao fato de que ela estava preocupada com o concreto, tendo veia realista, como essa própria notícia defende ao final, temos um jogo de palavras sugestivos se pensarmos que há uma divisão emocional dos sentimentos esperados para homens e mulheres de acordo com o gênero na arte. Há uma expectativa social naquele contexto de mulheres dóceis, frágeis e austeras, pois o descontrole feminino é temido na gestão dos sentimentos no Ocidente patriarcal. O imaginário euro-americano percebe as mulheres como o “gênero emotivo”, “irracional”, “caótico”. A emoção, assim associada ao feminino, seria o espaço do descontrole, tornando as mulheres seres perigosos e frágeis ao mesmo tempo (Lutz, 1988).

Assim, ainda que em vida a pintora fosse elogiada pelos pares, tal elogio tinha limites impostos por uma ordem discursiva (Foucault, 2012), fosse pela defesa do campo ou moralismo de cunho patriarcal, que via como função primeira da mulher ser esposa, o que não ocorre com Abigail pelas vias esperadas, já que engravidada de Agostini, que era casado.

parte da produção da artista esteve em compasso com as demais criações do campo artístico de seu tempo, o que fez de sua obra sintonizada com a sensibilidade histórica e cultural de sua época. Abigail fez

seu “nome”, mas suas escolhas pessoais a tornaram uma transgressora aos olhos da sociedade patriarcal e provinciana, carioca, de fim-de-século (Oliveira, 2011, p. 8).

Podemos perceber que, em termos de qualidade artística, Abigail atendia às “convenções artísticas (Becker, 2008)” de seu tempo, mas sua projeção como mulher era transgressora. O fato de a jovem pertencer a uma família de posses deveria ter garantido um bom casamento; não um caso com um artista já casado.

O amorismo feminino nas artes, o relacionamento com o mestre e a morte precoce ajudam a explicar o porquê de a pintora ter sofrido um processo de apagamento² na história da arte e de ser enquadrada (Rouso, 1985) como “amadora”, a despeito do talento e técnica. As obras das mulheres quase sempre eram apresentadas com a nomeação antecedida pelo pronome de tratamento “dona” ou então como alunas de artistas renomados. Vemos isso, por exemplo, na obra seminal de Luís Gonzaga Duque Estrada (1995), que só menciona Abigail nas páginas finais, após os mortos e no subtítulo sugestivo de “amadores” (Simioni, 2019). Além disso, suas telas foram adquiridas por colecionadores particulares, o que também não ajudou a projeção da artista.

Ao nos voltar para o passado, procurando compreender o período e a representação feminina na época, o intuito é ressignificar o presente, trazendo à tona as histórias e trajetórias femininas que acabam operando como memórias subterrâneas, se comparadas às histórias dos homens no mesmo campo. Não temos acesso a relatos de Abigail, e o que sabemos dela é a partir de críticas e notícias escritas por homens nos jornais, até porque a questão das entrevistas e fontes não era prática comum ao jornalismo da época, sendo o discurso referencial e não com paráfrases.

O passado não seria cristalizado, mas sim um arcabouço de referências, afetos e emoções que é incorporado, refutado, reelaborado e acionado pelos atores ao longo do tempo. O enquadre é inclusivo e exclusivo, envolvendo uma dimensão do que merece ser lembrado e esquecido. Por essa razão, preferimos a expressão “memória enquadrada” (Rouso, 1985) a memória coletiva, que

² Oliveira (1993, p.2) afirma a pouca participação feminina registrada: “a participação feminina na vida artística brasileira no século XIX. Na bibliografia artística desta época, e na atual, raramente aparecem nomes de mulheres; quase nunca dados biográficos”.

tende a ser a memória oficial, de caráter uniformizador e opressor, silenciando memórias outras que caem na esfera do subterrâneo, proibição ou clandestinidade (Pollak, 1989).

A memória enquadrada de Abigail pelos homens sugere um duplo discurso, elogioso, por um lado, mas que reforça a oposição amador *versus* profissional. O mesmo ocorre nesta crítica de Gonzaga Duque-Estrada (1988):

A Sra D. Abigail de Andrade acaba de corroborar com seu valioso talento. Creio que a Exma pintora começou os estudos artisticos com o simples intuito de completar a sua educação, porém, a paixão pela pintura dominou-a. A Sra D. Abigail rompeu laços banaes dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão [...] não como outras que, acercados dos mesmos cuidados [...] aprendem unicamente a artesinha collegial, pelintra, pretenciosa, hipocrita, exacravel de fazer bonecas em papel pelle e aquerellar paisagens d' aprês cartons; não para dizer que sabe desenhar e pintar setins e leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retroz a de martyrizar pinceis, mas por indole, por vontade, por dedicação. [...] a Sra. amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível as impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, applicar seu talento a uma nobre profissão que ha de, senão agora, pelo menos em breve tempo, calmar-lhe a vida de felicidade[...] Contudo, ao falarmos em um nome de senhora que principia a sua carreira artistica não podiamos deixar de, attenciosamente elogiar tão rara dedicação.

O texto elogia, ao falar que é uma exímia pintora e que tem valioso talento, mas sugere que Abigail começou sua jornada “com o intuito de completar sua educação”. Afirma que Abigail possui um espírito mais refinado que as demais mulheres que costumam lidar com a arte de maneira vulgar, pois ele relaciona mulheres à uma arte do lar ou de uma formação mais aristocrática, mas, logo em seguida, põe em questão se a sensibilidade seria de fato dela ou “inteligentemente guiada”.

Tal ponto demonstra a lógica binária e desvela a epistemologia que ajuda a criar o sujeito do conhecimento e detentor de poder (homem) e os Outros (mulheres), pois “a identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus” (Butler, 2019, p. 206). Assim, temos ontologia e epistemologia que estruturam uma matriz heterossexual determinante das posições ocupadas pelos indivíduos na sociedade carioca, cabendo ao homem, na virada do século 19

e início do 20, o título de artista profissional. É por conta dessa posição de subordinação da mulher que a sugestão de Abigail ser guiada por alguém é possível, já que a mulher é o outro do homem, verdadeiro sujeito e também verdadeiro artista naquele contexto. A memória da mentalidade do homem como artista por excelência é tão forte que, mesmo na década de 1940, em uma notícia sobre a presença majoritária feminina no corpo discente da Escola Nacional de Belas Artes, fica evidente a divisão sexual das tarefas por gênero (Lutz, 1988) no campo da arte.

O cenário no qual Georgina atua, no início do século 20 e daí em diante, não é o mesmo de Abigail. Mas até que ponto o fantasma da arte feminina estava exorcizado? Uma notícia de 1948, publicada na *Revista da Semana* informa que 70% dos alunos de Belas Artes são mulheres, trazendo como subtítulo a seguinte chamada:

Estará em declínio o talento artístico dos homens? – Até quando a mulher artista será esmagada pela tirania conjugal? – Porque o noivo burguês acha “feia” a profissão de pintora, cresce o número de casamento entre artistas e o das vocações frustradas – Apelo aos noivos preconceituosos (Machado, 1948)

A notícia explica que as alunas invadiram a Escola Nacional de Belas Artes, mas um paradoxo é lançado pelo jornalista: “Como se explica que após cinco anos de estudos diários, quando algumas vocações fazem prever uma artista de mérito, desapareçam quase todas, subitamente, na vida prática? Será que a moças do E.N.B.A pretendem aprender pintura e escultura por snobismo ou simples diletantismo artístico?”

A escolha de um homem pela profissão era considerada ruim, pois o “artista plástico era sinônimo de pobretão ou farrista”. Mas a decisão do jovem era respeitada, pois “se um filho tinha a loucura de estudar pintura era muito triste [...] Mas o que haveria de se fazer – diziam os velhos?” Se, porém, uma moça decidia “estudar seriamente pintura ou escultura, a família considerava o seu ato como um dos sete pecados mortais”.

Mesmo quando lhes era permitido iniciar os estudos, quando ficavam noivas ou após casar, havia forte tendência de as mulheres abandonarem a dedicação às artes, como argumenta a notícia:

Se a moça consegue vencer a barreira da oposição familiar ou se encontra pais cultos e compreensivos está tudo muito bem. Matricula-se, cursa os cinco anos de estudos, aperfeiçoa-se. Na hora do noivado vem o grande dilema imposto pelo noivo: ou eu ou a pintura. Quando o homem não diz nada antes do casamento, é porque está deixando para depois a pressão contra as atividades artística da espôsa.

Essa realidade está de acordo com o ciclo de vulnerabilidade em que mulher fica numa posição assimétrica. “A responsabilidade tradicional das mulheres com a criação e a educação dos filhos ajuda a moldar os mercados de trabalho que as desfavorecem, resultando em um poder desigual no mercado econômico, o que [...] reforça e exacerba o poder desigual na família” (Okin, 1989, p. 138).

A notícia veiculada por Machado (1948) demonstra como as mulheres desistiam das artes após o casamento ou optavam por ficar solteiras e faz um apelo para que os homens permitam que as esposas continuem o ofício após o casamento. Fica nítido como, mesmo em 1948, décadas depois de as mulheres estudarem artes, e mais de 50 anos após a morte de Abigail de Andrade, os homens ainda consideravam que as mulheres estudavam por diletantismo, como no depoimento de um dos alunos da E.N.B.A: “grande parte das moças estuda pintura e escultura por puro diletantismo. Nós, os homens, seremos sempre os tais das artes plásticas”.

Veremos que, apesar do cenário em que Georgina atua ser diferente do de Abigail e que aquela consegue bastante reconhecimento e protagonismo, ainda existia preconceito quanto à atuação da mulher nas artes plásticas, à rotulação de uma arte menor ou feminina e à obrigação de a artista cumprir primeiro com seu papel de boa mãe e esposa. A notícia dá como exemplo mulheres casadas com outros artistas e como isso garantia a continuidade no ofício, citando a própria Georgina, que foi casada com Lucílio de Albuquerque.

Georgina de Albuquerque nasce em Taubaté em 1885 e ingressa em 1904, aos 19 anos na ENBA. Estudou com o italiano Rosalbino Santoro e, na ENBA, foi aluna do pintor Henrique Bernardelli. Em 1905, um ano após ter ingressado, Georgina participou da XII Exposição Geral, mas optou por não declarar que pertencia à instituição, destacando apenas o nome do mestre Bernardelli. Conforme já sinalizado, era comum que as telas contivessem a informação “Dona” (seguida do nome da mulher) – o que ressaltava automaticamente se tratar de trabalho amador – ou apenas o nome do mestre, como foi o caso

de Georgina. A escolha sugere uma aluna que reconhecia seu professor e que estava iniciando na instituição, em postura de deferência que ia ao encontro das premissas vigentes.

Em 1906 casa-se com Lucílio de Albuquerque, também aluno da instituição e agraciado com o prêmio da ENBA de viagem ao exterior. Georgina acompanha o marido e amplia seu repertório de técnicas, com o aperfeiçoamento da representação do modelo vivo, participação em debates de arte feita por mulheres e acesso a distintos gêneros artísticos. Foi o caso do impressionismo, pelo qual ela recebeu notoriedade anos mais tarde, além da arte histórica, gênero de prestígio do qual fora pioneira no Brasil. Até então não se tinha notícia de mulher que tivesse realizado uma pintura histórica em nosso país, algo que Georgina faz em 1922, o emblemático ano da crise do academicismo.

Durante a maior parte do século XIX [...] predominou um sistema baseado em critérios classificatórios conhecidos como hierarquia de gêneros [...] cabia à pintura de história o patamar mais elevado, a qual se impunha sobre outras faturas, [...] como o retrato, as cenas de gênero, a paisagem e, por fim, a natureza-morta (Simioni, 2019, p. 272).

Georgina torna-se mãe e é reconhecida como boa esposa e dona de casa, o que a diferencia de Abigail. Curioso é que a filha de Abigail e Agostini, Angela Agostini, foi colega de Georgina na ENBA e também pupila de Henrique Bernardelli. A forma como a notícia está organizada é interessante e cita o nome dos artistas mais jovens (14 homens, incluindo o marido de Georgina), depois menciona os artistas experientes (dez homens). Apenas no último parágrafo as mulheres são lembradas:

but last, but not least – seria uma injustiça pôr termo a essas linhas sem fallar nos nomes das Srs. Dona Georgina de Albuquerque, que sempre tão boa figura tem feito em nossos Sallons, e D. Angelina Agostini, um verdadeiro temperamento de artista [...] que tanta honra fazem ao seu mestre, o illustre professor Henrique Bernardelli (*Jornal do Commercio*, 1913).

Percebemos que a distinção entre homens e mulheres nas artes e a separação de profissionais e amadores se mantêm até mesmo na organização do texto, prática que já detectamos com Abigail e que se mostrou também

presente nesta última crítica. Há um tabu do objeto da inferioridade feminina no campo artístico que tenta se apagar do discurso (Foucault, 2012), com construções como “*but last, but not least*” e a ideia de que o autor está sendo justo ao falar também das mulheres. Essa construção já revela que o espaço discursivo das artes não pertence à mulher, trazendo de modo implícito um direito de fala que é do homem naquela ordem do discurso, como também vimos com as críticas sobre Abigail.

Em notícia de 29 de setembro de 1915, acerca de uma exposição de Georgina, temos uma matéria cujo foco é a artista e sua obra, o que demonstra um cenário diferente em relação ao período de Abigail, no qual as mulheres gozavam da alcunha de amadoras. Por outro lado, percebemos indícios da arte feminina e do fato de Georgina ter sua validação artística ratificada a partir do fato de ser também boa mãe e esposa.

“Ao fallarmos da Sra. Georgina de Albuquerque temos de encarar a sua obra sobre vários aspectos sem separar a artista da esposa dedicada e da mãe carinhosa e estremecida” (*Jornal do Commercio*, 1915). Como adjetivos usados para descrever seu trabalho, “sua arte é cuidada”, “leveza extraordinária”, “delicadeza”, “finura”, “sentimento perfeito da estética e bom gosto”, o que nos remete à ideia de uma arte feminina ainda presente. Assim, percebemos um cenário de profissionalização feminina na arte, com uma exposição apenas de Georgina e elogiada pela crítica, mas a mulher sendo ainda enquadrada nos moldes da arte feminina e pelo dever maternal, pois o papel reprodutivo é fundamental no casamento heterossexual, “em que a reprodução de seres humanos deve acontecer seguindo certo modelo atribuído de gênero – modelo que se apresenta como garantia para a reprodução do sistema de parentesco em questão” (Butler, 2019).

Simioni (2022, p. 153) levanta os fatores que auxiliaram Georgina a construir uma carreira reconhecida, e seu desempenho como boa mãe e esposa são lembrados:

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões; a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa,

às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração.

Determinação para produzir e expor constantemente, jornada dupla e tripla (ao conciliar uma carreira e os cuidados com a casa e filhos), apoio do marido, que não se opôs à carreira da esposa e que também ajudava Georgina com a rede de contatos e seu prestígio no campo, sua vasta formação intelectual e artística. Tudo isto teria ajudado Georgina a conseguir, diferentemente de outras artistas, criar uma memória mais consolidada no campo. Além disso, Georgina sempre seguiu alinhada com os valores da ENBA e se manteve presente na instituição.

Em 1919, recebe a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas-Artes pela tela *Família*, mas seu nome ainda vinha ao final da notícia, separado dos homens. Georgina aparece descrita como uma artista da “arte feminina nacional”, sendo que sua “personalidade se colloca em alto destaque” (*Jornal do Commercio*, 1919).

Em 1920, tornou-se a primeira mulher brasileira a participar de um júri de pintura, algo de grande prestígio, fez com o marido uma viagem de intercâmbio artístico em Buenos Aires em 1921. Em 1922, realiza o feito de ter pintado a primeira tela histórica no Brasil, intitulada *Conselho de Estado*, mas a obra só foi exibida no Salão de Bellas Artes do Centenário, em 1923.

O evento contou com vários artistas, entre eles outras mulheres e a notícia apresenta Georgina como “a maior pintora que já temos possuído”. Dentre todas as telas, a notícia ressalta a pintura histórica, quando diz que “o seu valor está mais claramente patente no quadro inspirado em nossa história”.

É interessante contrastar a cena histórica que inspira o quadro e a que é descrita na notícia, com o quadro de Georgina. Diz o jornalista, fazendo alusão ao livro *Historia do Brasil*, de Rocha Pombo (*O Malho*, 1923):

Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 01 de setembro (ou 2), às 10h da manhã. Já estava todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negocios publicos, e concluiu dizendo que não era mais possível permanecer naquella dubiedade e indecisão e que para salvar o Brasil

cumpria que se proclamasse imediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo puzesse termo ali mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros aplaudiram o alvitre, e com elles emulou no entusiasmo a Princeza Real.

Na cena descrita acima, a princesa Leopoldina aparece ao final do relato, algo parecido com a ordem discursiva (Foucault, 2012) que vimos vigente com Abigail.³ Na pintura de Georgina, no entanto, vemos que as figuras masculinas centrais convergem em direção a Leopoldina, que está em primeiro plano, junto com os homens que notadamente decidem. Assim, ela surge como alguém de decisão na cena, e não marginal, como no relato histórico, em que apenas parece fazer coro.

Outro aspecto interessante é que Georgina mantém questões fundamentais da pintura histórica, como dimensões grandes, pois estas telas eram maiores que as convencionais e tematização de um evento histórico. Inova, entretanto, ao trazer uma heroína feminina, no caso, a princesa Leopoldina, além de ser uma cena interna, de negociação em gabinete, que se diferenciava das cenas clássicas de guerra de alguns quadros. O fato de ter sido reconhecida como “artista de interiores” e optar por retratar uma cena histórica de interiores, algo que se afasta dos quadros belicosos, também sugere que no espaço privado a política ocorre. Simioni (2019, p. 278) também analisa essa tela, ao observar que Georgina

viu-se obrigada a um processo complexo: era desejável que dialogasse com telas anteriores, obedecendo à lógica acadêmica que via na citação uma demonstração necessária de erudição e conhecimento; entretanto, essa tradição era justamente aquele espectro contra o qual as mulheres de debatiam. As pinturas participam ativamente de um amplo e difuso processo de constituição das representações da relação de oposição entre masculino versus feminino que foram (e ainda são) constitutivas da relação de criação social de gênero.

³ Pouco a pouco Georgina subverte essa ordem discursiva a partir do grande destaque e reconhecimento na imprensa e no campo artístico e do maior espaço social que a mulher vai conquistando ao longo dos anos, como quando aparece lado a lado com os homens nas notícias, o que começa a ocorrer mais intensamente a partir de 1925. Cf, por exemplo, a notícia publicada em *O Paiz* (1 ago. 1926).



Figura 2
Georgina de Albuquerque,
Sessão do Conselho de
Estado, 1922, óleo sobre tela,
210 x 265cm, Museu Histórico
Nacional, Rio de Janeiro

A atitude serena de Leopoldina na tela, que conversa calmamente com os homens, retrata um momento que foi decisivo para a independência do Brasil. Junto com José Bonifácio, Leopoldina escreve a carta a dom Pedro em que explica os motivos pelos quais a emancipação do Brasil deveria ocorrer.

Assim como Leopoldina age com o intelecto e calma, sem recorrer às armas ou com uma atitude belicosa, Georgina também agira assim ao longo da sua vida, tendo a força intelectual para respeitar os protocolos e se enquadrar às regras, para não ser excluída do campo da arte e não deixar de representar as mulheres em suas telas, o que fazia de forma recorrente, também nas pinturas impressionistas. Sua voz não foi silenciada por homens que ditavam as regras e os limites da arte, e assim, pouco a pouco, passou a integrar também esse mundo, um movimento importante para afastarmos os “perigos de uma história única” (Adichie, 2019).

Esses fatos consolidam a presença de Georgina na Enba, e ela se torna professora da instituição em 1927, dando aulas de desenho no local. Nosso objetivo com o texto era focalizar de 1880 ao final da década de 1920, mas vale

lembrar que Georgina continuou presente no campo da arte durante muitos anos ainda, com quadros como *No cafezal*,⁴ no qual as mulheres com os pés fincados no chão produzem, enquanto a única figura masculina, no canto da tela, apenas observa. Em 1938, morre Lucílio de Albuquerque, e ela funda, cinco anos depois, o Museu Lucílio de Albuquerque, no Rio de Janeiro, o que, mais uma vez, reforça o imaginário do papel de boa esposa.

Em 1952, após três décadas dedicadas à Enba, torna-se a primeira mulher a assumir a direção da instituição. Dessa forma, Georgina foi pioneira em diversos momentos, mas soube agir dentro das regras do mundo da arte Becker (2008), fato que lhe permitiu, ainda em vida, gozar de visibilidade, pois adotara as convenções do campo, o que contribuiu para que o público e a crítica conseguissem receber e compreender seu trabalho. Abigail logra certo êxito, só não teve tempo pela morte precoce.

À guisa de conclusão

Partindo da pergunta feita por Linda Nochlin (s.d.) há mais de 50 anos e de um dossiê recente da revista *Modos* (Simioni, Mayayo, 2023), que atualiza a indagação, constatamos que ainda hoje em nosso país há poucas grandes mulheres artistas. Apesar de já termos alguns nomes femininos reconhecidos mundialmente, a pergunta não parece tão datada assim,⁵ pois as grandes referências da arte acabam sendo homens. Importante ressaltar a dimensão interseccional necessária para lidar com a arte hoje, incluída a discussão no dossiê da revista *Modos*; ocorre, porém, que, no contexto em que nos detivemos, tal questão interseccional não se fazia tão presente, pois se os obstáculos para as mulheres de origem burguesa eram grandes, inviável era o ofício para as mulheres pobres, negras ou indígenas.

A história da arte no Ocidente foi pautada pela trajetória dos artistas homens europeus, e isso seguiu em consonância com uma história que invisibilizava

⁴ Georgina de Albuquerque, *No cafezal*, 1930, óleo sobre tela, 100 x 138cm.

⁵ No Brasil a desigualdade salarial entre homens e mulheres é maior no setor cultural do que no total de atividades. As mulheres no campo da cultura ganham em média apenas 67,8% dos salários dos homens, contra 82,8% na totalidade de outros setores, de acordo com dados de 2018 do IBGE/SIIC. Infelizmente, não há dados dessa natureza no período pesquisado, até porque as mulheres não conseguiam atuar e ser consideradas profissionais, sendo vistas apenas como amadoras.

outras formas de conhecimento e vida, promovendo um epistemicídio (Grosfoguel, 2016) e dando a impressão de história única (Adichie, 2019). O discurso de críticos como Gonzaga Duque, Félix Ferreira, João do Rio e Monteiro Lobato enfatizava que o campo artístico “representava um modo de entender, enquadrar e, finalmente, julgar, desigualmente, as obras apresentadas por artistas mulheres” (Simioni, 2019, p. 30).

O papel recorrente que cabia à mulher nas artes era o de musa ou modelo (Bell, 2008). Durante séculos, barreiras impediram o acesso, desde o fato de a arte se configurar como atividade comercial, cujo treinamento ocorria na casa de um mestre artista, até a exigência do domínio da anatomia humana, a partir do contato e estudo com os modelos-vivos, o preconceito com a atividade artística, de modo geral, mas, especialmente, o medo de a mulher não cumprir a função de mãe e esposa, e o ideal do homem como “artista de direito”.

Vimos, no entanto, que as pioneiras conseguiram subverter essa lógica de algum modo, especialmente Georgina, por ter vivido mais longamente e ter sido casada com um artista que a apoiava, já que ficou evidente que a carreira da mulher artista no período era raramente aceita pelos maridos.

Graças ao talento, persistência e produção dessas pioneiras, o duplo discurso elogioso, mas que também taxava a mulher de amadora ou de representante da arte feminina, vai mudando para um duplo discurso que persiste com Georgina, especialmente até 1923, mas que gradativamente cede espaço para o mero elogio ou a crítica dura, assim como era feita com os homens.

Vale lembrar, porém, que Georgina era uma artista com reconhecimento sólido e que os preconceitos que relacionavam as mulheres ao diletantismo, colocando o homem como o artista por excelência nas artes plásticas, ainda eram muito fortes, conforme apareceu na reportagem de 1948.

Evidenciou-se também o quão pouco a academia brasileira se debruçou sobre a obra dessas mulheres pioneiras nas artes plásticas cariocas, o que refletiu no pouco material encontrado. A pesquisa documental em jornais parece ser um profícuo caminho para resgatar mulheres artistas que apareceram na consulta aos periódicos da Hemeroteca Digital da FBN, como Dinorah de Simas Eneas, Adelia Saldanha, Angela Agostini, Odilia Martins Ferreira, Edith Maria Pinheiro de Aguiar, entre outras, cujas contribuições são imprecisas, demandando mais pesquisas. Destacamos também a importância do livro de Simioni (2019), referência fundamental para este texto.

Houve menos mulheres nos cenários artísticos porque a defesa do campo como território masculino e o ideário reprodutivo eram muito fortes. Isso resvala no duplo discurso que verificamos nas críticas de arte e notícias, revelando um cenário de mudança paradoxal: a entrada de mulheres no campo artístico e a perpetuação da ideia de uma arte feminina e amadora, mesmo quando mulheres notáveis surgiam. As notícias elogiosas e que colocam em dúvida se Abigail não estaria sendo conduzida por alguém, a trajetória de Georgina, sua estratégia na tela de pintura histórica em 1922 e o depoimento das mulheres na notícia da década de 1940 são representativos desse duplo discurso que ora elogia, ora reforça o papel dos homens e mulheres no campo, demonstrando uma ordem discursiva (Foucault, 2012) heteronormativa (Butler, 2019) nas artes plásticas carioca.

Segundo Gruppelli (2015) há ainda uma surdez generalizada em torno da discussão sobre arte e gênero, e tal debate desponta cada vez mais. O hiato, entretanto, não deve ser encarado como espaço de ausência, mas como um campo aberto de possibilidades, incluindo o contar novas histórias.

Butler (2021) denuncia diversas violências do mundo contemporâneo e sugere ações não violentas como resposta. Assim, abordar histórias esquecidas das artistas cariocas opera no sentido da não violência, propondo outras memórias, o que possibilita uma visão mais plural que não apenas ecoa as poucas vozes hegemônicas, podendo estimular e empoderar futuras artistas e construir um sul global mais potente.

Tamara de Souza Campos é professora do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Culturas e Artes da Universidade do Grande Rio, doutora em Memória Social, Jovem Cientista Mulher Faperj.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, edição 0006 (1), 1882. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709824&pesq=%22abigail%20de%20andra-de%22&pagfis=188>. Acesso em 15 maio 2024.

BECKER, Howard. *Artworlds*. California: University of California Press, 2008.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BUTLER, Judith. *A força da não-violência*. Lisboa: Edições 70, 2021.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 205-223.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Introd. e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Arte brasileira – pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Imprensa a vapor H. Lombaerts, 1888.

FERREIRA, Lucia. Representações da sociabilidade feminina na imprensa do século XIX. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, ano 7, v. 7, n. 2, p. 1-16, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GARB, Tamar. L'art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth-century France. *Art History*, London, v. 12, n. 1, p. 39-65, mar. 1989.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31 n. 1, p. 25-49, 2016.

GRUPELLI, Luciana. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. *Universitas Humanística*, n. 79, p. 143-163, 2015.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 00182 (1), 16 ago. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=15584>. Acesso em 9 maio 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 01829 (1), 29 set. 1915. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=6724>. Acesso em 10 maio 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, edição 01198 (1), 2 set. 1913. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111988&Pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&pagfis=4696>. Acesso em 9 maio 2024.

JORNAL DO RECIFE. Recife, edição 00292 (1), 23 de dezembro de 1887. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705110&pesq=%22abigail%20de%20andrade%22&pagfis=25922>. Acesso em 10 maio 2024.

LÖSCH, Silmara; RAMBO, Carlos Alberto; FERREIRA, Jacques Lima. A pesquisa exploratória na abordagem qualitativa em educação. *Revista Iberoamericana de Estudos em Educação*, Araraquara, v. 18, n. 00, e023141, 2023.

LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to western theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

LUTZ, Catherine; ABU-LUGHOD, Lila (eds.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MACHADO, Ney. 70% dos alunos de Belas-Artes são mulheres. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, edição 15 (1), p.7-10, 1948. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pagfis=24258. Acesso em 12 maio 2024.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* 2016. S.d. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em 2 fev. 2024.

OKIN, Susan. *Justice, gender and the family*. New York: Basic Books, 1989.

OLIVEIRA, Claudia. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, jul.-set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm. Acesso em 10 fev. 2024.

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. *Abigail de Andrade: artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

O MALHO. Rio de Janeiro, edição 1060 (1), 1923. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=48790>. Acesso em 10 maio 2024.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1926. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=%22Georgina%20de%20Albuquerque%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=26244. Acesso em: 10 maio 2024.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

ROUSSO, Henry. Vichy, le grand fossé, *Vingtième Siècle*, n. 5, 1985.

RUÍDO, María. Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora. *Revista Poiésis*, v. 11, n. 15, p. 25-39, jul. 2010. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Mamae.pdf. Acesso em 15 fev. 2024.

SILVA, Thais Canfil da. *A trajetória de Georgina de Albuquerque no ensino de artes plásticas no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, n. 36, p. 375-388, jan.-jun. 2011.

SIMIONI, Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 50, p. 143-185, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MAYAYO, Patricia. Feminismos em campo expandido: 50 anos depois de “Why have there been no great women artists?”, qual foi o impacto do feminismo para além dos centros hegemônicos? *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 81-92, maio 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8673527. Disponível em: <https://periodicos.sbu.uni-camp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673527>. Acesso em 3 maio 2024.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.


Como citar:

CAMPOS, Tamara de Souza. Memórias enquadradas: Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 342-364, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Inteligência artificial nos museus: novas possibilidades para a pesquisa de acervos

Artificial intelligence in museums: new possibilities for collection research

Victor Tuon Murari

 0000-0001-6580-9669
victormurari@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo introduzir profissionais de museus nas novas possibilidades de pesquisa de acervo impulsionadas pela inteligência artificial. Para isso, faz breve introdução sobre conceitos-chave, como inteligência artificial, *machine learning*, *deep learning*, *big data*. Em seguida, trata das possibilidades de pesquisa e, por fim, apresenta alguns exemplos de instituições que já incorporaram, de algum modo, os novos modelos inteligentes.

Palavras-chave

Pesquisa em acervo. Inteligência artificial. Aprendizado das máquinas. *Big data*. Aprendizado profundo.

Abstract

This article aims to introduce museum professionals to new possibilities for collection research driven by artificial intelligence. To do this, it gives a brief introduction to key concepts, such as artificial intelligence, machine learning, deep learning, big data. Next, it discusses research possibilities and, finally, it presents some examples of institutions that have already incorporated, in some way, the new intelligent models.

Keywords

Collection research. Artificial intelligence. Machine learning. Big data. Deep learning.

Introdução

A pesquisa em acervo é prática complexa que envolve meticulosa seleção, organização e apresentação de obras de arte. À medida que a inteligência artificial se torna presença onipresente em nosso cotidiano, observamos a maneira pela qual os modelos inteligentes começam a despertar o interesse dos profissionais de museus e galerias, desempenhando papel cada vez mais proeminente na seleção e contextualização de obras. No epicentro da revolução tecnológica, a interseção entre arte e inteligência artificial tem dado origem a uma forma inovadora de expressão: a pesquisa de arte impulsionada pela inteligência artificial. Nesse novo paradigma, algoritmos e sistemas de aprendizado de máquina são empregados para analisar padrões, tendências e preferências do público, influenciando até mesmo as escolhas curatoriais e a forma de apresentação das obras de arte. A convergência entre a sensibilidade humana e a racionalidade algorítmica detém potencial para redefinir a maneira como ocorrem a experiência e o deleite estético, proporcionando perspectiva singular e desafiadora sobre o papel da tecnologia na relação entre o fazer museal e o público de museus.

Neste artigo, propomos uma investigação aprofundada sobre a ascensão da inteligência artificial no âmbito da pesquisa artística, analisando de que maneiras algoritmos complexos e aprendizado de máquina, *big data* e modelos inteligentes estão propondo novos paradigmas para o panorama cultural e desafiando as noções convencionais da *expertise* curatorial. Para isso, apresentamos breve introdução acerca do funcionamento dos modelos inteligentes e, posteriormente, nos detemos sobre as possibilidades de curadoria assistida por inteligência artificial. Na sequência, a fim de ilustrar e demonstrar concretamente a maneira como a inteligência artificial vem sendo utilizada por pesquisadores e museus, reunimos alguns exemplos de curadoria impulsionada.

Cabe advertir que, ao abordar as inúmeras possibilidades proporcionadas pela pesquisa assistida por inteligência artificial, é essencial reconhecer os desafios inerentes a esse avanço. Tanto os pesquisadores de museus, curadores e historiadores quanto desenvolvedores de inteligência artificial enfrentam uma urgência: lidar com o viés presente em coleções de arte e nas bases de dados. Embora a pesquisa impulsionada por inteligência artificial possa desempenhar significativo papel na detecção de viés e facilitar a tomada de decisão em

projetos que abrangem a diversidade humana, é indispensável destacar que incorporar uma perspectiva pluralista é essencial. Se alimentarmos o *big data* com obras que não reflitam uma concepção diversificada, o resultado será imperativamente tendencioso. A necessidade premente, portanto, está em assegurar a inclusão de representação diversa para garantir a integridade e imparcialidade na interpretação dos dados, perpetuando assim uma prática positiva para pesquisa de arte.

No Brasil, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) lidera o projeto Demonumenta, iniciativa de extensão universitária que representa uma inovadora intersecção entre a história da arte e as tecnologias de inteligência artificial. Esse projeto, desenvolvido em colaboração com estudantes e professores, busca desafiar as normas estabelecidas na organização e categorização de coleções de arte e nas narrativas associadas aos bancos de dados utilizados. Uma abordagem distintiva do projeto envolve a seleção de 50 categorias para classificar obras de arte, que vão desde definições genéricas como “céu” e “fauna” até categorias mais complexas, como “homem branco” e “mulher negra”. Segundo os pesquisadores,

Essa escolha por categorias específicas também nos ajuda a desconstruir algumas imposições históricas ao desfragmentar categorias a partir de suas interrelações de gênero, classe e categorias sociais. Tal escolha também levou nosso tagging a ser, muitas vezes, um processo em camadas sobrepostas, revelando correlações históricas. Por exemplo, a categoria “homem branco” está majoritariamente associada a categorias como “bandeirante”, “cafeicultor”, “político” ou “militar”, sendo que o mesmo não acontece com “homem indígena” ou “homem negro” (Moreschi, Jurno, Beiguelman, 2022, p. 209).

Desse ponto de vista, as categorias desafiam não apenas imposições históricas, desfragmentando inter-relações de gênero, classe e categorias sociais, mas também revelam correlações históricas complexas. De maneira resumida, podemos assumir que os modelos inteligentes amplificam sobremaneira os vieses. Ou seja, se a empregarmos para questionar, analisar e apontar parcialidades em nossas coleções, a ferramenta poderá oferecer recursos valiosos. Se, no entanto, negligenciarmos o fato de que tais vieses já existem e optarmos por os ignorar, corremos o risco de imputar resultados tendenciosos.

Nos próximos anos, é altamente provável que expressões como inteligência artificial (IA), aprendizado de máquinas (*machine learning* – ML), aprendizado profundo (*deep learning* – DP), e redes neurais artificiais (*artificial neural networks* – ANNs) deixem de representar conceitos significativos para áreas que se encontram alheias às ciências computacionais. Isso se deve ao fato de que, dentro de pouco tempo, as pesquisas em modelos inteligentes esperam produzir interfaces capazes de se relacionar com seres humanos por meio de linhas digitáveis ou faladas. Isso significa que, se as previsões estiverem corretas, bastará que o usuário digite ou apenas diga qual a necessidade para que os modelos gerem aplicativos capazes de lidar com as exigências propostas. No entanto, para que tal passo seja dado, é preciso que profissionais de diversas áreas do conhecimento, incluídos os da curadoria e da história da arte, se interessem pelo tema e auxiliem os desenvolvedores, contribuindo ativamente nos processos de criação e simplificação de ferramentas. Nesse contexto, a disseminação de pesquisas e artigos como este desempenha papel fundamental, pois estabelece uma conexão vital entre os profissionais das artes e da ciência da computação.

Conceitos introdutórios

No espectro dos diversos conceitos utilizados neste artigo, a inteligência artificial se destaca como o mais amplamente utilizado. A busca por uma definição precisa, no entanto, revela-se um tanto complexa dada a multiplicidade de interpretações que a dimensão do conceito de ‘inteligência’ nos oferece. Segundo o filósofo Nicola Abbagnano (2007), a expressão inteligência artificial foi cunhada por John McCarthy durante um seminário em 1956, que marcou o nascimento oficial da IA como termo e disciplina. A evolução da IA ao longo do tempo resultou em quatro abordagens distintas, cada uma delineando uma perspectiva única sobre a concepção e a aplicação da disciplina (Gomes, 2010, p. 235).

A primeira vertente, apresentada por Haugeland (1985), propõe a criação de sistemas capazes de ponderar de maneira análoga aos seres humanos, com o objetivo de desenvolver computadores dotados de uma forma de pensamento literal. Em contraste, a segunda abordagem, conforme articulada por Kurzweil (1990), se concentra na criação de modelos computacionais aptos a desempenhar

funções que, quando realizadas por seres humanos, demandam um gatilho do intelecto. A terceira perspectiva, concebida por Charniak e McDemott (1985), parte da investigação das faculdades mentais por meio da aplicação de sistemas computacionais complexos, visando emular a inteligência humana por meio de algoritmos. Por último, a quarta abordagem, elaborada por Poole, Mackworth e Goebel (1998), propõe padrões computacionais advindos do estudo do *design* de agentes inteligentes, enfatizando a relevância de estruturas cognitivas racionais.

Com o propósito de avançar aos conceitos seguintes, optamos por uma abordagem de IA que se configura como modelo algorítmico-computacional capaz de emular, auxiliar, e até mesmo superar as estruturas básicas do intelecto, sem abrir mão da ação e da necessidade humanas. Tal perspectiva reconhece que, embora esses processos possam ultrapassar a inteligência dos indivíduos, ainda se encontram fundamentalmente vinculados a ele, pois a origem e a demanda surgem especificamente de um agente humano, visando sanar questões humanas. Essa abordagem busca integrar o potencial da IA à base do pensamento humano, promovendo uma sinergia entre as capacidades computacionais avançadas e a criatividade e o discernimento que são inerentes à mente humana, e somente a ela.

Em síntese, podemos assumir que a IA gera resultado ao integrar extensos conjuntos de dados, conhecidos como *big data*, apresentados em formatos diversos, como imagens, textos, áudios ou vídeos. Ao combinar esses dados, o modelo realiza minuciosa categorização dos padrões específicos contidos em cada um dos dados adicionados. Esse processo, conduzido de forma sistemática por algoritmos preestabelecidos, capacita o *software* a tomar decisões e executar tarefas de maneira autônoma, simulando, em certa medida, o raciocínio humano. Dois dos mecanismos fundamentais empregados na IA são o aprendizado de máquina e o aprendizado profundo, que possibilitam à IA aprimorar sua capacidade de compreender e adaptar-se a padrões complexos.

O ML pode ser descrito como uma subárea da IA voltada principalmente para o desenvolvimento de algoritmos e modelos computacionais capazes de aprender padrões a partir de dados (Damaceno, Vasconcelos, 2018, p. 12). Em contraste com a programação rígida de tarefas específicas, os modelos, nesse contexto, baseiam-se em exemplos e experiências passadas para ajustar seus parâmetros conforme as demandas do algoritmo. Esses algoritmos, por sua vez,

podem ser elaborados por outros modelos computacionais ou até mesmo por intervenção humana. Transpondo essa perspectiva para o âmbito da curadoria de arte, podemos simplificar o conceito, considerando, por exemplo, um modelo treinado com vasta coleção de fotografias de pinturas. Esse modelo seria capaz de sugerir obras de artistas específicos, baseado em determinada demanda, como data, contexto, nacionalidade, estilo, entre outras.

Quanto ao DL, uma ramificação da IA e do ML, podemos conceituá-lo essencialmente como um modelo que se fundamenta em redes neurais artificiais para a execução de tarefas complexas de aprendizado e detecção de padrões. Nesse contexto, o DL, como extensão do ML, procura mimetizar o funcionamento do cérebro humano, desenvolvendo modelos intrincados que consistem em múltiplas camadas de informações. Tais camadas processam e transformam os dados de maneira hierárquica, possibilitando aos desenvolvedores criar representações abstratas e refinadas dos dados. Ao longo da evolução desse conceito, uma variedade de técnicas de aprendizado de máquina foi empregada, incluindo árvores de decisão, programação lógica induzida, clusterização, aprendizado por reforço, redes bayesianas, entre outras. Essa diversidade de abordagens destaca a flexibilidade e adaptabilidade do *deep learning*, tornando-o uma ferramenta poderosa para lidar com ampla gama de problemas complexos (Pacheco, Pereira, 2018, p. 34).

Para garantir o funcionamento adequado dos modelos de IA, é essencial submeter os modelos de aprendizado a uma quantidade significativa de dados, comumente denominada *big data*. Essa extensa quantidade de informações desempenha papel fundamental no enriquecimento dos algoritmos, sendo a amplitude dos dados variável quanto ao modelo ou mesmo ao problema a ser considerado. O processo de submeter a máquina aos dados pode ser definido como 'treinamento'. O treinamento desses modelos constitui uma abordagem técnica, cuja objetivo é capacitar os algoritmos e otimizar seu desempenho em uma tarefa específica, prescindindo da intervenção humana ou de programação explícita predefinida. Ao longo do ciclo de treinamentos, as conexões neurais artificiais são ajustadas de modo contínuo por meio de iterações, com base nos erros identificados em testes anteriores. Isso significa que o modelo adquire a habilidade de se recalibrar automaticamente, tornando-se, assim, capaz de lidar de maneira eficaz com novas situações que possam surgir.

Já o conceito de *big data*, como explicado por Pasqueline Scaico, Ruy De Queiroz e Alexandre Scaico (2014, p. 329), envolve a capacidade de manipular grandes volumes de informações, permitindo a análise e extração de conhecimento para aprimorar o processo de tomada de decisões. Essa sinergia entre IA e *big data* é particularmente relevante ao considerarmos a curadoria de arte, em que a quantidade de imagens de obras em um determinado acervo desafia a capacidade humana de análise. Ao abordar o termo “acervo” em seu sentido mais estrito, conforme destacado por Alcântara e Ferreira (2019), referimo-nos às diversas coleções sob a salvaguarda de um museu. Nesse contexto, a aplicação da IA para gerenciar e interpretar vastas coleções de obras de arte pode revolucionar a maneira como compreendemos e preservamos o patrimônio cultural, destacando a importância da convergência entre tecnologias emergentes e campos tradicionais de estudo.

Atualmente, diversos museus e galerias têm adotado uma postura proativa ao disponibilizar seus próprios conjuntos de dados com acesso aberto (*open access*). Destacam-se nesse cenário a National Gallery of Art, em Washington, que abriga impressionante coleção de mais de 130.000 obras de arte, oferecendo ao público a oportunidade de explorar e apreciar sua riqueza cultural; a Government Art Collection (GAC), sob a tutela do governo britânico, contribuindo para essa iniciativa com coleção artística composta por 14.000 obras; e a Society for Art in Switzerland desempenhando papel significativo ao promover a arte e a história da arte suíça em escala global.

Essa tendência de disponibilização de dados abertos por parte de instituições museais ressalta um movimento crescente em direção à democratização do acesso à cultura e à preservação do patrimônio artístico, uma vez que ações de pesquisa espontâneas, ou seja, de pesquisadores não vinculados a instituição, podem se valer desses dados tanto para gerar novas ferramentas quanto para propor novas abordagens e possibilidades de exposição das obras.

Por fim, é pertinente agora abordar um último conceito introdutório que pode aprimorar de maneira significativa as respostas às demandas no campo da curadoria de arte. Trata-se da visão computacional (*computer vision* – CV). De maneira resumida, podemos definir CV como ferramenta essencial com o propósito de extrair informações de alta complexidade de imagens e vídeos. Para alcançar esse objetivo, a CV realiza a conversão de uma determinada imagem

em dados interpretáveis pelo sistema computacional, desmembrando informações simbólicas por meio de modelos capazes de lidar com informações de ordem geométrica, física, estatística e de ML (Rybchak, Basystiuk, 2017, p. 79-84).

Possibilidades de pesquisas curatoriais assistidas por IA

Em última instância, a integração eficaz entre o *métier* do curador e os modelos de inteligência artificial recaem na habilidade e na inventividade de cada profissional. A IA demonstra alto rendimento em atividades que demandem lidar com tarefas repetitivas, reconhecimento de padrões, análise de dados e otimização de atividades complexas e preditivas. Contudo, em áreas que demandam competências como análise de contexto, criatividade, intuição e empatia, os resultados costumam ser insuficientes e não satisfatórios. Nesse contexto, a parceria entre curadores e sistemas inteligentes pode alcançar seu potencial máximo quando há uma abordagem equilibrada, ou seja, usando a IA para trabalhos específicos completando-as com as habilidades criativas e subjetivas do curador.

Grande parte do trabalho do curador está centrado nos processos de catalogação e indexação de obras de arte. Tais tarefas podem se beneficiar significativamente da aplicação de modelos de IA para as gerir de maneira automática. Utilizando algoritmos de CV, a IA examina as imagens, identificando características visuais e objetos específicos. A aplicação de técnicas de ML permite a geração automática de descrições abrangentes, incluindo detalhes sobre estilo, período e movimentos artísticos.

Além disso, algoritmos de classificação automatizada simplificam a categorização com base em critérios dinâmicos. Isso significa que, se necessário, os modelos inteligentes podem sugerir novas classificações para projetos específicos, não limitados aos conceitos tradicionais de categorização, como “pintura abstrata” ou “escultura grega”. Em vez disso, os curadores têm a liberdade de explorar categorias mais amplas e contextualizadas, como “pinturas que representam o papel do negro na formação cultural do Brasil” ou “pinturas abstratas com pouca variação tonal”. Essa abordagem flexível e contextualizada amplia as possibilidades de seleção de obras, proporcionando gestão mais eficaz das coleções, facilitando a pesquisa e a apresentação das obras.

Outra maneira de fazer uso da IA diz respeito à criação de ambientes em realidade virtual (RV). Essa abordagem permite a simulação de espaços de exposições em ambientes virtuais, proporcionando aos curadores a visualização e a interação entre diferentes obras de arte em um contexto tridimensional. Ao viabilizar a experimentação de diferentes projetos expográficos, iluminação e elementos de *design*, os curadores podem otimizar a disposição das obras, analisando os fluxos de circulação de sala, contribuindo para uma experiência mais envolvente e acessível.

Muitos museus contam com maquetes das salas de exposição, permitindo que curadores e equipes de montagem tenham acesso a elas como forma de facilitar a compreensão visual dos projetos. No entanto, a RV pode contribuir ainda mais com a imersão dos profissionais, ao permitir que resultados mais objetivos sejam estabelecidos por meio da simulação de dados que auxiliem concretamente na obtenção de informações relevantes para aquela exposição.

A integridade e a segurança das obras de arte é outro fator essencial no momento da escolha de quais obras deverão ou não participar de uma determinada exposição. Cabe às instituições museais garantir a integridade e a longevidade de pinturas, gravuras e escultura, em suas reservas técnicas e nas salas de exposição. Os modelos inteligentes podem auxiliar na prevenção de danos por meio de uma série de recursos, como, por exemplo, o uso de sensores integrados às obras ou instalados no ambiente de exposição, identificando padrões e anomalias que podem indicar condições climáticas adversas, movimentos das estruturas arquitetônicas, entre outros. Além disso, algoritmos de ML podem ser empregados para realizar tarefas preditivas, ou seja, tendo em visto alguns parâmetros preestabelecidos os modelos podem alertar curadores e as equipes de restauro e preservação sobre riscos.

Tais recursos não anulam a necessidade da presença de um profissional da área na reserva técnica ou nos espaços de exposições, mas os dados gerados a partir do emprego da IA podem ser muito mais amplos e exatos. Além do mais, esse recurso pode significar mais segurança para o empréstimo de obras entre instituições, já que um museu detentor da salvaguarda de determinada obra pode instalar mecanismo de aferição nos chassis ou no pedestal da obra e acompanhar medições a distância.

Muitas obras de arte deixam de ser mostradas ao público por conta de seu estado de conservação. A introdução de modelos de inteligência artificial generativos representa, porém, inovação promissora nesse cenário. Esses modelos não apenas contribuem para a conservação das obras, mas também desempenham papel crucial na identificação de padrões e na geração de possibilidades para contemplar porções faltantes. Por exemplo, em caso de objetos artísticos danificados ou mesmo em pinturas com partes comprometidas, a IA pode analisar os dados existentes, compreender o contexto e o estilo artístico e criar possibilidades para completar as áreas danificadas. Essa abordagem não só auxilia na reconstrução de objetos danificados, mas também permite que o público tenha acesso a obras que, de outra forma, permaneceriam fora de seu alcance.

Na concepção de exposições de arte é necessário que o curador se debruce sobre um grande volume de textos e documentos. O uso de ferramentas de processamento de linguagem natural (PLN) possibilita a minuciosa análise de catálogos de exposição, artigos, livros e diversas outras fontes escritas. Tal recurso pode revelar informações importantes, desde as datas de obras de arte até as complexas redes de associação entre artistas e *marchands*. Além disso, as ferramentas de PNL conseguem identificar lacunas de informação, apontando para curadores e pesquisadores lugares sensíveis que demandam mais atenção.

Sob essa perspectiva, torna-se cada vez mais importante que bibliotecas digitais e repositórios de arte trabalhem de maneira integrada. Esse esforço não só facilitaria o processo de coleta e compartilhamento de informação, mas também poderia fortalecer a consistência dos argumentos, uma vez que a precisão e a qualidade dos resultados obtidos pela IA aumenta proporcionalmente à medida que os dados são inseridos no sistema. Tal prerrogativa poderia, entre outros benefícios, facilitar a descoberta de artistas menos conhecidos, ampliando as possibilidades de exposições futuras.

Exemplos de curadorias assistidas por IA

Em 2018, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), estabeleceu parceria com o Google Arts & Culture Lab para utilização de ML e CV visando identificar obras de arte em mais de 30.000 fotos de exposições desde 1929. Por meio dessa parceria, a empresa de tecnologia desenvolveu um algoritmo

que demonstrou razoável eficácia na identificação de mais de 20.000 obras de arte, estabelecendo conexões significativas entre a história das exposições do MoMA e as obras de seu acervo. Um dos resultados mais promissores envolvendo essa iniciativa pode ser encontrado no *site* da instituição, destacando uma exposição icônica de Paul Cézanne, de 1929, e uma mostra de gravuras de Robert Rauschenberg em 1965.

Apesar dos avanços significativos no uso de algoritmos de ML e de CV para identificação de obras de arte do MoMA, alguns desafios evidentes se apresentam quando se trata de obras em suportes que vão além da tela. Até o momento, o desempenho do algoritmo não foi suficientemente satisfatório na identificação de esculturas, obras em movimento, instalações sonoras e obras baseadas em padrões textuais. Ainda de acordo com a equipe de pesquisadores, as dificuldades dos modelos inteligentes se acentuam quando se trata de obras com pouca variação visual, incorrendo em resultado “falso positivo” para distinção entre uma obra e outra. Apesar das limitações, a parceria entre o Google e o MoMA persiste.

Mediante o uso de IA, o Museu de Arte de Harvard propôs uma abordagem de classificação e interação com seu acervo. Ao coletar 53.240.469 descrições geradas por ML para 377.449 fotografias de obras de suas coleções, a instituição conseguiu atingir algumas perspectivas interessantes sobre interpretação de pinturas, fotografias e esculturas. Integrando CV desde o reconhecimento de objetos até a análise facial para prever gênero, idade e emoções, os dados evidenciam a capacidade do modelo em categorizar, etiquetar e descrever obras de arte de maneira singular.

Uma das propostas da instituição era dar à IA uma imagem de alguma obra e solicitar descrição sem qualquer tipo de contexto adicional, simulando a presença de um visitante do museu que encontra uma obra de arte pela primeira vez. Com isso, a instituição pretende se distanciar da visão afiada da curadoria e se aproximar do público visitante que não tem por hábito frequentar o museu, provendo possibilidades de exposição mais acessíveis e intuitivas.

Em parceria com a Microsoft e o Massachusetts Institute of Technology (MIT), o Metropolitan Museum of Art (MET) propôs uma abordagem para utilização das IAs com o objetivo de explorar as possíveis conexões entre pessoas e arte. Para isso, equipes de curadores e desenvolvedores se dividiram em pequenos grupos e trabalharam durante dois dias para conceber interfaces, criar conceitos e protótipos iniciais. Como resultado, a parceria gerou frutos; por exemplo, a criação de

um conjunto de dados de acesso aberto para melhorar a interação dos humanos – pesquisadores e visitantes – com a máquina, bem como o ambicioso objetivo de tornar a coleção do MET a mais acessível e detectável na internet.

Em futuro próximo, o MET planeja integrar imagens de sua coleção com plataformas como o Wikidata, visando tornar suas obras mais acessíveis em buscas estruturadas no Wikimedia Commons. Essa iniciativa pretende transformar as obras do museu em resultados de pesquisa para os mais diversos temas, ampliando significativamente a visibilidade da coleção. Dito de outra maneira, o MET almeja que, ao integrar sua coleção de imagens com o Wikimedia Commons, usuários realizando pesquisas por temas cotidianos se deparem organicamente com obras do acervo do museu.

O Programa de Cultura Digital da Fundação Cultural Federal Alemã (Kulturstiftung des Bundes), criou a iniciativa “Training the Archive”, com o propósito de investigar o potencial da ML associado a métodos de reconhecimento de padrão e possibilidades de inter-relações dentro de um determinado arquivo digital. O objetivo da iniciativa era estruturar informações e dados de museus e coleções para os tornar acessíveis aos curadores de forma exploratória, possibilitando pesquisas mais complexas.

Como resultado de suas pesquisas, os cientistas inauguraram o que denominam máquina do curador (*curator's machine*). Os resultados revelaram que é tecnicamente viável armazenar ampla gama de informações, incluindo as anotações dos curadores, para reconstruir algoritmos. Essa descoberta sugere que há o potencial, pelo menos em teoria, de, por meio de redes neurais artificiais, dar destaque aos pontos de vista de grupos que historicamente foram sub-representados no cânone cultural. Isso poderia proporcionar oportunidade de revitalizar e redirecionar a visão original da arte, conferindo à máquina do curador a imparcialidade desejada.

Considerações finais

Ao final da leitura deste artigo, o leitor deve ter se dado conta de que a IA não oferece necessariamente nenhum método revolucionário de pesquisa nem mesmo propõe algo que irá modificar profundamente a atuação do curador. A assistência na pesquisa curatorial por meio da IA, no entanto, não apenas acelera o processo de coleta de informações, mas também enriquece a análise,

proporcionando compreensão mais profunda e contextualizada do campo da arte. É importante ressaltar que a IA atua como ferramenta complementar à *expertise* humana, ajudando a aprimorar as capacidades dos curadores para explorar novas possibilidades de exposição.

Nas páginas anteriores demonstramos como o emprego da inteligência artificial na curadoria de arte representa avanço significativo para a produção de exposições. É importante, no entanto, ressaltar que sua eficiência ainda demanda considerável nível de conhecimento por parte da equipe curatorial. A implementação bem-sucedida de algoritmo e modelos inteligentes requer habilidades técnicas específicas para a otimização, a precisão e a relevância dos resultados alcançados. Dessa maneira, pode ser necessário que curadores busquem o auxílio e a proficiência de uma equipe de programação, ou mesmo contem com o apoio financeiro da instituição que representam para parcerias com centros desenvolvedores de modelos inteligentes.

Uma solução pragmática e econômica viável para enfrentar tais questões pode ser encontrada em bancos de dados de código aberto, como *open datasets* e *open libraries*. Esses recursos oferecem solução eficaz, uma vez que são acessíveis gratuitamente, eliminando barreiras financeiras capazes de ser obstáculo para projetos de diversas naturezas. Ao utilizar esses bancos de dados de código aberto, os projetos podem beneficiar-se de ampla gama de informações e recursos, promovendo substanciais avanços nas possibilidades de exposições de obras de arte sem a necessidade de investimentos significativos.

Victor Tuon Murari é formado em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestre e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. coord. e rev. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALCÂNTARA, Ariadne Ketini Costa de; FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. A casa e o museu: análise do processo de musealização de acervos arquitetônicos coloniais no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 219-231, 2019. DOI: 10.26512/museologia. v8i15.24962. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/24962>. Acesso em 5 jun. 2024.

CHARNIAK, Eugene; MCDERMOTT, Drew. *A Bayesian model of plan recognition*. Massachusetts: Addison-Wesley, 1985.

DAMACENO, Siuari Santos; VASCONCELOS, Rafael Oliveira. Inteligência artificial: uma breve abordagem sobre seu conceito real e o conhecimento popular. *Cadernos de Graduação, Ciências Exatas e Tecnológicas*, Aracaju, v. 5, n. 1, p.11-16, out. 2018.

GOMES, Dennis dos S. Inteligência artificial: conceitos e aplicações. *Revista Olhar Científico*, v. 1, n. 2, p. 234-246, ago.-dez., 2010.

HAUGELAND, John. *Artificial intelligence: the very idea*. Massachusetts: The MIT Press, 1985.

KURZWEIL, Ray. *The age of spiritual machines*. Massachusetts: The MIT Press, 1990.

MORESCHI, Bruno; JURNO, Amanda; BEIGUELMAN, Giselle. Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e *datasets*: experimentos com inteligência artificial no Museu Paulista. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 202-234, maio 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667715. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667715>.

PACHECO, Cesar Augusto R.; PEREIRA, Natasha. *Deep learning*. Conceitos e utilização nas diversas áreas do conhecimento. *Revista Ada Lovelace*, v. 2, p.34-39, jan.-dez. 2018.

POOLE, David; MACKWORTH, Alan K.; GOEBEL, Randy. *Computational intelligence: a logical approach*. Oxford: Oxford University, 1998.

RYBCHAK, Zoriana; BASYSTIUK, Oleh. Analysis of computer vision and image analysis techniques. *Econtechmod. An international quarterly journal*, v. 6, n. 2, p.79-84, 2017. Disponível em: <https://bibliotekanauki.pl/articles/411187.pdf>. Acesso em 17 jul. 2023.

SCAICO, Pasqueline Dantas; DE QUEIROZ, Ruy José G. B.; SCAICO, Alexandre. O conceito *big data* na educação. In: Workshop de Informática na Escola, 20., 2014, Dourados. *Anais [...]*. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2014. p. 328-336. DOI: <https://doi.org/10.5753/cbie.wie.2014.328..>

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

MURARI, Victor Tuon. Inteligência artificial nos museus: novas possibilidades para a pesquisa de acervos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 365-378, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>


“Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”: entrevista com Griselda Pollock¹

*“There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons”:
interview with Griselda Pollock*

Griselda Pollock

 0000-0002-6752-2554

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114

Fernanda Pequeno

 0000-0001-8187-9077

Resumo

Realizada por e-mail entre maio e outubro de 2023, a entrevista versa sobre a trajetória intelectual da autora, abordando os conceitos-chave de seu pensamento e os desdobramentos recentes de sua pesquisa. Também são discutidos o campo da história da arte, as contribuições das lutas e teorias feministas para crítica dos cânones, bem como metodologias disponíveis para enfrentamento do campo histórico e artístico-cultural, a partir de marcadores étnicos, religiosos, de gênero, raça, classe, sexualidade etc. Atuando no Reino Unido, Pollock é autora de mais de 20 livros que articulam história da arte e feminismos, sendo considerada a maior historiadora da arte feminista da atualidade.

Palavras-chave

Mulheres artistas. Feminismos.
Intervenções feministas. Histórias da arte.

¹ Realizada originalmente em inglês a entrevista está publicada na íntegra nesta edição. Traduzida para o português pelas entrevistadoras (NT).

Cláudia de Oliveira / Gostaríamos que a senhora se apresentasse e nos contasse como e por que abraçou e desbravou com tanta perseverança este novo campo na historiografia da arte, a saber, a história da arte feminista.

Griselda Pollock / Meu nome é Griselda Pollock. Nasci na África do Sul e cresci no Canadá – onde se fala francês e inglês – antes de chegar à Inglaterra para concluir meus estudos na Universidade de Oxford, onde descobri a história da arte durante minha graduação em história. Decidi, então, fazer uma pós-graduação em história da arte no Courtauld Institute, em Londres. No Courtauld tive que aprender a história da arte ocidental do zero, assistindo às aulas de graduação, enquanto fazia estudos de pós-graduação em romantismo e modernismo europeus do século 19. Naquela mesma época, 1970, eu, que sempre fui feminista de espírito – ambição implantada em mim por minha mãe, que infelizmente faleceu quando eu tinha 14 anos –, fiquei emocionada ao testemunhar o surgimento de novos movimentos de mulheres em todo o mundo. Encontrei um grupo de mulheres e comecei a ganhar consciência. Percebi que estava aprendendo uma história da arte na qual não havia nenhuma mulher artista. No movimento de mulheres, entretanto, conheci muitas artistas e comecei a pesquisar sobre mulheres artistas. Em 1978 escrevi meu primeiro livro, sobre Mary Cassatt. Havia tantas questões políticas e intelectuais interessantes acontecendo no início da década de 1970, que me fizeram perceber quão monótonos, limitados e conservadores eram meus estudos em história da arte. Ao descobrir o que estava acontecendo nos estudos literários e cinematográficos, encontrei tanto o marxismo quanto a psicanálise como recursos para pensar sobre arte e sociedade, cultura e diferença. Fora da universidade, em coletivos e grupos de leitura, também tive acesso a outras ferramentas para compreender o tipo de sociedade em que vivia, tais como classe, raça, gênero, sexualidade, poder, visão, olhar, diferença, subjetividade, e assim por diante. Todos esses conceitos me possibilitaram penetrar a superfície opaca do capitalismo de consumo. O importante a destacar é que esse movimento mundial era compartilhado também por pessoas de cor, por homens e mulheres da classe trabalhadora, por mulheres de todas as classes, por lésbicas e gays e por pessoas do ‘Terceiro Mundo’ que nomeavam as estruturas de poder e de opressão, como racismo, capitalismo, homofobia, colonialismo.

Não existe, no entanto, uma história da arte feminista. Há o que chamo de intervenções feministas nas histórias da arte. Não existe uma narrativa mestra

única para a arte, baseada em muitas histórias, cada uma centrada em seu próprio tempo e lugar. Essas histórias são também locais de diferença, de acordo com classe, raça, religião, etnia, sexualidade e gênero. Esses termos são emaranhados e às vezes agonísticos, conflitantes e dolorosos. O feminismo em si não é um projeto unificado, mas também fraturado por essas diferenças; portanto, o trabalho de criação de intervenções feministas tem dois lados. O feminismo tem que se interrogar sobre suas próprias estruturas de poder. Mas também aprendemos com Michel Foucault que o poder funciona pelo discurso, e esses discursos se tornam institucionalizados. A galeria de arte, o museu, a escola e a universidade são instituições que moldam e endossam certos discursos, formas de conhecimento para apoiar os grupos sociais dominantes e suas ideologias. Então aprendi que fazia parte de um grande momento político de revolta que remodelava o campo do conhecimento e que, por exemplo, a história da arte e a história eram instrumentos de poder cultural e ideológico, e para fazer a mudança precisávamos também de mudar esses discursos e instituições. Não como indivíduo, mas como parte de um movimento ou de vários movimentos.

Não fui pioneira, uma palavra carregada de significado colonial. Eu fazia parte de um movimento maior, então ajudei a fundar um coletivo de artistas e de historiadoras/es da arte, e começamos a trabalhar juntos fazendo pesquisas e a partir do que encontrávamos, debatíamos, começamos a lecionar, e, então, Rozsika Parker e eu decidimos escrever um livro com base em nossas explorações e estudos.

Fernanda Pequeno / No livro *Old mistresses*,² que a senhora escreveu com Rozsika Parker em 1977-1979 e publicou em 1981, a expressão “estereótipo feminino” é abordada como as “qualidades essenciais a todas as mulheres”³ que são usadas como um “essencialismo negativo para desqualificar mulheres consideradas artistas”.⁴ Seu livro posterior, de 1988, *Vision and difference*,⁵ explora

² Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old mistresses. Women, art and ideology*. London/New York: I.B.Tauris, 2013. A primeira edição do livro foi publicada pela Pandora Press em 1981.

³ Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

⁴ Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

⁵ Pollock, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Abingdon/New York: Routledge Classics, 2008. A primeira edição foi publicada pela Routledge em 1988. A primeira edição pela Routledge Classics é de 2003.

a “Modernidade e os espaços da feminilidade”.⁶ A senhora poderia comentar brevemente os significados de tais “espaços de feminilidade”?

GP / O estereótipo feminino foi o nome que demos para a maneira como a história da arte patriarcal julgou a arte produzida por mulheres. O estereótipo feminino exibiu todas as qualidades que os historiadores da arte consideravam sinais de falta. O que o homem produzia era viril, poderoso, rigoroso, original. O que as mulheres construíam era frágil, derivativo, sentimental e, por isso, feminino. Mas havia um paradoxo. Por que os críticos e os historiadores da arte fizeram menção às mulheres como mulheres artistas, se todos disseram o quão inúteis elas eram como artistas? Isso é o que queremos dizer com essencialismo negativo. Essencialismo significa que todas as mulheres exibem essas qualidades fundamentais de fraqueza feminina, falta de originalidade etc. Negativo significa que essas qualidades negativas têm que ser constantemente afirmadas para assegurar que a categoria “mulheres artistas” se tornou o oposto do que é valorizado nos artistas (sem precisar dizer que a palavra artista significa ser homem).

“Modernidade e os espaços da feminilidade” é um ensaio sobre a arte da metade do século 19 produzida em Paris por um pequeno grupo de artistas europeus e americanos inspirados por Charles Baudelaire para ser “pintores da vida moderna”,⁷ tendo encontrado signos de modernidade para pintar na cidade e nos novos subúrbios, em lugares de lazer e entretenimento, nas ruas, nos bordéis, mas também no jardim e na casa. Minha análise dos sujeitos e lugares da pintura impressionista produziu um mapa que não era a linha que separava o espaço público do privado. Tanto mulheres quanto homens artistas pintaram interiores com crianças e família, pintaram em jardins privados e também cenas em público, como bulevares e parques. O que as mulheres não pintaram e não puderam pintar foram os espaços em que os homens burgueses compravam e usavam as mulheres da classe trabalhadora para sexo. Os espaços da feminilidade não são apenas o mundo das mulheres, mas também aqueles espaços em que: a) um conceito de feminilidade burguesa estava sendo vivido e observado

⁶ Trata-se de um dos capítulos do livro *Vision and difference*. O texto foi traduzido por Julia de Souza e publicado em: Carneiro, Amanda; Mesquita, André; Pedrosa, Adriano. *História das mulheres, histórias feministas*. vol. 2 *Antologia*. São Paulo: Masp, 2019, p. 121-150 (NT).

⁷ Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (NT).

(a sala de estar, às vezes o quarto, a casa de férias, o camarote no teatro, o passeio no Bois de Boulogne) e; b) mulheres artistas associadas à criação de um novo tipo de pintura moderna perceberam esses espaços (que os seus colegas homens também pintaram) pintando-os a partir de uma perspectiva diferente. Consequentemente, elas articularam suas diferentes experiências sociopsicológicas desses espaços da modernidade. Achei interessante e importante identificar as formas como [Mary] Cassatt e [Berthe] Morisot rearticularam o *espaço* na pintura, através do olhar que criaram para seu trabalho, bem como pela perspectiva e pela materialidade em suas obras. Não existe uma qualidade essencial partilhada. Fenomenologicamente, as pinturas de cada artista são diferentes, mas partilham diferenças em relação ao olhar do *flâneur* para a cidade como o seu *playground* e para os corpos na cidade como objeto de seu olhar sexual. Como historiadoras da arte, temos de examinar as estruturas das pinturas para ver como essa diferença social e psicológica surge por meio da pintura.

O feminino e a feminilidade não são essências, mas sim situações historicamente mutáveis, específicas de classe, específicas de tempo, experienciais, posicionais e articuladas por meio da radicalização da pintura, do desenho ou da gravura e, mais tarde, da própria escultura. É assim que discernimos os espaços da heteromasculinidade, das masculinidades *queer*, bem como os diversos espaços das feminilidades burguesas, francesas e americanas, negras e brancas, heterossexuais e *queer* e depois as masculinidades e feminilidades baseadas em classe e racializadas. Em *Differencing the canon*, de 1990, agora em espanhol, discuto a empregada negra na *Olympia*, de Manet, a mulher negra Jeanne Duval e a modelo branca Victorine Meurend, em suas diferenças.

CO / Em 2023 comemorou-se o aniversário de 50 anos da morte de Pablo Picasso. Em abril, o jornal britânico *The Guardian* publicou uma grande matéria, na qual o crítico de arte Alex Needham escreveu: “Quando Picasso morreu aos 91 anos, amanhã há 50 anos, *The Guardian* o chamou de o artista mais influente do século 20. Hoje, Picasso é mais frequentemente mencionado como um misógino e apropriador cultural, o grande exemplo de homens brancos problemáticos que obstruem o cânone artístico”.

Simultaneamente, o Brooklyn Museum, nos EUA, montou uma exposição com curadoria de Hannah Gadsby intitulada *It’s Pablo-matic* (geddit?); ao passo que, em Paris, o Museu Picasso encarregou o *designer* de moda Paul Smith de

tornar o gênio moralmente duvidoso mais palatável para o público da Geração Z; e a Espanha prepara-se para as grandes efemérides.

Levando-se em conta a considerável e relevante obra do artista – 14.000 pinturas e desenhos; 100.000 impressões; 24.000 ilustrações de livros; 300 modelos e esculturas – pensamos ser de extrema relevância reformular as questões de Needham, tais como: “Será que o artista tem mesmo que ser reduzido dessa maneira? Suas opiniões ofensivas superam obras-primas como *Guernica*? Será que o tratamento inegavelmente terrível dispensado por Picasso às mulheres significa que podemos deixar de lado os saltos quânticos que mudaram o curso da arte?”

Por fim, você vê esse ‘cancelamento’ do artista 50 anos após sua morte como resultado da vasta produção no campo da história da arte feminista que não apenas trouxe à tona a produção de mulheres artistas de diversos continentes em diferentes épocas históricas, mas também mostrou como as mulheres artistas foram obliteradas pelo cânone artístico que sempre posicionou o homem branco como o grande gênio criativo?

GP / Para mim, qualquer forma de cultura de cancelamento é uma expressão estúpida e impensada de preconceito, em vez de ser um argumento fundamentado. Não acredito que as questões sejam redutíveis à negação deste artista ou daquele escritor.

O fato de Picasso ter sido prolífico como artista (que continuou por muito tempo e acabou se tornando tedioso) é uma questão para historiadores da arte de muitas perspectivas diferentes. Eu, pessoalmente, ensinei *Demoiselles D’Avignon*, de Picasso, pela leitura formalista e pela leitura sexual de Leo Steinberg. Expliquei a meus alunos que alguns homens são movidos por sua sexualidade e que, numa era anterior à penicilina, o sexo desprotegido, a sífilis e uma morte horrível andavam juntos. E se Picasso fosse um homem dominado pelo desejo sexual e ainda assim com medo de morrer... você poderia produzir exatamente uma pintura assim... Isso não justifica os maus-tratos impostos a várias de suas parceiras, mas permite que questões de sexualidade e suas reais condições sejam reconhecidas de uma forma não heroica. O erotismo e a sexualidade, conforme revela a psicanálise, são profundos, sombrios, complicados e entrelaçados tanto com a violência quanto com o *pathos*.

Nunca me senti segura com o trabalho de Picasso. É violento e não creio que pessoas com menos de 18 anos devam ser expostas à sua imaginação,

embora agora as crianças, desde muito cedo, tenham acesso à pornografia violenta pela internet e tenham seus próprios conceitos sobre sexo e mulheres desfigurados por imagens muito mais extremadas, mas ainda psicologicamente relacionadas à exploração de Picasso de suas próprias paixões, desejo e violência.

Guernica continua a ser uma das principais obras de resposta do século 20 ao fascismo.

O cubismo ao estilo de Picasso e o cubismo ao estilo de Braque registram tendências culturais espanholas e francesas, ambas sintomáticas dos legados da violência e violação capitalista-colonial de diferentes maneiras.

Meu modo de pensar sobre a história da arte não é individualista nem focalizado no artista. Não sou vasariana, mas historiadora social das práticas artísticas e de suas condições históricas moldadas pela violência de classe, raça, gênero e sexualidade, localização geopolítica, diversidade neurosensorial. Elas funcionam de forma negativa e, às vezes, generativa, para expandir nossa compreensão da experiência vivida.

Não creio que as histórias da arte feministas sejam sobre acusar artistas [homens]. Poderíamos culpar certos homens por crimes reais cometidos, mas o feminismo nos oferece ferramentas para analisar as masculinidades patriarcais (não unificadas) e as culturas falocêntricas. Optei por escrever sobre mulheres artistas porque estou mais interessada em aprender sobre o mundo por meio de seu trabalho. As mulheres precisam que sejamos excelentes historiadoras da arte, escrevendo sobre seu trabalho com conhecimento e perspicácia.

Picasso era um “monogâmico em série”⁸ e, concomitantemente, egocêntrico e explorador dos homens que trabalhavam para ele. Seu caso é sintomático. Acho que a cultura do cancelamento é, nos termos de Hannah Arendt, impensável e não é alimentada pelo feminismo como eu o entendo.

FP / A formulação de “intervenções feministas nas histórias da arte” é um conceito-chave em sua trajetória intelectual. O que mudou na historiografia da arte e nas possibilidades de intervenção na disciplina acadêmica história da arte desde a publicação de seu livro *Vision and difference*, em 1988? Como intervir criticamente hoje, a partir de uma perspectiva feminista da história da arte?

⁸ A monogamia em série é caracterizada por uma série contínua de relacionamentos sexuais exclusivos de longa ou curta duração, que surgem, consecutivamente, durante a vida (NT).

GP / Devo fazer uma declaração aqui. Sei que poucos dos meus livros foram traduzidos para o espanhol ou o português.⁹ Parece que as pessoas só conhecem *Old mistresses*, de 1980, e *Vision and difference*, de 1988. Desde então, publiquei e editei cerca de 20 livros, cada um levando mais adiante o projeto de intervenções feministas, com novos conceitos: *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, de 1995, para abordar a questão pós-colonial; *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, de 1999, para tratar de por que o cânone persiste mesmo quando expomos sua falsidade; *Encounters in the virtual feminist museum*, de 2007, para pensar sobre o tempo, o espaço e o arquivo na prática artística do século 20; e depois *After-affects/after-images: trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, de 2013, e há muitas coletâneas, como *Looking back to the future*, de 2001, e outras publicações. Tenho desenvolvido intervenções feministas criando conceitos para pensar por meio dos desafios de escrever sobre arte, e fazê-lo historicamente e no presente, de maneiras que não estão confinadas às convenções da história da arte (monografias, estilo, período, obra, meio, nação, iconografia).

Há, claramente, muitas mudanças na disciplina. Neste momento, entretanto, meu maior protesto é quanto à principal corrente da história da arte *mainstream* não ter de fato se engajado teoricamente com o desafio feminista. Há muito hoje em dia sobre descentralização e descolonização, algo que, naturalmente, os historiadores da arte latino-americanos e africanos têm feito há meio século ou mais. A história da arte feminista, como campo teoricamente rico e metodologicamente inovador, porém, não teve impacto porque é radical, teórica e sobre as mulheres.

⁹ Dos livros listados por Griselda Pollock, encontramos as seguintes traduções disponíveis em espanhol: *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010; *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013; *Diferenciando el canon: el deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Madrid: Exit: Publicaciones de Arte y Pensamiento, 2022. Em espanhol, também localizamos a coletânea *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilada por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, que reúne capítulos de livros e artigos de diferentes autoras, entre elas Pollock. A referência completa é: Cordeiro Reiman, Karen; Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2001. Em português, além do capítulo “Modernidade e os espaços da feminilidade”, que referenciamos na nota 5, localizamos dois artigos da autora: “Momentos e temporalidades das vanguardas ‘no, do e sobre o feminino’”, traduzido por Thaianes Nunes, disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/119020> e “Para onde vai a história da arte?”, traduzido por Sônia Salzstein, disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191637> (NT).

FP / A psicanálise continua sendo um instrumental importante para a história da arte feminista? De que modo podemos utilizá-la como ferramenta metodológica?

GP / Por volta de 1905, ocorreram várias revoluções no pensamento, ou melhor, na nossa compreensão de uma série de estruturas e processos, como Einstein sobre a relatividade, Husserl sobre a fenomenologia na filosofia, Saussure sobre a semiótica na linguística, Bergson sobre o materialismo na filosofia, e Freud e a psicanálise em psicologia, e, poderíamos dizer, Picasso, Braque e cubismo em arte, enquanto a antropologia e a sociologia também tiveram desenvolvimentos importantes com grandes sistemas de pensamento sendo difundidos. Na década de 1950, o choque, senão o trauma, desses desenvolvimentos revolucionários “voltaram a nos assombrar”¹⁰. Isto é, seu impacto começa a ser registrado, especialmente nas artes e nas humanidades com o desenvolvimento do estruturalismo e logo do pós-estruturalismo. As revoluções de 1905 abordam o que é a mente, o que é a linguagem, qual é a natureza do universo físico. Não há como voltar à compreensão psicológica anterior a 1905, uma vez que Freud e, em menor medida, Jung teorizaram formalmente a ideia do inconsciente (*Unbewusstsein*) que existia desde o final do século 18. A outra revolução radical de Freud consistiu na desconstrução de qualquer naturalismo residual sobre a sexualidade e, na verdade, sobre a diferença sexual. Não podemos prescindir da psicanálise, assim como da evolução ou, por mim, do materialismo histórico, da semiótica e das teorias estruturalistas da linguagem.

Por volta de 1968, ocorre uma interseção histórica entre certas tendências do feminismo e um envolvimento crítico, mas não desdenhoso, com a potencialidade da teoria psicanalítica.

CO / Para os historiadores da arte que pesquisam mulheres artistas invisibilizadas pelo cânone da história da arte, como lidar com a falta de fontes (documentos) e de telas (desaparecidas)? Por que as mulheres artistas foram tornadas invisíveis pelo cânone modernista?

¹⁰ “Came home to roost”, como dizemos em inglês (NT).

Nossas alunas de graduação, mestrado e doutorado endereçam-lhe uma pergunta de caráter metodológico. Tendo como objetos de pesquisas mulheres artistas quase inteiramente obliteradas pela historiografia da arte brasileira – poucos vestígios sobre suas trajetórias de vida e sua produção artística reduzida a poucas obras –, que caminhos uma historiadora da arte feminista deve tomar para dar a conhecer vidas e produções artísticas tão obliteradas?

GP / Eu entendo ser importante não usar a palavra obliterada/invisibilizada. As mulheres artistas sempre criaram e ainda criam; elas fizeram seu trabalho e ainda continuam trabalhando. Quando falamos de cânone ou de cânone modernista, temos que identificar mais precisamente quem se recusou ativamente a ver, a olhar ou a procurar, quem escolheu não colecionar, não expor, não escrever sobre artistas porque eram mulheres e quando isso ocorreu. O cânone é constantemente construído à medida que a própria disciplina da história da arte evolui. Não foram apenas os “homens”, mas também as curadoras, as diretoras de museus, as mulheres historiadoras da arte que criaram e sustentaram a seletividade com base na raça e no gênero. Há uma história de mulheres negociantes, historiadoras de arte e curadoras que desafiaram a crescente exclusividade.

Meu trabalho tem abordado diferentes investimentos ideológicos e psicológicos na criação de uma identificação entre masculinidade e criatividade, que se institucionalizou e produziu uma linguagem em história da arte que normaliza essa exclusividade. Tanto homens como mulheres foram treinados e educados em um modelo de mentalidade inteiramente sexista que só se tornou norma no século 20. A história da arte ocidental e da escrita artística desde o século 16 deixou registros apenas de uma minoria de mulheres artistas, vistas muitas vezes como exceções, mas nunca completamente excluídas! Esse reconhecimento das mulheres como artistas culminou no século 19 em muitos livros da história da arte europeia dedicados a mulheres artistas, que foram documentadas nos principais dicionários de arte europeia, como Bénézit e Thieme-Becker, compilados por volta de 1900. Em muitos países e regiões, as mulheres fizeram campanha para entrar em todas as profissões, e muitas foram admitidas em escolas de arte e, finalmente, em todas as disciplinas do currículo, incluindo as classes de modelo-vivo, no início do século 20. Assim, a profunda contradição é que a disciplina da história da arte e o mundo dos museus responderam à modernização

em todas essas áreas recusando sistematicamente a incorporação das mulheres como artistas em face da evidência de sua presença crescente!

Se, como resultado, a educação e a formação de historiadoras/es de arte, curadoras/es e diretoras/es de museus contam uma história de arte sem mulheres, colocando-as como seguidoras e artistas menores, a profissão não só mentiu, mas também fabricou uma mitologia historicamente imprecisa. Minha opinião é que podemos correlacionar a criação de uma terminologia discriminatória para as mulheres como artistas ou para o trabalho de mulheres artistas no século 20 em proporção direta à criação de uma mitologia particularmente falocêntrica, mas cada vez mais sexualizada, do artista do sexo masculino, que se institucionalizou apenas no século 20 e à degradação estereotipada simultânea de qualquer coisa feita por qualquer mulher.

Ambas são sintomáticas não de um eterno sistema patriarcal, mas de respostas especificamente modernas e precisas àqueles desafios à estrutura teológica que as mulheres organizavam sociológica e politicamente no âmbito da modernidade e sua base capitalista.

É importante reconhecer e desconstruir essa correlação porque a supressão sistemática do reconhecimento da atividade criativa das mulheres na arte e na literatura no período moderno foi sintomática de um desafio ao patriarcado e depois tornou-se institucionalizada de modo que nós, feministas, somos agora colocadas na posição de resgatar artistas “esquecidas”, em vez de acusar a nossa disciplina de falsificação da verdadeira história da arte. Precisamos sublinhar que houve limitações impostas às mulheres nos modelos ocidentais de criatividade devido à aliança Igreja-Estado-família que não é universal. Aprender com muitas culturas antigas e não ocidentais, especificamente as culturas das primeiras nações, oferece-nos o que Gerardo Mosquera chama de múltiplos sistemas estético-simbólicos que não são baseados nos modelos ocidentais de profissionalização e, portanto, de competição.

CO / Em 2020 você ganhou o Holberg Prize, instituído pelo governo norueguês e considerado um dos maiores prêmios do mundo por contribuições às humanidades, ciências sociais, direito, teologia e artes. Desde sua criação, em 2004, essa foi a primeira que vez que um historiador da arte foi agraciado, passando, assim a fazer parte de um círculo de intelectuais célebres que ganharam o prêmio desde a sua fundação, incluindo Fredric Jameson, Jürgen Habermas

e Bruno Latour. Nós a parabenizamos pela importante premiação, bem como por suas brilhantes pesquisas que, publicadas em inúmeros livros ao longo de mais de cinco décadas vêm não só desbravando um campo novo, mas centralizando um debate que por muitos séculos foi inteiramente desconsiderado nas humanidades, ciências sociais e artes, como lugar do outro na história oficial, nomeadamente, o outro-mulher-artista na história da arte. Como você, como historiadora da arte feminista, examina essa premiação, visto que o campo da história da arte ainda é elitista, marcado pelo grau de *connoisseurship* e apegado a valores canônicos e universais, especialmente em se tratando dos artistas homens, ainda vistos como grandes gênios ou artistas-heróis, como você tão bem analisou em seu livro *Differencing the canon?* Podemos entender essa premiação como uma viragem importante na compreensão do papel e do lugar do outro-mulher-artista no cânone? Como as epistemologias inauguradas por você e outras historiadoras da arte feministas contribuíram para uma nova historiografia da arte que agora contempla o outro da história, o outro-mulher-artista?

GP / Obrigada por seus calorosos parabéns pelo prêmio, bem como pela pergunta. Quero também agradecer às mulheres, desconhecidas por mim, que me indicaram para o prêmio e que também compreenderam o caráter de meu trabalho, a ponto de poder explicar sua significância para que eu fosse considerada no sentido de concorrer ao prêmio: nomeadamente o pensamento feminista. Tenho muito orgulho de ser a primeira historiadora da arte a ganhar esse prêmio e de o merecer por contribuições específicas aos estudos feministas na arte, à história da arte e a um conceito mais amplo de análise cultural. Embora eu venha sendo ao mesmo tempo uma apaixonada historiadora da arte e uma estudiosa crítica dos discursos da história da arte. Eu adoraria acreditar que esse prêmio – sendo atribuído a uma espaçosa e ruidosa feminista crítica de sua disciplina e do patriarcado capitalista e racista em geral – marca um ponto de virada em nossa luta. O Prêmio Holberg tem sido regularmente atribuído a pensadores extremamente críticos que alteram a base de nosso pensamento em níveis teóricos profundos. Me sinto muito honrada e, na verdade, indigna de estar na companhia daqueles que me ensinaram e inspiraram. Todos nós pertencemos a um momento histórico do pensamento ocidental que abraçou os desafios muito complexos de compreender os humanos como criaturas simbólicas, pensantes, falantes, mas também psicologicamente opacas. Com isso

quero dizer que somos marcados tanto pelo sistema simbólico da linguagem – falamos, mas somos falados – como pelo inconsciente. Todos nós reconhecemos o trabalho como o impacto das revoluções teóricas na ciência, na psicologia, na linguística e na antropologia que se desenvolveram ao longo do século 20, assim como entendemos que elas [as revoluções teóricas] nos mostraram que também temos que analisar o que nos estrutura: o nosso pensamento. Também partilhamos a compreensão de que as práticas estéticas, a arte, a literatura e a mitologia são igualmente “formas de pensamento” também significativas porque lidam com afeto: paixão, intensidade, escuridão, violência.

Meu trabalho não é uma contribuição individual “minha”. Trouxe para o estudo da arte, da literatura e do cinema várias maneiras diferentes de pensar, a fim de abordar uma questão profunda da formação, do caráter, da violência e da persistência tanto das formas culturais patriarcais quanto das ordens psicolinguísticas falocêntricas (variando entre culturas em suas formas, mas não em seus efeitos de desumanizar metade da humanidade, outras formas de vida e o próprio planeta). Penso que a chave do meu trabalho é “ler”, estudar e depois utilizar as grandes revoluções teóricas do pensamento do século 20, em combinação com profunda raiva política em face da violência e da injustiça e, na verdade, do perigo da aliança do patriarcado ao capitalismo voraz desenfreado. Claramente, a degradação das mulheres, quase universalmente, e a desumanização que ocorreu na sequência do primeiro capitalismo mercantil colonial e que agora floresce internacionalmente em sua versão aterrorizante do corporativismo neoliberal de todo o planeta estão intimamente ligadas. Recentemente, descobri com atraso o trabalho de uma feminista-materialista francesa, Françoise d'Eaubonne, cujo livro *Le féminisme ou la mort*, escrito em 1974, é a base do que hoje é chamado de eco-feminismo. Em outro livro, *L'histoire de l'art et la lutte des sexes*, de 1978, ela desafia o foco marxista voltado apenas para as relações de classe. E argumenta que os fundamentos da condição ameaçada das mulheres e da Terra residem em sistemas patriarcais que originaram a expropriação e a exploração da natureza e das mulheres. Ela estava muito à frente de todas nós.

Finalmente, agradeço muito sua pergunta sobre epistemologias. Às vezes sinto-me incompreendida porque grande parte da escrita feminista anglófona permanece dentro das normas da história da arte ocidental. Por exemplo, muitos livros são estudos de mulheres artistas, repetindo o modelo biográfico

e individualista criado no início dos tempos modernos por Vasari, que repetia um modelo clássico do grande homem, do indivíduo excepcional. Então, a história da arte feminista também segue frequentemente a periodização ou o nacionalismo. Entendo meu trabalho, quando o vejo em retrospectiva, como a criação de conceitos para repensar nossos modelos e métodos. Imersa na semiótica, no estruturalismo, na nova teoria marxista e depois na psicanálise (todos chegando até mim pelo feminismo e pelos estudos culturais e cinematográficos), aprendi também com Mieke Bal que as teorias são desenvolvidas dentro de cada campo, mas os conceitos que elas formulam podem viajar por muitos campos. Assim, a ideia do outro viaja da antropologia e de uma formulação diferente de *L'Autre* na psicanálise lacaniana e torna-se uma ferramenta para a análise pós-colonial. O pensamento feminista torna-se radicalmente transdisciplinar, exigindo conceitos de muitas fontes para perfurar a complexidade em que a diferença sexual (um conceito psicanalítico) e a própria diferença estão emaranhadas. Derrida deu-me a ideia de transformar o substantivo diferença em um gerúndio, diferenciando, um processo constante.

Assim, diferenciando o cânone é um trabalho contínuo de desconstrução criativa: como podemos ver, o mercado está criando um cânone de mulheres artistas famosas, selecionadas entre as muitas candidatas possíveis por forças mais profundas, na condição de ser feridas, abusadas, deficientes e muitas vezes mortas prematuramente. Poucas delas são artistas lésbicas ou negras, embora algumas sejam tokenizadas. Não estou interessada em artistas dessa forma, mas em práticas realizadoras de transformações estéticas que nos exigem aprimorar nossas habilidades de “leitura” das maneiras específicas pelas quais as formulações estéticas funcionam, fazem seu trabalho, e o termo em inglês que estou usando remete à teoria do *Arbeit* de Freud, o trabalho da psique, e ao trabalho em nossa própria psique: o trabalho de luto (*Trauerarbeit*), sendo um exemplo de elaboração (*Durcharbeit*).¹¹ Esses termos representam a compreensão freudiana da psique como algo econômico e não estático. Assim, em vez do mito do indivíduo criativo sublime, tratamos as obras de arte como

¹¹ Ver: Freud, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar, de 1914. In: *Sigmund Freud Obras Completas. V. 10 Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (O caso Schreber), Artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146-158 (NT).

formulações de afeto e produções de significado, situadas, localizadas, históricas e potencialmente transformadoras à medida que aprendemos a fazer sua leitura, em vez de transformar o artista em ícone ou o fetichizar como objeto. Me preocupa o fato de meu trabalho ser visto simplesmente como ideias de um indivíduo e não como um processo de aprendizagem, leitura e aplicação de conceitos que foram formulados em muitas disciplinas e por muitos pensadores.

Como podemos ajudar nossos alunos de história da arte a compreender que precisam fazer parte desse projeto mais amplo de análise cultural, ao mesmo tempo que aprendem competências específicas para o estudo das artes visuais? Meu programa de pós-graduação envolveu três elementos: um estudo profundo de teorias feministas e culturais relacionadas; um repensar radical dos estudos históricos das práticas artísticas; e um envolvimento com as práticas contemporâneas: tendo as mulheres e as suas múltiplas diferenças nas nossas mentes. O feminismo, tal como as mulheres, não é um campo unificado. Ambos estão fissurados pelos eixos simultâneos de classe, raça, sexualidade, localização geopolítica e histórias, mas ambos abordam uma condição e uma história que afeta mais da metade da humanidade e se estende às nossas condições de existência planetária.

FP / Pensando na importância da história das exposições para a história da arte, gostaríamos de colocar uma questão sobre esse tema. Nos últimos anos, muitas novas exposições individuais de artistas e coleções de mulheres artistas aconteceram em museus no mundo todo. Para a senhora, o que elas significam? Poderia falar um pouco sobre os métodos incluídos e quais questões são silenciadas e ignoradas?

GP / Estou tão feliz que você tenha levantado essa questão. Ela tem duas partes. A primeira é metodológica. Particularmente para o estudo da arte moderna e contemporânea, a análise da história das exposições torna-se crítica porque a exposição é tanto um ‘evento discursivo’ na seleção, instalação, texto de catálogo e resenhas quanto um evento ‘estético-pedagógico’ em termos do que podemos provar ter sido “visto” pelos artistas e do que se tornou “conhecido” em termos da aprendizagem do público sobre arte à medida que foi apresentada numa exposição específica. Podemos usar nossa própria experiência e memória para isso. Por exemplo, em 1972 comecei um doutorado sobre Van Gogh. Fui questionada na época se havia algo novo a ser descoberto ou mais a

ser dito sobre esse artista! Ele foi considerado um assunto chato. Eu tinha visto uma exposição de seu trabalho em Londres em 1969, a primeira desde a mostra do pós-guerra, em 1947. Muito mais tarde, em 1992, pesquisando a história das exposições de Van Gogh, percebi dois fatos importantes. Após a Segunda Guerra Mundial, suas obras foram expostas em todo o mundo, como um agradecimento aos Aliados, em particular pela ajuda na libertação dos Países Baixos. Em seguida, pesquisei a primeira grande exposição de Van Gogh no MoMA de Nova York em 1936, cujo Conselho quase rejeitou a ideia porque o artista era insignificante e superexposto àquela altura. A mostra, porém, foi um enorme sucesso de público – não por razões artísticas, mas antes pela narrativa do artista solitário e sofredor que ressoou em muitos durante a Depressão. Quando a série de exposições de Van Gogh do pós-guerra percorreu o mundo, também ressoou junto do público que caminhava por quartos escuros de camponeses famintos para ser libertado à luz do sol de suas pinturas de um mundo idílico na Provença. As críticas e cartas confirmaram essa resposta sociopsicológica a suas pinturas. O último local da viagem pós-guerra foi Toronto, onde eu morava. Me dei conta de que vira a exposição, a primeira que eu percorrera. Lembro-me de meu horror diante de *Os comedores de batata* e de minha libertação quando ele chegou ao Sul. Também me dei conta de por que odiei a exposição de 1969, porque a história que ela contava mais uma vez me levou da escuridão até a luz, apenas para terminar em morte! O que as exposições fazem como narrativas, coreografias? Constatei que fazia parte dessa história, e minha escolha por um doutoramento sobre esse artista foi uma decisão de produzir uma narrativa diferente, menos mítica, menos sacrificial, mais criticamente histórica da arte. Fui curadora de uma exposição no Museu Van Gogh em 1980, enquadrando Van Gogh em relação a seus contemporâneos holandeses e a sua negociação entre o passado e o presente, a modernização da cidade e do país. Ninguém escreveu uma resenha. Ninguém mencionou isso. Não confirmou o tropo estabelecido e seu mito. Ela tornou seu trabalho histórico, derivado e, no entanto, também enraizado na crise da modernidade e nos novos desafios do capitalismo urbano e, na verdade, rural. Também ministrei cursos sobre pintura nova-iorquina e as exposições da década de 1950 tornaram-se um meio crucial de acompanhar a dificuldade que curadores e críticos tiveram em ganhar aceitação pública para a pintura expressionista abstrata. Também revela exatamente o paradoxo do

gênero. As mulheres eram visíveis, sendo amplamente expostas... até compradas para os museus... mas a história da arte oficial não registrou suas presenças. Greenberg simplesmente nunca escreveu sobre [Helen]Frankenthaler, com quem viveu por muitos anos, ou sobre [Lee] Krasner que conheceu e até quis expor... Podemos ver aí o momento de desconexão, quando são exibidas, mas não inscritas na história.

Você tem toda razão ao dizer que estamos testemunhando um momento de “recuperação” das mulheres artistas. Essas mostras coletivas e monográficas estão proliferando. Esse é o efeito da história da arte feminista, mas de forma fraca. Duas questões me preocupam. Elas estão sendo apresentadas como descobertas, rotuladas como esquecidas e depois enquadradas como exceções e sempre como “mulheres artistas”. Defini-las como mulheres na verdade as desqualifica como artistas, já que o substantivo no masculino é a norma. Para garantir que sabemos que são mulheres, as artistas são feminizadas de uma forma que apaga completamente as questões do feminismo: quem são as mulheres? O que é ser mulher? Que linguagens as artistas mulheres criam para explorar sua experiência, suas subjetividades, seu inconsciente, suas ideias? Como aprenderemos a ler o que elas fizeram sem presumir que o que os homens fizeram foi simplesmente uma grande arte? Nunca falamos da arte dos homens. Examinamos como articulam diferentes masculinidades, aquelas de privilégio de classe, embora notemos a opressão racializada no masculino, mas não suas especificidades no feminino.

O que eu noto é isso. O preço de tornar as mulheres visíveis por meio dessas novas exposições individuais ou coletivas é a exclusão de qualquer trabalho teórico ou análise feminista. Houve recentemente uma exposição de Sofonisba Anguissola na Dinamarca e na Holanda usando o termo renascentista de Vasari: “um milagre” fora do contexto da retórica italiana e apresentando-a como uma exceção, sem usar estudos feministas de masculinidade e feminilidade numa Europa católica contrarreforma dominada por Filipe II de Espanha e o fato de Anguissola ser uma pintora da corte numa cultura que definia a nobreza feminina pela aquisição de competências em pintura e música... mas não em literatura ou filosofia. Preocupo-me com o preço da entrada das mulheres no conhecimento público sem a compreensão alargada fornecida pela análise cultural feminista, porque isso acontece pelas forças de mercado, pela financeirização da

arte, pelo investimento massivo e pela especulação na arte que ocorreu após a crise econômica de 2007, o *crash* no hemisfério Norte que afetou as economias interconectadas.

O que é silenciado e ignorado é o viés crítico que o pensamento feminista, pós-colonial e histórico-social teoricamente enriquecido produziu. Isso significa que os conceitos que são as ferramentas necessárias para repensar nunca são utilizados. Uma nova mitologia está se desenvolvendo paralelamente ao esquecimento do feminismo como um desafio crítico ao capitalismo racista patriarcal e ao patriarcado racista capitalista. Tais termos não podem ser usados. Eles assustam os potenciais colecionadores e patrocinadores cujo dinheiro vem justamente de ambos.

FP / Para finalizar esta entrevista, gostaríamos de pedir que a senhora comentasse sobre seus projetos e interesses mais recentes. O que mudou em suas abordagens e focos atuais, quais são os caminhos possíveis para a história da arte feminista?

GP / Sempre falo de intervenções feministas nas histórias da arte. Meu trabalho não é uma subseção da história da arte, um compartimento lateral, um espaço tolerado para recreio das feministas. Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones, mesmo aqueles ligeiramente expandidos. Nos é permitido existir, mas o adjetivo feminista, que uso com orgulho, na verdade avisa a todos que meu trabalho não é confiável. Tem um *parti pris*. Não se trata de pura erudição, mas de interesses e ideias políticas que deformam a pureza da arte. Meu conceito de intervenções é, portanto, importante. Eu intervenho a partir de uma luta internacional das mulheres e da sua ala teórica. Intervenho nas histórias da arte, buscando mais do que sei ou ainda reconheço, pois também sou desafiada por questões descolonizadoras, *queer* e marxistas para estar alerta a minha própria posição, privilégio e cegueira ou indiferença. O próprio feminismo tem que ser questionado pelas suas exclusões e limites em termos de suas muitas formas. Diferentes comunidades feministas têm prioridades diferentes devido a situações geopolíticas e históricas. Sou uma historiadora da arte que luta dentro da e muitas vezes contra a história da arte como disciplina. Sou também uma analista cultural transdisciplinar, procurando trabalhar com uma série de métodos e teorias dentro e fora da história da arte, a fim de compreender melhor a complexidade das práticas artísticas e dos mundos em que são feitas e aos quais falam.

Meu projeto mais recente é extremamente pertinente a essa questão. O livro que será publicado este mês¹² pela Yale University Press é *Woman in art: Helen Rosenau's little book of 1944*.

Em 1944, a historiadora da arte judia alemã refugiada publicou um pequeno livro de *design* modernista intitulado *Woman in art: from type to personality*. O livro foi uma reformulação de toda a história da arte, com foco crescente na arte europeia, do paleolítico ao modernismo, estudada pelas figurações teológicas, simbólicas e estéticas da mulher como forma de compreender as principais instituições da sociedade. Com exemplos das culturas chinesa, indiana, islâmica, judaica e cristã, Helen Rosenau usou as relações sociais da sociedade humana vinculadas ao amor e à vida, à hierarquia e à diferença, para revelar como a arte registra e articula sistemas simbólicos profundos (antropologia) e a mudança dos sistemas sociais (sociologia) que hoje podemos chamar de diferença de gênero ou sexual.

Rosenau teve uma formação incrível em história da arte, fazendo seu doutorado com o muito jovem Erwin Panofsky em Hamburgo, mas escrevendo esse livro sob a supervisão do sociólogo Karl Mannheim. Negligenciada e ignorada na história da arte feminista pós-1970, eu decidi republicar o texto original de Rosenau dentro de um livro maior flanqueando seu trabalho com um retrato intelectual de Rosenau como pensadora, feminista, historiadora da arte e com um conjunto de sete ensaios analisando seu “livrinho”. Seu livro tem 20.000 palavras. Minha análise chega a 65.000 palavras, e isso é o resultado de eu traçar os fundamentos intelectuais de sua “intervenção nas histórias da arte” tanto no momento radical entre intelectuais de Hamburgo, como Aby Warburg, Panofsky (Dora e Erwin) e Ernst Cassirer como e tão importante quanto no pensamento sociológico **feminista** de Marianne Weber e Gertrud Simmel, que se concentraram nas instituições sociais determinantes das divisões entre mulheres e homens. Além disso, Rosenau leu amplamente antropologia e psicanálise e valeu-se dessa ampla gama de recursos para pensar em seu caminho para um modelo de análise das histórias da arte pelo prisma da mulher como uma forma simbólica (Cassirer), um *pathosformel* (Warburg) e significante e significado semióticos.

¹² O livro foi publicado em 2023 (NT).

A pesquisa e a redação desse livro exigiram todo o meu trabalho anterior para chegar no ponto de poder apreciar o brilho e a importância de Rosenau. Essa é a minha homenagem a uma mulher que, como refugiada, lutou para encontrar um lugar acadêmico na Grã-Bretanha e, como mulher, foi marginalizada pelos homens a sua volta, nomeadamente no círculo de Warburg. Foi um grande aprendizado reconectar-me a uma cultura intelectual feminista vibrante na Europa do século 19 ao início do 20, para perceber que as intervenções feministas nas histórias da arte começaram muito antes de 1970 e que uma mulher levou a cabo o trabalho emocionante dos pensadores de Hamburgo num pensamento ativamente feminista, socialista e de análise cultural. Tem sido uma jornada maravilhosa e um trabalho feminista de amor, respeito e reeducação.

Também estou trabalhando em outros dois livros. Um deles é uma análise feminista artístico-cultural de Marilyn Monroe como um *pathosformel* de vida, em vez de um ícone de objetificação sexual. É um estudo de sete aspectos de Monroe posto que encontramos sua imagem no cinema, na fotografia, na arte e em suas próprias palavras. É o complemento do livro que publiquei em 2022, *Killing men and dying women: imagining difference in 1950s New York painting*, onde o ícone Monroe figura em relação a algumas obras de Lee Krasner e Helen Frankenthaler. O outro livro é minha agonia: meu doutorado, com 200 mil palavras, que nunca foi publicado porque ninguém queria me deixar destruir ou desconstruir a mitologia de Van Gogh. Ninguém quer uma história da arte desse holandês amador fora de sincronia com a modernidade. Então, estou pensando em chamá-lo de *Por que ainda estamos amando Vincent?* (lembrando o título do recente filme de animação), uma desconstrução de uma paixão cultural... Esse é o culminar da minha convicção de que não podemos escrever apenas sobre mulheres artistas; precisamos, ao mesmo tempo, compreender como criaram o homem artista e por que os ícones culturais desse homem artista são homens feridos, danificados, sofrendores, abjetos e muitas vezes violentos.

Para onde quer que eu vá agora, há outra manifestação da exploração de Van Gogh... que atrai o público e ganha dinheiro mediante intermináveis sucessos de bilheteria, sob todos os aspectos.

Eu não creio que ele fosse um grande pintor nem sequer soubesse o que é pintura. Era desenhista, um ilustrador que nunca compreendeu o modernismo, mas ficou horrorizado com a modernidade.

Esses projetos gêmeos: estudar o trabalho das mulheres e desconstruir o mito do homem artista continuam, auxiliados pelo que aprendi ao estudar o que as mulheres fizeram na arte ao longo do tempo e o que feministas e outros pensadores me oferecem como métodos e ferramentas e, acima tudo, como conceitos para repensar e analisar o mundo à medida que aprendemos a vê-lo com a arte não como sua glória, mas como sua biblioteca, que é tanto intelectual quanto afetiva (pensada e psicossimbólica).

Eu sei que nunca compreenderemos a arte se não aprendermos também com todas as artes e humanidades e, na verdade, cada vez mais com o pensamento maluco que chamamos de ciência.

Obrigado por suas perguntas e indulgência com minhas respostas.

Griselda Pollock (nascida em 1949) é historiadora de arte, cientista cultural e conferencista sul-africana-britânica. Estudou história moderna na Universidade de Oxford e história da arte no Courtauld Institute of Art em Londres. Em 1973 cofundou o Feminist Art History Collective com Rozsika Parker. Em 1980 obteve seu doutorado com sua dissertação sobre o pintor holandês Vincent van Gogh. Pollock lecionou em faculdades e universidades em Manchester, Nova Delhi e Leeds. Desde 2001, é diretora do Centro de Análise Cultural, Teoria e História da Universidade de Leeds. A pesquisa de Pollock gira em torno da arte do século 19 ao século 21, feminismo, cinema e cultura queer, trauma e estética.

Cláudia de Oliveira é professora associada do departamento de história da arte, da Escola de Belas Artes, da UFRJ. É membro permanente do PPGAV – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – da Escola de Belas Artes, da UFRJ. Realizou pós-doutoramento em 2021 na Faculdade de Letras, da U.Porto (PT). Tem livros publicados no Brasil e no exterior e artigos e capítulos de livros, em publicações nacionais e estrangeiras no campo da história da arte, história social da cultura e história das mulheres.

Fernanda Pequeno é professora associada de história da arte e bolsista do Programa de Incentivo à Produção Científica, Técnica e Artística – Prociência/Uerj, atuando nas graduações do Instituto de Artes (ART/Uerj) e no Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA/Uerj). É uma das editoras da revista *Concinnitas* e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Em 2019 e 2020 realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do Daad. Em 2013 publicou o livro *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*, pela Apicuri, e em 2024 coorganizou o livro *Fluxos e trânsitos na história da arte global* pela editora Circuito. Como pesquisadora, vem publicando textos críticos e artigos sobre arte contemporânea no Brasil, sistemas artísticos e mulheres artistas. Atua também como curadora desde 2009, realizando exposições em museus, galerias e centros culturais em diferentes cidades brasileiras.

Como citar:

POLLOCK, Griselda; DE OLIVEIRA, Cláudia; PEQUENO, Fernanda. “Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”: entrevista com Griselda Pollock. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 380-401, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

“There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons”: interview with Griselda Pollock

*“Há mais histórias a escrever e explorar do que permitem as narrativas oficiais e os cânones”:
entrevista com Griselda Pollock*

Griselda Pollock

 0000-0002-6752-2554

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114

Fernanda Pequeno

 0000-0001-8187-9077

Abstract

The interview, via email between May and October 2023, focuses on the author’s intellectual trajectory, addressing the key concepts of her thinking and the recent developments in her research. The field of art history, contributions of feminist struggles and theories to criticizing canons are also discussed, as well as available methodologies confronting the historical and artistic-cultural field, based on ethnic, religious, gender, race, class, sexuality, etc. Working in the United Kingdom, Pollock is the author of more than 20 books that, linking art history and feminism, is considered to be today’s leading feminist art historian.

Keywords

Women artists. Feminisms.
Feminist interventions. Art histories.

Cláudia de Oliveira / We would like you to introduce yourself, and tell us how and why you embraced and pioneered, with such determination, this new field in the historiography of art, namely, the feminist art history?

Griselda Pollock / My name is Griselda Pollock. I was born in South Africa and then grew up in both French-and English-speaking Canada before arriving in England to complete my education. I studied History at Oxford University and discovered art history during my degree. I decided to do graduate studies in art history at the Courtauld Institute, London. I had to learn the whole history of Western art from scratch by attending their undergraduate lectures, while doing graduate studies in 19th century European Romanticism and Modernism. Meanwhile, in 1970, I who had always been a feminist in spirit with ambition implanted in me by my mother, who had sadly died when I was 14, was thrilled to witness the rise of new women's movements worldwide. I found a women's group and I became more aware. I was being taught art history without any women artists. Yet in the women's movement I was meeting many women artists and began to research women artists. In 1978 I wrote my first book on Mary Cassatt. There were so many exciting political and intellectual things happening in the early 1970s that made me realize how dull, limited and conservative my art history studies had been. By discovering what was happening in literary and film studies, I encountered both Marxism and psychoanalysis as resources to think about art and society, culture and difference. I also had access to other tools, outside the university in collectives and reading groups, to be able to understand the kind of society in which I lived: class, race, gender, sexuality, power, vision, the gaze, difference, subjectivity and so forth. All these concepts gave us a way to penetrate the opaque surface of consumer capitalism. The important point is that this was a worldwide movement of revolt by people of colour, working class men and women, women from all classes, lesbians and gay people and by 'Third World' people who gave their names to the structures of power and oppression: racism, capitalism, homophobia, colonialism.

There is, however, no feminist history of art. There are what I term feminist interventions in art histories. There is no single master narrative for art, but many histories, each centred in its own time and place. Those histories are also sites of difference, according to class, race, religion, ethnicity, sexuality and gender. These terms are themselves entangled and at times agonistic, conflicted and painful.

Feminism is itself not a unified project, but also fractured by these differences. So the work of creating feminist interventions is double-sided. Feminism has to interrogate itself about its own power structures. But we also learned from Michel Foucault that power works through discourse and these discourses become institutionalized. The art gallery, museum, school and university are institutions that shape and endorse certain discourses, ways of knowing, and knowledge to support the dominant social groups and their ideologies.

So I learned that I belonged to a massive political protest moment that was reshaping the field of knowledge and that, for instance, art history and history were instruments of cultural and ideological power and in order to make change we also had to change these discourses and institutions. Not as an individual, but as part of a movement or several movements.

I was not a pioneer, a word heavy with colonial meaning. I was part of a larger movement, so I helped to launch a collective of artists and art historians, and we began to work things out together, doing research, debated, starting teaching and then Rozsika Parker and I decided to write a book based on our explorations and studies.

Fernanda Pequeno / In the book *Old mistresses*¹ that you wrote with Rozsika Parker in 1977-1979 and published in 1981, the term “feminine stereotype” is addressed as “essential qualities for all women”² used as “negative essentialism to disqualify women from being considered artists”³. In your later book of 1988, *Vision and difference*⁴, you would explore “Modernity and the spaces of femininity”. Could you comment a little on the meanings of such “spaces of femininity”?

GP / The feminine stereotype was the name we gave to the way patriarchal art history judged art made by women. The feminine stereotype exhibited all the qualities the art historians considered to be signs of lack. What men did was virile, powerful, rigorous, original. What women artists did was

¹ Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old mistresses. Women, art and ideology*. London/New York: I.B. Tauris, 2013.

² Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

³ Parker, Pollock, 2013, p. XIX.

⁴ Pollock, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Abingdon/New York: Routledge Classics, 2008.

weak, derivative, sentimental, and hence feminine. But there was a paradox. Why did critics and art historians mention women-artists at all, if all they said was how useless women were as artists. That is what we meant by negative essentialism. Essentialism means that all women exhibit these fundamental qualities of feminine weakness, lack of originality, etc. Negative means that these negative qualities have to be constantly asserted to ensure that the category ‘women artists’ became the opposite of what is valued in artists (without having to say that the word artist means being a man).

‘Modernity and the spaces of femininity’ is an essay about mid-19th century art produced in Paris by a small group of European and American artists who were inspired by Charles Baudelaire to be “painters of modern life”. Where would they find the signs of modernity to paint – in the city and the new suburbs, in the sites of leisure and entertainment, in the streets, in the brothels, but also in the garden and in the home. My analysis of the subjects and sites of Impressionist painting produced a map that was not the line dividing public from private space. Women and men artists both painted interiors with children and family, painted in private gardens and painted scenes in public such as boulevards and parks. What women did not and could not paint were the spaces where bourgeois men bought and used working-class women for sex. The spaces of femininity are not just the world of women, but those spaces where: a) a concept of bourgeois femininity was being lived and observed (the drawing room, sometimes the bedroom, holiday home, the loge at the theatre, promenade in the Bois de Boulogne) and; b) women artists associated with creating a new kind of modern painting perceived these spaces (that their male colleagues also painted) painting these spaces from a different perspective. Consequently, they articulated their different social-psychological experience of these spaces of modernity. I found it interesting and important to identify how Cassatt and Morisot re-articulated *space* in painting, via the gaze they created in and for their work, and through the perspective and materiality in their works. There is no shared essential quality. Phenomenologically, each artist’s paintings are different, yet they do share differences from the flaneur’s gaze at the city as his playground and the bodies in the city as the object of his sexual gaze. As art historians we have to examine the paintings’ structures to see how this social and psychological difference comes into existence via painting.

The feminine and femininity are not essences, but rather historically changing situations, class specific, time specific, experiential, positional and articulated by means of the radicalization of painting, drawing or print making and later sculpture itself. This is how we discern the spaces of hetero-masculinity, queer masculinities, as well as the diverse spaces of bourgeois femininities, French and American, Black and white, straight and queer and then classed and raced masculinities and femininities. In *Differencing the canon* (1990), now in Spanish, I discuss the Black maid in Manet’s *Olympia*, the Black woman Jeanne Duval and the White model Victorine Meurend on their differences.

CO / The year 2023 marks the 50th anniversary of the death of Pablo Picasso. In April 2023 (the British newspaper *The Guardian*’s art critic) Alex Needham wrote, “When Picasso died at the age of 91, 50 years ago tomorrow, *The Guardian* called him the most influential artist of the 20th century. Today, Picasso is more often talked about as a misogynist and cultural appropriator, the ultimate example of problematic white guys clogging up the artistic canon”.

This summer in the northern hemisphere, the Brooklyn Museum, in the United States of America, will mount an exhibition co-curated by Hannah Gadsby named “It’s Pablo-matic (geddit?)”; at the same time as in Paris, the Picasso Museum has charged fashion designer Paul Smith with making the morally dubious genius more palatable to Gen Z audiences; and Spain gears up for the great ephemeris.

In view of the considerable and relevant work of the artist – 14,000 paintings and drawings; 100,000 prints; 24,000 book illustrations; 300 models and sculptures – we think it to be of extreme relevance to re-phrase Needham’s questions: Does the artist “really have to be cut down to size in this way? Do his offensive views outweigh masterpieces like *Guernica*? Does Picasso’s undeniably terrible treatment of women mean that we can cast aside the quantum leaps that shifted the course of art?”

Finally, do you see this ‘cancellation’ of the artist 50 years after his death as a result of the vast production in the field of feminist art history that not only has brought to light the production of women artists from different continents in different historical eras, but also has shown how women artists have been obliterated by the artistic canon that has always positioned the white man as the great creative genius?

GP / Cancellation culture in any form is mindless and a thoughtless expression of prejudice rather than reasoned argument. I do not believe that the issues are reducible to negating this artist or this writer.

That Picasso was prolific as an artist (who carried on too long and became tedious in the end) is a question for art historians of many different perspectives. I personally taught Picasso's *Demaiselles d'Avignon* via both the formalist reading and Leo Steinberg's sexual reading. I explained to my students that some men are driven by their sexuality and in an era before penicillin, unprotected sex and syphilis and a horrible death went together. What if Picasso was a man overwhelmed with sexual desire and yet terrified of dying... you might produce just such a painting... This is not excusing him for maltreatment of several of his partners, but allowing issues of sexuality and their real conditions to be acknowledged in a non-heroic way. Eroticism, and sexuality as psychoanalysis reveals, is deep, and dark and complicated and entwined with violence as well as pathos.

I never felt safe with Picasso's work. It is violent and I do not think people under 18 should be exposed to his imagination, even though now children access violent pornography via the internet from very early ages and have their concepts of sex and women especially disfigured by images way more extreme, but still psychologically related to Picasso's exploration of his own passions, desire and violence.

Guernica remains one of the major works of 20th century responses to fascism.

Cubism Picasso-style and Cubism Braque-style register Spanish and French cultural tendencies, both symptomatic of the legacies of capitalist-colonial violence and violation in different ways.

My ways of thinking about art history are not individualistic and artist-focussed. I am not a Vasarian but rather a social historian of art practices and their historical conditions shaped by the violence of class, race, gender and sexuality, geopolitical location, or neurosensory diversity. These work negatively and sometime generatively to expand our understanding of lived experience

I do not think feminist art histories have been about indicting artists. We might indict certain men for real crimes committed. But feminism offers us tools for both analysing patriarchal masculinities (not unified) and phallogocentric

cultures. I have chosen to write about artist-women because I am more interested in learning about the world through their work. Women need us to be excellent art historians writing about their work with knowledge and insight.

Picasso was serially monogamous while also being self-centred and exploitative of the men who worked for him. His case is symptomatic. I find the cancellation culture is in Hannah Arendt’s terms, thoughtless and not fuelled by the feminism as I understand it.

FP / The formulation of “Feminist interventions in the histories of art” is a key concept in your intellectual trajectory. What has changed in art historiography and in the possibilities for intervention in the academic discipline Art History since the publication of your book *Vision and difference* in 1988? How do you critically intervene today, from a feminist perspective of art history?

GP / I must make a statement here. I know that few books of mine have been translated into Spanish or Portuguese. People apparently only know *Old mistresses* (1980) and *Vision and difference* (1988). Since then I have published and edited about 20 books, each one taking the feminist interventions project further, with new concepts: *Generations and geographies* (1995), to address the postcolonial question; *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art’s histories* (1999), to address the question: why does the canon persist even when we exposed its falsehood; *Encounters in The Virtual Feminist Museum* (2007) to think about time, space and the archive in 20th century artistic practice; and then *After-affects/after-images: trauma and aesthetic transformation in The Virtual Feminist Museum* and there are many collections such as *Looking back to the future* (2001) and published collections. I have been developing feminist interventions by creating concepts for thinking through the challenges of writing about art, and doing so historically and also in the present in ways not confined to conventions of art history (monographs, style, period, oeuvre, medium, nation, iconography).

There are clearly many changes in the discipline. But what I protest most at the moment is that the mainstream of art history has not really engaged theoretically with the feminist challenge. There is a lot now about decentering and decolonizing which, of course, Latin American and African art historians have been doing for half a century or more. But feminist art history as a theoretically rich and methodologically innovative field has had no impact because it is radical, theoretical and about women.

FP / Is psychoanalysis still an important instrument for the feminist art history? How can we use psychoanalysis as a methodological tool?

GP / Around 1905 there were several revolutions in thought, or rather in our understanding of a range of structures and processes, such as Einstein on relativity, Husserl on phenomenology in philosophy, de Saussure on semiotics in linguistics, Bergson on materialism in philosophy, and Freud and psychoanalysis in psychology, and we might say Picasso and Braque and Cubism in art, while anthropology and sociology were also major developments with the spread of major thinking systems. By the 1950s, the shock, if not the trauma, of those revolutionary developments, ‘came home to roost’ as we say in English. That is to say that their impact begins to be registered, especially in the arts and humanities with the development of structuralism and soon post-structuralism. The 1905 revolutions touch on what the mind is, what is language, what is the nature of the physical universe. There is no going back to pre-1905 psychological understanding since Freud and to a lesser extent Jung had formally theorized the idea of the unconsciousness (*Unbewusstsein*), which had been around since the late 18th century. Freud’s other radical revolution lay in deconstructing any residual naturalism about sexuality and, indeed, sexual difference. We can no more dispense with psychoanalysis, than with evolution or, on my part, historical materialism, semiotics and structuralist theories of language.

Around 1968, a historical intersection occurs between certain trends in feminism and a critical but not dismissive involvement with the potential of psychoanalytic theory.

CO / For art historians researching women artists made invisible by the art history canon, how do we deal with the lack of sources (documents) and of canvases (disappeared)?

Why were women artists made invisible by the modernist canon?

Our undergraduate, master’s and doctoral students raise a methodological question: with women artists as objects of research almost entirely obliterated from the historiography of Brazilian art – few traces of their life trajectories exist, and their artistic production is reduced to just a few extant works – what paths should a feminist art historian follow to divulge such obliterated lives and their artistic production?

GP / I think it is important not to use the word *obliterated*. Women artists have always created and still create; they made their work and are still making

work, and they continue. When we talk about canon or the modernist canon, we have to identify more precisely who actively refused to see, to look at or look for, who chose not to collect, not to exhibit, not to write about artists because they were women and when this occurred. The canon was constantly being constructed as the discipline of art history was itself evolving. It was not just ‘men’ but also women curators, women museum directors, women art historians who created and sustained the selectivity on grounds of race and gender. There is a history of women dealers, art historians and curators who challenged the increasing exclusiveness.

My work has addressed the kinds of ideological and psychological investments in creating an identification between masculinity and creativity and then institutionalizing it and producing a language for art history that normalized this exclusiveness. Both men and women were thus trained and schooled in a mind-set of a completely sexist model that only became a norm in the 20th century. The history of Western art history and art writing since the 16th century has left records of only a minority of women artists, often seen as miracles or exceptions but never completely excluded! This acknowledgement of women as artists culminated in the 19th century in many books of European art history devoted to women artists, and documented in major dictionaries of artists, namely Benezit and Thieme-Becker, compiled around 1900. Across many countries and regions, women campaigned for entry to all professions and many were admitted to art schools, and finally all disciplines of the curriculum, including the life room, by the early 20th century. So, the deep contradiction is that the discipline of art history and the museum world responded to modernization in all these areas by systematically refusing to incorporate women as artists despite the evidence of their increasing presence!

If, as a result, the education and training of art historians and curators and museum directors tell a story of art without women, placing women as minor artists and followers, the profession has not only lied but also fabricated a historically inaccurate mythology. My contention is that we can correlate the creation of a discriminatory terminology for women as artists or work by women artists in the 20th century in direct proportion to the creation of a particularly phallogocentric but increasingly sexualized mythology of the male artist that became institutionalized only in the 20th century; and the concurrent stereotypical degradation of anything done by any woman.

Both are symptomatic not of an eternal patriarchal system, but of specifically modern and precise responses to those challenges to the theological structure that women were sociologically and politically building within the range of modernity and its capitalist base.

It is important to recognize and deconstruct this correlation because the systematic suppression of acknowledgement of women's creative activity across art and literature in the modern period was symptomatic of a challenge to patriarchy and then it became institutionalized so that we, feminists are now put in the position to rescue 'forgotten' artists, rather than indicting our discipline of falsifying the actual history of art. We need to stress that there were limitations placed on women in western models of creativity because of the non-universal church-state-family alliance. Learning from many ancient and non-western cultures specifically first nations' cultures, offers us what Gerardo Mosquera terms as multiple aesthetic-symbolic systems that are not based on the western models of professionalization and, therefore, competition.

CO / In 2020 you won the Holberg Prize, an award established by the Norwegian government and considered one of the world's top awards for contributions to the humanities, social sciences, law, theology, and the arts. Since its creation in 2004, this was the first time an art historian has been awarded, thus joining the coterie of celebrated intellectuals who have won the awards since its founding, including Fredric Jameson, Jürgen Habermas and Bruno Latour. On our side, we would like to congratulate you for the important award, as well as for your brilliant research that, published in countless books over more than five decades, has not only opened up a new field, but centralized a debate that for many centuries was entirely disregarded in the humanities, social sciences and arts, as the place of the Other in official history, namely, the Other-Woman-Artist in the history of art. How do you, as a feminist art historian, see this award, given that the field of art history is still elitist, marked by knowledge and attached to canonical and universal values, especially when addressing male artists, still regarded as Great Geniuses or Artist-Heroes, as you so clearly analysed in your book *Differencing the canon?* Can we understand this award as an important turning point in understanding the role and place of the Other-Woman-Artist in the canon? How did the epistemologies inaugurated by you and other feminist art historians contribute to a new historiography of art that now contemplates the Other of history, the Other-Woman-Artist?

GP / Thank you for your warm congratulations on the prize and for the question as well. I also want to thank the women, unknown to me, who nominated me for the prize and also understood the nature of my work, in order to be able to make the case for why it was significant enough for me to be considered for the prize: namely the feminist thought. I am very proud to be the first art historian to win this prize, and to win it for contributions specifically to feminist studies in art and art history and a wider concept of cultural analysis. Yet, of course, I have been both a passionate art historian and a scholar critical of the discourses of art history. I would love to believe that this prize being awarded to a visibly and ‘loud’ feminist critic of her discipline and capitalist, racist patriarchy in general marks a turning point in our struggle. The Holberg Prize has been regularly awarded to powerfully critical thinkers changing the basis of our thought at deep theoretical levels. I am so honoured and indeed unworthy to be in the company of those who have taught and inspired me. We all belong to a historic moment in western thought that embraced the very complex challenges of understanding humans as symbolic, thinking, speaking but also psychologically opaque creatures. By that I mean, we are overdetermined both by the symbolic system of language – we speak but we are spoken – and by the unconscious. We all recognize the work with the impact of the theoretical revolutions in science, psychology, linguistics and anthropology developing over the 20th century and we also understand that they showed us that we have to analyse what structures us: hence our thought. We also share an understanding that aesthetic practices, art, literary, and mythology are equally ‘forms of thought’ that are also significant because they also deal with affect: passion, intensity, darkness, violence.

My work is not ‘my’ individual contribution. I have brought to the study of art, literature and film, several different ways of thinking in order to address a deep question of the formation, character, violence and persistence of both patriarchal cultural forms and phallogocentric psycho-linguistic orders (varying across cultures in their forms but not in their effects of dehumanizing half of humanity, other life-forms and the planet itself). I think the key to my work is ‘reading’, studying, and then using the great theoretical revolutions in 20th century thought in conjunction with deep political rage at the violence and injustice and indeed danger of the alliance of patriarchy and unbridled

rapacious capitalism. Bluntly the degradation of women almost universally and the dehumanization that occurred in the wake of first colonial mercantile capitalism and now flourishes internationally in its corporate neoliberal terrorization of the entire planet are closely connected. Recently I belatedly discovered the work of a French materialist-feminist Françoise d'Eaubonne, who wrote a book in 1974 *Le féminisme ou la mort* and is the foundation for what is now called eco-feminism. She also wrote a book titled *L'histoire de l'art et la lutte des sexes* in 1978, challenging the Marxist focus only on class relations. She argues that the foundations of both women's and the earth's endangered condition lie in patriarchal systems that originated the expropriation and exploitation of nature and of women. She was way ahead of us all.

Finally, I really welcome your question about epistemologies. I sometimes feel misunderstood because much Anglophone feminist writing remains within the norms of western art history. For instance, so many books are studies of women artists, repeating the biographical and individualist model created in early modern times by Vasari, who was repeating a classical model of the great man, the exceptional individual. So feminist art history also often follows periodization or nationalism. I understand my work, when I look back, as creating concepts for re-thinking our models and methods. Immersed in semiotics, structuralism, new Marxist theory and then psychoanalysis (all coming to me via feminism, cultural studies, and film studies), I also learnt from Mieke Bal that theories are developed within each field, but the concepts they formulate can cross many fields. So the idea of the Other travels from anthropology and from a different formulation of L'Autre in Lacanian psychoanalysis and becomes a tool for post-colonial analysis. Feminist thought becomes radically transdisciplinary requiring concepts from many sources to pierce the complexity in which sexual difference (a psychoanalytical concept) and difference itself are entangled. Derrida gave me the idea of making the noun difference into a gerundive, differencing, a constant process. Thus differencing the canon is a continuous work of creative deconstruction: as we see the market is creating for us a canon of famous women artists, selected from the many possible candidates by deeper forces that allow us some women artists on condition they are wounded, abused, disabled, and often prematurely dead. Few of these are lesbian artists or artists of colour, although some are tokenised. I am not interested in artists in this way, but

in *practices* that perform aesthetic transformation which require us to hone our skills in ‘reading’ the specific ways in which aesthetic formulations work, do their work, and the term in English that I am using relates back to Freud’s theory of the *Arbeit*, the work of the psyche, and work on our own psyche: The *Trauerarbeit*. work of mourning, being an example as is *Durcharbeit*, working through. These terms represent Freud’s realization of the psyche as an economic not static. So instead of the myth of the sublime creative individual, we treat artworks as formulations of affect and productions of meaning, situated, located, historical, and potentially transformative as we learn to read them rather than iconise the artist or fetishise them as objects. I worry that my work is seen as an individual’s ideas rather than as a process of learning, reading and putting to work concepts that have been formulated in many disciplines and by many thinkers.

How can we help our students in art history to understand they need to belong to this wider project of cultural analysis while also learning skills specific to the study of the visual arts. My own graduate programme involved three elements: an in-depth study of feminist and related cultural theories; a radical rethink of historical studies of the art practices, and an involvement with contemporary practices: bearing women and their multiple differences in our minds. Feminism, like *women*, is not a unified field. Both are fissured by the simultaneous axes of class, race, sexuality, geopolitical location and histories, but both address a condition and history affecting over half of humanity and extends to our conditions of planetary existence.

FP / Thinking on how important history of exhibitions (Exhibitions History) is for Art History, we would like to ask you a question on this topic. On recent years, there are many new exhibitions of single artists and collections of women artists happening in museums worldwide. What do they mean for you? Could you please mention briefly about the methods included and what issues are silenced and ignored?

GP / I’m so glad you raised this question. It has two parts. The first is methodological. Particularly for the study of modern and contemporary art, the analysis of the history of exhibitions becomes critical because the exhibition is both a “discursive event” in the selection, installation, catalogue essay and reviews and an “aesthetic-pedagogical” event, in terms of what we can prove was “seen” by the artists, and what became “known” in terms of the public’s

learning about art as presented in a specific exhibition. We can use our own experience and memory for this. For instance, in 1972 I began a PhD on Van Gogh. I was questioned at the time if there was anything new to be discovered or more to be said about this artist! He was considered a boring topic. I had visited an exhibition of his work in London in 1969, the first after a post-war show in 1947. Much later in 1992, I was researching the exhibition history of Van Gogh and came across two important facts. After Second World War Van Gogh's works were exhibited worldwide, in gratitude to the Allies particularly for helping liberate the Netherlands. I then researched the first major Van Gogh show in MoMA New York in 1936, where the Board of the Museum almost rejected the idea because the artist was insignificant and over-exhibited by then. But the show was a huge public success – not for artistic reasons but more through the narrative of the solitary suffering artist which resonated with many during the Depression. When the post-war series of Van Gogh exhibitions travelled the world it also resonated with the public who walked through dark rooms of hungry peasants to be liberated into the sunlight of his paintings of an idyllic world in Provence. The reviews and letters confirmed this social-psychological response to his paintings. The last venue of the post-war tour was Toronto, where I lived. I realized that I saw the exhibition, my first ever. I recall my horror at *The potato eaters* and my liberation once he got to the South. I also realized why I had hated the exhibition in 1969 because the story it told once again led me through darkness to light only to end in death! What do exhibitions do as narratives, choreography? I realized I was part of this story and my choice to do an PhD on this artist was a decision to produce a different narrative, less mythic, less sacrificial, more critically art historical. I curated an exhibition at the Van Gogh Museum in 1980 framing Van Gogh in relation to his Dutch contemporaries, and their negotiation of past and present, of modernization in the city and the country. No one reviewed it. No one mentions it. It did not confirm the established trope and his myth. It made his work historical, derivative and yet also rooted in the crisis of modernity and the new challenges of urban and indeed rural capitalism. I also taught courses on New York painting and the exhibitions in the 1950s become a crucial means of tracking the difficulty curators and critics had in winning public acceptance for abstract expressionist painting. It also reveals exactly the paradox of gender. Women were visible, being exhibited widely... even bought for the museums...

but the official art history wrote them out in their presence. Greenberg simply did not ever write about Frankenthaler with whom he lived for many years, or Krasner whom he knew and even wanted to exhibit... We can see there the moment of disconnect when they are exhibited but not inscribed into the history.

You are quite right that we are witnessing a moment of ‘recovery’ of women artists. These group and monographic shows are proliferating. This is the effect of feminist art history, but weakly. Two issues concern me. They are being presented as discoveries, labelled as forgotten and then framed as exceptions and always as “women artists”. Defining them as women actually disqualifies them as artists, since the noun in the masculine is the norm. To ensure that we know they are women, the artists are feminized in a way that completely erases the issues of feminism: who are these women? What is it to be a woman? What languages do women artists create to explore their experience, their subjectivities, their unconscious, their ideas? How will we learn to read what the men have done without assuming that what they have done is simply great art. We never speak of men’s art. We do examine how they articulate different masculinities, those of class privilege, although we do notice racialized oppression in the masculine but not its specificities in the feminine.

What I notice is this. The price of making women visible through these new monographic or group shows is the exclusion of any feminist theoretical work or analysis. There was a recent Sophonisba Anguissola exhibition in Denmark and the Netherlands using Vasari’s Renaissance term “a miracle” out of the context of Italian rhetoric, and presenting her as an exception, without using feminist studies of both masculinity and femininity in a counter reformation Catholic Europe dominated by Philip II of Spain, and the fact that Anguissola was a court painter in a culture that defined feminine nobility by the acquisition of skills in painting and music... but not literature or philosophy. I am concerned about the price of women entering into public knowledge without the expanded understanding provided by feminist cultural analysis, because this is happening through market forces, by financialising art, by massive investment and speculation in art that has occurred after the 2007 financial crisis in the Northern hemisphere affecting the interconnected economies.

What is silenced and ignored is the critical bias that the theoretically enriched feminist, postcolonial and social historical thinking ever produced. This means the concepts that are the necessary tools for rethinking are never used. A new mythology is being developed alongside forgetting feminism as a critical challenge to patriarchal racist capitalism and capitalist racist patriarchy. Such terms cannot be used. They frighten the potential collectors and sponsors whose money comes precisely from both.

FP / To end this interview, we would like to ask you to comment on your most recent projects and interests. What has changed in your current approaches and focuses, what are the possible paths to feminist art history?

GP / I always speak of feminist interventions in art's histories. My work is not a subsection of art history, a side compartment, a tolerated space for feminists to play in. There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons, and even slightly expanded canons, allow. We are permitted to exist but the adjective feminist which I proudly use, actually warns everyone that my work is not to be trusted. It has a *parti-pris*. It is not pure scholarship, but political interest and ideas deforming the purity of art. So, my concept of interventions matters. I intervene from an international women's struggle and its theoretical wing. I intervene in art's histories, seeking more than I know or even yet recognize as I am also challenged by decolonizing, queering, and Marxist questions to be alert to my own position, privilege and blindness or indifference. Feminism has itself to be questioned for its own exclusions and limits in terms of its many forms. Different feminist communities have different priorities because of geo-political and historical situations. I am an art historian struggling within and often against art history as a discipline. I am also a transdisciplinary cultural analyst, seeking to work with a range of methods and theories from within and outside art history in order to understand better the complexity of art practices and the worlds in which they are made and to which they speak.

My most recent project is extremely pertinent to this question. The book to be published this month is *Woman in art: Helen Rosenau's little book of 1944* (Yale University Press, 2023).

In 1944 a German Jewish refugee art historian published a small, modernist-designed book titled *Woman in art: from type to personality*. The book was a reframing of the entire history of art with increasing focus on European

Art from the palaeolithic to modernism that is studied through the theological, symbolic and aesthetic figurations of woman in order to understand the key institutions of society. Adopting examples from Chinese, Indian, Islamic, Jewish and Christian cultures, Helen Rosenau used the social relations of human society that relate to love and life, hierarchy and difference, to reveal how art registers and articulates the deep symbolic systems (anthropology) and the change in social systems (sociology) that today we might term gender or sexual difference.

Rosenau had an amazing art historical education, doing her PhD with a very young Erwin Panofsky in Hamburg but writing this book under the supervision of sociologist Karl Mannheim. Overlooked and ignored in post-1970 feminist art history, I decided to republish the original text by Rosenau inside a larger book flanking her work with an intellectual portrait of Rosenau as a thinker, a feminist, an art historian; and a suite of seven essays analysing her “little book”. Her book is 20,000 words. My analysis runs to 65,000 words and that is a result of my tracking the intellectual foundations of her “intervention in art’s histories” at both the radical moment amongst Hamburg intellectuals such as Aby Warburg, Panofsky (Dora and Erwin) and Ernst Cassirer and so important in the feminist sociological thought of Marianne Weber and Gertrud Simmel, who focussed on the social institutions shaping the divisions between women and men. In addition, Rosenau read widely anthropology and psychoanalysis and drew on this wide range of resources for thinking her way to an analytical model of art’s histories through the prism of Woman as a symbolic form (Cassirer), a *pathosformel* (Warburg) and semiotic signifier and signified.

Researching and writing this book required all my previous work to reach the point where I could appreciate Rosenau’s brilliance and significance. This is my homage to a woman who as a refugee struggled to find an academic place in Britain, and as a woman was sidelined by the men around her, namely in the Warburg circle. It has been such an education to reconnect to a vibrant feminist intellectual culture in Europe in the 19th- to early 20th centuries, to realize that feminist interventions in art histories began long before 1970 and that a woman took the exciting work of Hamburg thinkers into actively feminist, socialist thinking and cultural analysis.

It has been a wonderful journey and a labour of feminist love, respect and re-education.

I'm also working on two other books. One is a feminist art cultural analysis of Marilyn Monroe as a *pathos* of life rather than an icon of sexual objectification. It is a study of seven aspects of Monroe as we encounter her image in film, photography, art and in her own words. It is the complement to the book I published in 2022 *Killing men and dying women: imagining difference in 1950s New York painting*, where the iconic Monroe appears in relation to some works by Lee Krasner and Helen Frankenthaler. The other book is my agony: my PhD thesis, with 200,000 words that was never published because no one wanted to let me destroy or deconstruct the mythology of Van Gogh. No one wants an art history of this amateur Dutchman out of sync with modernity. So I am thinking of calling it *Why are we still loving Vincent?* (remember the title of a recent animated film) a deconstruction of a cultural infatuation... This is the culmination of my conviction that we cannot just write about women artists; we need at the same time to understand how they created the man artist and why the cultural icons of that man artist are injured, damaged, suffering, abject and very often violent men.

Everywhere I turn now, there is another manifestation of the exploitation of Van Gogh... it brings in the public and makes money through endless blockbusters looking at every aspect.

I do not think he was a great painter, nor whether he knew what painting is. He was a draftsman, an illustrator who never grasped modernism but was appalled by modernity.

These twin projects: studying the work of women and deconstructing the myth of the man-artist continue, aided by what I learned from studying what women have done in art across time and what feminists and other thinkers offer to me as methods and tools and, above all, as concepts for rethinking and analysing the world as we learn to see it with art not as its glory but as its library both intellectual – thought – and affective – psycho-symbolically.

I know we shall never understand art if we also fail to learn from all the arts and humanities and, in fact, even more so from the crazy thinking we call science.

Thank you for your questions and indulgence in my answers.

Griselda Pollock (b. 1949) is a South African-British art historian, cultural scientist, and lecturer. She studied Modern History at University of Oxford and Art History at the Courtauld Institute of Art in London. In 1973, she co-founded the Feminist Art History Collective with Rozsika Parker. In 1980, she received her doctorate for her dissertation on the Dutch painter Vincent van Gogh. Pollock has taught at colleges and universities in Manchester, New Delhi, and Leeds. Since 2001, she is Director of Center for Cultural Analysis, Theory and History at the University of Leeds. Pollock’s research revolves around art of the 19th to the 21st century, feminism, queer cinema and culture, trauma and aesthetics.

Como citar:

POLLOCK, Griselda; DE OLIVEIRA, Cláudia; PEQUENO, Fernanda. “There are more histories to be written and explored than the official narratives and canons”: interview with Griselda Pollock. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 48, p. 402-420, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>


TikTok e som: mudando as formas de criar, promover, distribuir e ouvir música

TikTok and sound: changing the ways of creating, promoting, distributing and listening to music

Bojana Radovanović

Tradução de

Pedro Vaz

 0000-0002-9405-8734
pedrovazhhh@gmail.com

Revisão técnica de

Danielle de Oliveira Cardoso Joia

 0000-0002-4775-0461

Resumo

O TikTok se tornou um dos impérios *online* de crescimento mais rápido na última década e uma das ferramentas de mídias sociais mais influentes da atualidade. Ao centralizar o formato de vídeos curtos adaptados para telas de *smartphones*, essa plataforma apresenta o componente sonoro do material audiovisual de maneiras nunca exploradas no âmbito das mídias sociais em escala global. Neste artigo, explorarei as maneiras pelas quais o TikTok deu uma “virada aural” (Abidin, Kaye, 2021) e, portanto, mudou e influenciou os processos de criação, audição e promoção de música. É dada atenção especial às ferramentas que os criadores têm à disposição (como duetos, *stitches*, transmissões ao vivo, vídeos curtos), bem como às circunstâncias que ocorrem quando essas ferramentas são combinadas com o algoritmo e todo o ecossistema desse aplicativo (como a maior possibilidade de viralidade, pressão para otimizar o conteúdo para que seja “cativante” e agradável, lançamento rápido em outros aplicativos de *streaming*). O artigo também investiga a imagem influenciada pelo TikTok do setor musical contemporâneo, bem como o uso multifacetado do som como memes.

Palavras-chave

TikTok. Música. Propaganda musical.
Promoção musical. Tecnologia musical.

Abstract

TikTok has become one of the fastest growing online empires in the last decade and one of the most influential social media tools today. Centralizing the format of short videos adapted for smartphone screens, this platform presents the sound component of audiovisual material in ways never explored within social media on a global scale. In this article, I will explore the ways in which TikTok has taken an “aural turn” (Abidin, Kaye, 2021) and therefore changed and influenced the processes of creation, listening and music promotion. Special attention is paid to the tools that creators have at their disposal (such as duets, points, live specifics, short videos), as well as the situations that occur when these tools are combined with the algorithm and the entire ecosystem of this application (as the greatest possibility of virality, pressure to improve content so that it is “catchy” and enjoyable, quick launch on other streaming apps). The article also investigates the TikTok-influenced image of the contemporary music sector, as well as the multifaceted use of sound as memes.

Keywords

*TikTok. Music. Music produsage.
Music promotion. Music technology.*

Introdução

Com o aumento vertiginoso de sua popularidade após a pandemia e os tempos de isolamento – como um dos dez aplicativos mais baixados na última década (Vizcaino-Verdüe, Abidin, 2022, p. 884), uma das marcas de crescimento mais rápido em 2020 e 2021 (Morning Consult), o *site* mais popular de 2021 (Cloudfire) e o “parceiro oficial de entretenimento” do Festival Eurovisão da Canção de 2022 – o TikTok era aparentemente apenas um aplicativo intrigante para adolescentes ansiosos por participar de desafios de dança. Superando as expectativas e o discurso paternalista que o cercava, essa plataforma, em apenas alguns anos, mudou de fato a maneira como consumimos, criamos e interagimos com o conteúdo audiovisual. Além disso, transformou enormemente as maneiras pelas quais vivenciamos a música, incluindo as perspectivas do criador, do público e da indústria da música/mediação tradicional entre os dois primeiros.

Em seu capítulo introdutório à coletânea *TikTok Cultures in the United States*, Trevor Boffone (2022, p. 3) enquadra o “TikTok como o que Raymond Williams chama de ‘inovação formal’, ou novas práticas culturais que se opõem à cultura dominante bem estabelecida”. As inovações e o impacto cultural introduzidos por essa plataforma são perceptíveis em vários recursos importantes. Para começar, a criação de conteúdo no TikTok é mais bem descrita pelos termos *produsage* ou *prosumerismo* – os tipos de participação em ambientes *online* que transcendem a divisão entre consumo passivo e criação ativa de conteúdo.¹ Os *producers* do TikTok, mais conhecidos como *TikTokers*, se envolvem com esse ecossistema digital de uma forma visivelmente mais casual, imediata e intuitiva do que em outros *sites* de mídia social, como Facebook, Instagram ou YouTube, que, ao longo dos anos, desenvolveram um ambiente mais polido e com curadoria. Sua interface amigável facilita ainda mais a gravação e a edição de clipes de vídeo, bem como a reação ao conteúdo com respostas em vídeo por meio de opções como duetos e *stitches*. Juntamente com o aspecto da fácil utilização, a qualidade viciante desse aplicativo também está enraizada em seu poderoso algoritmo e no

¹ O termo *produsage* foi popularizado pelo estudioso de mídia australiano Alex Bruns (2008) em seu livro *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Produsage*. Por outro lado, o prosumerismo é usado com mais frequência no campo do *marketing*, dos negócios e da economia. Veja, por exemplo, Buzzetto-More (2013) e Santomier, Hogan (2013).

alcance orgânico extremamente potente do conteúdo. Por fim, o que é especialmente importante para o presente artigo, a plataforma apresenta o componente sonoro do material audiovisual de maneiras inéditas na mídia social e em escala global.

Com base na hipótese proposta por Arantxa Vizcaino-Verdū e Crystal Abidin (2022, p. 885) de que “o fundo de áudio do TikTok é uma de suas principais características exclusivas”, neste artigo explorarei as maneiras pelas quais o TikTok transformou e influenciou os processos de criação, audição e promoção de música, com a intenção de contribuir para a base de futuras pesquisas sobre o *status* e as práticas da música e dos músicos nesse aplicativo. Minha pesquisa se fundamenta em uma experiência de usuário no TikTok como consumidor que intencionalmente “treinou” seu algoritmo para mostrar diversos tipos de conteúdo musical, bem como nas fontes da internet, artigos de jornais e, o mais importante, na já rica produção acadêmica que a expansão do TikTok provocou. Antes de analisar esses processos, apresento uma visão geral da história e das principais características do TikTok, com atenção especial ao papel do som que ele promove.

Sobre o TikTok

Como o conhecemos hoje, o TikTok surgiu da fusão de dois *softwares*, um aplicativo chinês muito popular de compartilhamento de vídeos curtos, o Douyin (抖音), e uma plataforma de mídia social chinesa especializada em vídeos curtos de sincronização labial, a Musical.ly. A empresa ByteDance lançou Douyin em 2016 exclusivamente para o mercado chinês e adquiriu o Musical.ly em 2017, fundiu-os em um único *software*, e todas as contas existentes foram transferidas para o TikTok. Com todas as possibilidades e a popularidade anterior dos dois aplicativos, o TikTok foi lançado em 2017 para o mercado internacional e ficou disponível em todo o mundo em 2 de agosto de 2018.

Os recursos mencionados – as possibilidades de criação de conteúdo, a facilidade de operação, o algoritmo monstruoso e a probabilidade de atingir um número significativamente maior de pessoas – também não vieram sem seus problemas e desafios. Desde o início, o TikTok teve de lidar com (ou inexplicavelmente ignorou) problemas relacionados ao respeito dos usuários ou à manutenção

das diretrizes da comunidade pelos administradores, censura, *cyberbullying*, assédio (ver Anderson, 2020), promoção e defesa da misoginia (Daly, Smith, Bao, 2022), supremacia branca, racismo (ver Boffone, 2022; Ile, 2022), xenofobia, antissemitismo e extremismo de extrema-direita (ver Weimann, Masri, 2020). Da mesma forma, problemas com monetização e pagamentos não regulamentados ou insuficientes por meio do fundo Creator (Green, 2022a), publicidade, alegações de redução da capacidade de atenção dos usuários, desafios de participação “perigosos”, segurança de dados e outros, são o resultado da relativa “ecologia” da plataforma combinada com suas principais características de funcionamento.

Por outro lado, mais de um bilhão de usuários e vários estudiosos também atestam os lados bons e positivos do TikTok. Por exemplo, Boffone (2022, p. 6) destacou esta ambiguidade:

O TikTok é repleto de alegria, escapismo, prazer, educação e construção de comunidade, mesmo que a plataforma reforce o racismo sistêmico, o classismo, o capacitismo e coisas do gênero. [...] O TikTok pode ser essas duas coisas; há nuances.

Coincidentemente, o enorme crescimento do TikTok está interconectado e relacionado ao surto de coronavírus e à pandemia que se seguiu. Sua perspectiva de criação de comunidades por meio do imediatismo e da facilidade de comunicação em vídeo realmente veio a calhar durante o período de isolamento social obrigatório. Como sugere a pesquisa, em 2020, o TikTok teve efeito benéfico na saúde mental de seus usuários (Situmorang, 2021), pois se tornou fundamental para o aprendizado *online* e para lidar com as tarefas/estresse da escola (Literat, 2021), além de ajudar a transmitir informações valiosas – embora nem sempre precisas – sobre saúde pública (ver Basch, Hillyer, Jaime, 2020; Southwick et al., 2021; Southerton, 2021). Com esse *boom* sem precedentes, o TikTok rapidamente começou a influenciar e a impor uma mudança em direção a um ambiente mais favorável ao vídeo vertical para as plataformas de mídia social já existentes, como Instagram, Facebook, YouTube e Twitter. Em especial, a popularidade do vídeo curto impulsionada pelo novo aplicativo praticamente obrigou os desenvolvedores dessas empresas bem estabelecidas a introduzir um novo recurso – Reels no Instagram em agosto de 2020² e Shorts no YouTube em setembro de 2020.

² A empresa Meta, que é proprietária do Instagram e do Facebook, também lançou o Reels no Facebook em setembro de 2021 para o mercado dos EUA e em fevereiro de 2022 globalmente.

Essa reorientação recebeu diferentes reações: enquanto muitos usuários do Instagram lamentaram esse novo foco no vídeo em vez de priorizar as fotografias, que eram a marca registrada desse aplicativo, o domínio do YouTube começou a introduzir uma nova perspectiva em seu *site* para incorporar mais organicamente a nova ferramenta de conteúdo. Ou seja, como explicou o criador de conteúdo da internet, o comunicador científico e empresário Hank Green, com a existência de vídeos e curtas do YouTube, esse *site* se torna um espaço em que você pode decidir se quer assistir a algo (algum vídeo de um criador já familiarizado e no qual já se inscreveu) ou continuar assistindo a algo (um tópico semelhante ao TikTok de vídeos curtos de criadores aleatórios que você não segue) (Green, 2022b).

O apelo do conteúdo de vídeos curtos, no entanto, continua sendo principalmente um recurso do TikTok. O algoritmo ainda inigualável é o traço característico que o separa de seus pares e dos aplicativos anteriores, com os quais o TikTok é frequentemente comparado, como o Vine, o Snapchat e outros. Como apontam Bhandari e Bimo (2022, p. 2), o TikTok é a única “das principais plataformas de mídia social do mercado [...] a posicionar seu algoritmo no centro da experiência social que gera; o algoritmo determina o tipo de conteúdo de vídeo ao qual o usuário é exposto”. A experiência do usuário, portanto, é liderada e determinada pelo algoritmo, que é um “aprendiz rápido” de seus interesses e tópicos favoritos. Ao passar a maior parte do tempo consumindo novos conteúdos (especialmente na dominante e exploratória “Página para você”), os usuários do TikTok estão cientes da “capacidade” dos algoritmos de os “ler” de forma rápida e precisa e personalizar o conteúdo a seu gosto – muitas vezes de maneiras menos inteligentes – e do fato de que isso afeta o tempo que passam no aplicativo (p. 5). Dessa forma, é possível não apenas se apresentar e se estabelecer virtualmente por meio da produção direta de conteúdo, mas também – graças ao fato de que, diferentemente de outras plataformas populares de mídia social, os perfis do TikTok são inerentemente públicos – construir o “eu algoritmizado” (Bhandari, Bimo, 2022) por meio do fluxo interminável de vídeos que chega até eles.

“Fazer disso um som”: componente de áudio do TikTok

A importância e até mesmo a predominância do som no TikTok foram enfatizadas em muitas ocasiões. O que diferencia essa componente aqui é a possibilidade de usar o som como um elemento “pronto” e uma base para memes. Isso inclui canções e peças musicais lançadas, bem como o conteúdo de áudio gravado pelos usuários.³ Ou seja, a opção de “fazer um som”, separadamente ou extraíndo-o de um vídeo já existente, abriu a possibilidade de se tornar viral com base no som não produzido e “bruto”, seja música, fala, efeitos sonoros ou outros.

Além de usar um som como base para o vídeo em uma dança ou outros desafios, memes, sincronização labial, reações ou como um “definidor de humor”, o TikTok prospera com os recursos dueto e *stitch* já mencionados, que criam ainda mais possibilidades de trabalhar com som no aplicativo. Essas duas opções podem ser vistas como sucessoras de dois recursos do aplicativo, Musical.ly BFF e Q&A. O Best Fan Forever do Musical.ly, ou seja, o recurso BFF,⁴ possibilitou que dois usuários conectassem suas contas e criassem vídeos separados com o mesmo modelo de música de fundo e os combinassem em um único vídeo (Savic, 2021, p. 3184). Esse recurso, entretanto, não permitia adicionar mais camadas de áudio ao original, pois “foi introduzido como uma forma de dançar ou sincronizar os lábios com outras pessoas (Musical.ly 2017)” (Kaye, 2022). Por outro lado, o recurso Q&A [perguntas e respostas] permitia que os usuários respondessem com vídeo a perguntas feitas em vídeo.

Com a aquisição do Musical.ly pelo TikTok, o Q&A foi eliminado, e o BFF foi “rebatizado” (Savic, 2021, p. 3184). Eu diria, porém, que, embora o Q&A tenha sido oficialmente cancelado, a ideia central ainda existe e funciona pelo recurso *stitch*, no qual é permitido ao usuário responder a um vídeo e o reproduzir sobre o original fragmentado/editado. Os recursos dueto e *stitch* permitiram, portanto, diferentes tipos de manipulação do som na comunicação com o conteúdo de outros usuários, seja por meio de camadas ou de continuação do som existente. Como mostrarei mais adiante neste texto, essas duas opções, juntamente com a

³ Muitas vezes, quando os espectadores de um determinado vídeo percebem o “potencial de meme” do som contido no vídeo, há uma enxurrada de comentários alinhados com o sentimento “faça disso um som”.

⁴ Também apelidado pelos usuários pré-adolescentes do aplicativo como o recurso Best Friends Forever (Melhores amigos para sempre).

possibilidade de criar som original, moldaram a maneira como a música é feita, reagida e ouvida, bem como promovida no TikTok e até mesmo fora dele.

Fazer música/trabalhar com sons

Neste segmento, examino mais detalhadamente as características do TikTok que são fundamentais para a criação de música no aplicativo, tanto em termos dos recursos técnicos do *software* quanto em relação ao ambiente que os usuários criam nessa plataforma. Em outras palavras, a atenção se volta para as ferramentas que os criadores têm à disposição (como duetos, *stitches*, *livestreams*, vídeos curtos), bem como para as circunstâncias que ocorrem quando essas ferramentas são combinadas com o algoritmo e todo o ecossistema desse aplicativo (como a maior possibilidade de viralidade nas mídias sociais, a pressão para otimizar o conteúdo, torná-lo “cativante” e agradável, lançá-lo em outros aplicativos de *streaming* como o Spotify).

O recurso dueto já mencionado foi, como esperado, “imediatamente atraente” para os músicos (Kaye, 2022, p. 60). A possibilidade de combinar seu som com o de outro criador para produzir nova mistura seria obviamente interessante para os músicos, especialmente em tempos de isolamento social.⁵ Esse tipo de criação musical colaborativa pode acontecer – e na maioria das vezes acontece – entre usuários que até então não se conheciam, pelo menos no sentido profissional. Deve-se observar também que muitos *TikTokers* – especialmente aqueles que se esforçam para ter a melhor presença e apresentação possível na internet e nas mídias sociais – gravam, colocam em camadas e mixam o som de seus duetos no *software* musical separado e, em seguida, usam esse arquivo em vez do som “orgânico” do dueto.

Um vídeo inicial e todas as gravações subsequentes criadas nessa sequência podem, teoricamente, continuar a ter um número incontável de duetos e, portanto, um número incontável de resultados sonoros. O primeiro vídeo é uma espécie de “chamada para ação”, um convite a todos que se sentirem intrigados

⁵ Por exemplo, D. Bondy Valdovinos Kaye explorou a criação de música colaborativa no TikTok durante os primeiros meses da pandemia de covid-19 e dos *lockdowns*, por meio do estudo de caso do perfil @ JazzTokOfficial (ver Kaye, 2022).

a responder (musicalmente ou não). Para cantores de coral, pode ser o baixo cantando sua parte do arranjo SATB de uma peça coral ou, para bandas virtuais, qualquer um dos instrumentos tocando a linha de uma música conhecida ou uma improvisação. A construção de corais virtuais, que se tornou amplamente popular com o trabalho do compositor americano Eric Whitacre,⁶ passou então a ser possível sem montagens tediosas e gravações individuais que precisavam ser editadas em uma só; os corais, assim como qualquer outro conjunto vocal, vocal-instrumental ou puramente instrumental, começaram a se formar sem orientação clara, uma camada de som de cada vez.

Exemplo digno de atenção desse tipo de criação musical colaborativa começou a aparecer no final de 2020 com um vídeo do carteiro escocês e cantor *folk* Nathan Evans. Ele gravou um *cover* de “Wellerman”, uma canção marinheira, originalmente executada por marinheiros a bordo de navios mercantes e navios de pesca desde 1400 (cf. Parr, 2021), e o publicou em seu perfil em 27 de dezembro de 2020. O vídeo em si mostra Evans sentado diante da câmera (ver Figura 1), sincronizando os lábios com um som pré-gravado que contém Evans cantando a *cappella*, com várias faixas vocais adicionadas ao refrão da música e à batida constante de sua mão na mesa.

Logo depois, o TikTok foi tomado por vários duetos com esse *cover*, tornando-o viral junto com as *hashtags* #seashanty e #seashantytiktok.⁷ Viralidade quase instantânea, vários duetos com esse vídeo, *remixes* de seu som e muitos *covers* subsequentes e músicas originais de Evans impulsionaram sua carreira e o levaram a um contrato de três *singles* com a Polydor Records, tendo “Wellerman” sido lançado oficialmente em 22 de janeiro de 2021.⁸

⁶ A primeira instância do coral virtual de Whitacre – Virtual Choir 1 Lux Aurumque – foi lançada no YouTube em março de 2010 (ver mais sobre a história desse projeto de longa duração no site de Eric Whitacre (<https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir>) e em seu canal no YouTube (<https://www.youtube.com/@virtualchoir>)).

⁷ Até o término da escritura deste artigo, a *hashtag* #seashanty tinha 6,9 bilhões de visualizações no TikTok, e #seashantytiktok mais de 430 milhões. O Google Trends também destacou a viralidade dessa tendência ao anunciar, em 12 de janeiro de 2021, que a expressão “sea shanties” como descritor atingiu seu ponto mais alto na história do Google (Parr, 2021).

⁸ Em 2022, Nathan Evans lançou, pelo selo Electrola, *Wellerman – The Album*, com 14 interpretações de Evans de *shanties*, bem como os dois *remixes* de “Wellerman” e “Drunken Sailor” (ver mais em: <https://www.discogs.com/release/25170967-Nathan-Evans-WellermanThe-Album>)).

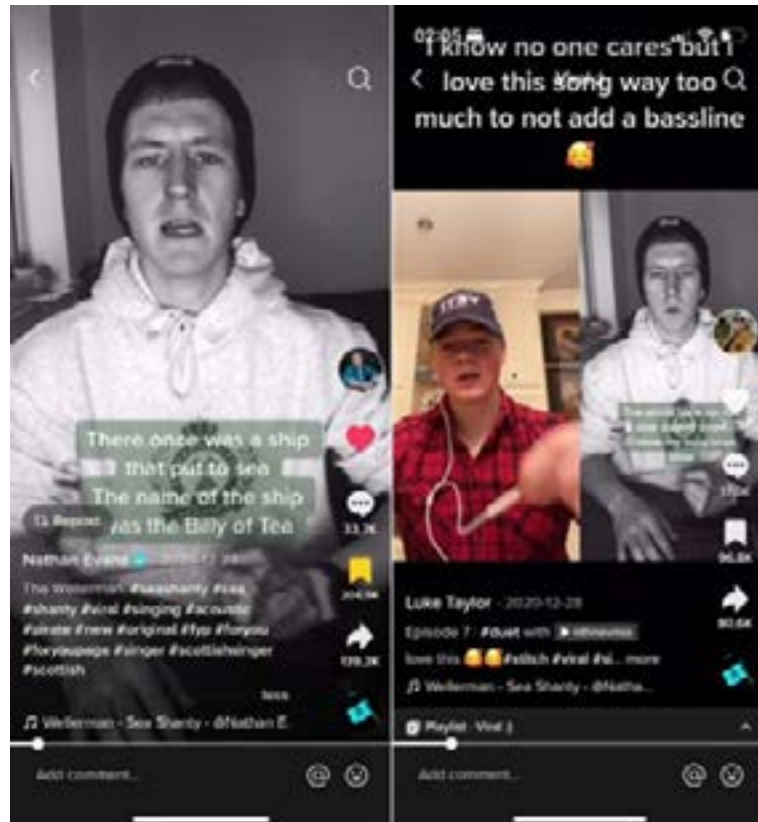


Figura 1
Capturas de tela do vídeo de Nathan Evans e de um dueto viral do cantor americano Luke Taylor

A história de “Wellerman” é um dos muitos exemplos de vídeos originais inspiradores e que provocam reação. Com vários níveis de sucesso, muitas pessoas publicam seus convites para colaboração no vácuo do TikTok. Esses vídeos “canta/toca comigo” vão desde o convite para fazer duetos, passando por *covers* de músicas já famosas, até a instigação de colaborações improvisadas. O cantor americano Patrick Smith (@ pat.smith85), por exemplo, combina esses dois aspectos: além de clipes dele cantando e tocando *covers* ou sua música original, Smith também grava TikToks convidando os espectadores a fazer duetos em seus vídeos e cantar *covers* de maneira jazzística. Ele também inclui um componente visual, adicionando na tela o texto da música, que é dividido em versos que devem ser cantados alternadamente por ele e seu parceiro virtual. Além disso, desenvolveu-se um gênero de “desafio de versos abertos”, em que músicos de vários gêneros dão a seus seguidores a oportunidade de fazer duetos

em seus vídeos e “preencher as partes que faltam” de suas novas músicas por conta própria, textual e musicalmente.

Por outro lado, uma das abordagens possíveis para os duetos e seus resultados também é descrita e examinada por D. Bondy Valdovinos Kaye (2022) em seu artigo já mencionado sobre o perfil @JazzTokOfficial. Kaye descreve as vantagens (encontrar a comunidade, fazer desafios de *jazz*, promover a música, convidar o público a participar por meio do recurso duetos) e as desvantagens (ter de terceirizar a edição final dos vídeos para outra plataforma, por exemplo) de ter uma comunidade musical e um perfil compartilhado durante o período de confinamento da covid-19.

Uma tendência intrigante interespecies também ganhou enorme popularidade. Especificamente, como os vídeos de animais de estimação e de animais constituem uma grande parte do conteúdo do TikTok e da internet em geral, não é de surpreender que os músicos tenham começado a fazer “duetos” com animais produzindo sons musicalmente inspiradores. Uma conta que acumulou mais de 11 milhões de curtidas em seus vídeos com “duetos musicais com animais”, @hirokisan79, pertence ao compositor e arranjador japonês Hiroki Takashi. Nesses vídeos, ele faz um arranjo de uma peça musical ou canção já existente ou compõe algo completamente novo, com base no som que o animal faz no vídeo original (o som pode ser da voz do animal ou de alguma outra atividade animal registrada).⁹

Com o recurso *stitch*, é improvável que haja uma colaboração musical direta (como visto com o duetos), principalmente porque não há opção de adicionar som à publicação original ou colocar faixas de som em camadas ao costurar um vídeo. Além disso, o vídeo costurado tem apenas cinco segundos de duração. Isso significa que o vídeo que é usado para a costura adicional visa provocar alguma reação. O usuário que está costurando um vídeo também pode escolher a qual parte do vídeo ele vai reagir; nesse raciocínio, pode-se ativar a opção *stitch* em seus vídeos e convidar as pessoas a cantar, tocar ou reagir a uma apresentação musical em seu próprio vídeo com as palavras “*stitch this with a video of...*”. Esse recurso, no entanto, não é usado com frequência na comunidade musical para a

⁹ Por exemplo, um de seus vídeos recentes mais vistos e curtidos mostra um gato arranhando uma porta em uma batida consistente e regular que poderia se adequar ao ritmo de uma peça musical mais rápida. Em um dueto de vídeo e som, Takashi tocou “Csárdás”, de Vittorio Monti (ver também a Figura 2. <https://vm.tiktok.com/ZMFxnYrYT/>).

criação de músicas virtuais, mas principalmente para respostas verbais ou outras respostas ao autor do *post* original. Por exemplo, o usuário @theneedletok costurou com um vídeo de @moshpitjones, reagindo à frase “todas as músicas soam iguais”. Em sua resposta, *TheNeedleTok* deu vários exemplos de artistas musicais e álbuns para ouvir que poderiam mudar a opinião do autor original.¹⁰



Figura 2
Capturas de tela da página de Hiroki Takashi e do vídeo da página de “Csárdás”

Os músicos do TikTok também podem se beneficiar do recurso de transmissão ao vivo, embora essa característica do *software* não se limite aos usuários do TikTok. As transmissões ao vivo do TikTok aparecem na página “Seguindo” e na “FYP”, alcançando seus seguidores já existentes, bem como novos ouvintes em potencial. Em suas diretrizes detalhadas para criadores, o TikTok destaca quais são as “melhores práticas a levar em conta” ao fazer uma transmissão ao vivo: horário nobre, duração de uma transmissão ao vivo, iluminação,

¹⁰ Ver <https://vm.tiktok.com/ZMFxvJxPT/>.

envolvimento ativo com o público, boa qualidade de som e conexão com a internet etc. (TikTok, 2022a). O anfitrião de uma transmissão ao vivo agora também pode ter até cinco convidados em sua transmissão; entretanto, considerando os diferentes locais, a estabilidade da conexão com a internet e os atrasos na comunicação, esse recurso não é ideal para a produção musical colaborativa. Por outro lado, é possível obter uma atmosfera semelhante a um show virtual se um vídeo/show for transmitido de um único local.

Há, é claro, outros exemplos de *streaming* de *shows* provenientes das grandes produtoras. Em 2021, o famoso Lotte Duty Free Family Concert foi transmitido pelo TikTok e contou com as principais bandas de K-Pop, como BTS, Super Junior D&E, Twice, Itzy e Tomorrow x Together. Antes disso, a empresa Lotte Duty Free organizou muitos eventos *online* bem-sucedidos com ingressos e um “portal *online*”, mas esse foi um dos primeiros desse tipo no TikTok. Em junho de 2022, a banda italiana Måneskin – vencedora do ESC 2021 e uma sensação global desde então – tocou e transmitiu um *show* gratuito de Berlim sem público ao vivo como um presente para seus fãs.

Quanto à questão da duração e das dimensões obrigatórias dos vídeos do TikTok, há vários aspectos que devem ser considerados: embora a plataforma tenha alongado os vídeos para até dez minutos desde agosto de 2021 (para alguns usuários), ela é mais conhecida e usada para vídeos com duração de 15 segundos a um minuto e, mais recentemente, até três minutos. Essa demanda por vídeos curtos que prendam a atenção do espectador e do ouvinte nos primeiros segundos influenciou enormemente as formas de apresentação de peças musicais nesse aplicativo e, conseqüentemente, até mesmo a própria composição musical. Como Robert Prey (2020) e Jeremy Wade Morris (2020) destacaram, os artistas musicais podem hoje se sentir compelidos a “otimizar” seu trabalho em termos de composição e produção de músicas para aumentar sua visibilidade nas plataformas, principalmente no Spotify. Morris (p. 2) ainda ressalta que:

a música, como dados, aumenta a pressão sobre músicos e produtores para que pensem e ajam como desenvolvedores de *software*, tratando suas músicas não apenas como canções que precisam chegar aos ouvintes, mas como uma mistura de conteúdo sonoro e metadados codificados que precisam ser preparados e elaborados para ser descobertos.

Embora Morris e Prey escrevam sobre diferentes plataformas de música na internet, essa afirmação é especialmente verdadeira para músicos e promotores de música no TikTok.

Se levarmos em conta os sons que determinam a duração dos vídeos – seja como meme ou como trecho musical – veremos que, graças à configuração inicial da duração do vídeo, a maioria deles é de apenas alguns segundos a um minuto. Uma demanda – ou melhor, uma limitação – como essa certamente pode influenciar a maneira como ouvimos as músicas, mas também como compomos músicas destinadas a grandes públicos e usos. Tornou-se quase uma regra não escrita pensar e projetar um verso, um refrão ou um segmento de uma música, capaz de se encaixar na duração ideal, ser apropriada como meme ou outro som de tendência e ter potencial para se tornar viral.¹¹ Além de se tornar um meme, o lançamento de um trecho de som de uma música que em breve será publicada em plataformas de *streaming* de música também está sendo usado como gancho. Exemplo recente de som altamente viral que levou a uma expectativa global do lançamento da música completa aconteceu no verão/outono de 2022. O refrão da música “Unholy”, de Sam Smith e Kim Petras, foi divulgado no TikTok em 22 de agosto de 2022, tornando-se sucesso viral instantâneo. O lançamento estava programado para 15 de setembro, mas teve de ser adiado para 22 de setembro devido ao falecimento e funeral da rainha Elisabeth II. Embora a música tenha tido desempenho extremamente bom nas paradas, o adiamento da data de lançamento provocou forte debate no TikTok sobre o setor musical e as grandes produtoras que ainda não perceberam que eles precisam agir mais rapidamente em um mundo ou em um aplicativo em que as músicas populares mudam em questão de dias ou semanas.

O que também pode influenciar o tipo de apresentação dos músicos e de seu trabalho, além da duração, são as dimensões e a posição vertical obrigatória do quadro capturado, projetada para aproveitar melhor os *smartphones*. Isso significa que apenas copiar e colar vídeos gravados na horizontal, feitos para

¹¹ Recentemente, muitos apontaram que até mesmo as maiores estrelas da música pop não ficaram imunes a essa tendência. Um dos exemplos mais notáveis dessa prática é o já famoso meme sonoro “It’s me, hi, I’m the problem, it’s me” (Sou eu, oi, eu sou o problema, sou eu) do último álbum de Taylor Swift, *Midnight* (2022) (ver, por exemplo, <https://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/anti-hero-trend-taylor-swift-tiktok- b2227478.html>).

plataformas como o YouTube, pode ser visto como preguiça e falta de vontade de se apresentar para o público do TikTok.

Como aqui já implícito, o TikTok não é um aplicativo feito sob medida para ouvir música e reunir canções em listas de reprodução, embora músicos e bandas verificados tenham uma seção especial em seus perfis para separar os sons do conteúdo do vídeo. É fundamental, portanto, que os artistas musicais saibam como usar sua popularidade para “decolar” no TikTok e reconhecer quando lançar músicas virais ou de sucesso em outros aplicativos de *streaming* de música. O TikTok oferece oportunidade de rápido crescimento orgânico e viralidade baseada no próprio som, e, portanto, pode agilizar e impulsionar muitas carreiras musicais com potencial.

Promoção de música/canal para o verdadeiro setor musical

Já na primavera de 2020, começaram a aparecer instruções sobre como obter a viralidade do TikTok com sua música. Por exemplo, em seu vídeo no YouTube intitulado *TikTok Music Promotion | How To Get Your Music Viral In 24 Hours*, a agência de *marketing* musical Burstimo (2020), sediada em Londres, compartilhou possíveis estratégias de promoção para músicos no TikTok. O apresentador oferece duas abordagens: uma para aqueles que querem se envolver na promoção do TikTok por conta própria e outra para aqueles que preferem delegar essa tarefa.

De acordo com a primeira estratégia, além de criar e gravar músicas, o músico deve trabalhar ativamente para reunir uma comunidade que tenha opinião igual, apresentar a música e os detalhes sobre o processo de criação de forma criativa, explicar o significado das músicas e, por fim, entrar em contato com influenciadores na plataforma com propostas de colaboração. A outra rota de promoção de música no TikTok pressupõe que um músico tenha analisado e dividido suas músicas em clipes mais curtos (cerca de 15 segundos) e, em seguida, entrado em contato com influenciadores que poderiam produzir um desafio de dança viral ou outra tendência com base no som. A Burstimo supõe que a música tenha sido feita independentemente das redes sociais antes de agir nessas etapas, mas, como enfatizei, esse nem sempre é o caso, e essa estratégia de pensar ativamente sobre a próxima tendência viral influencia muito o processo criativo.

Mais recentemente, em 2022, plataformas de *marketing* para profissionais da música, como a Feature.fm, introduziram um recurso intitulado *evergreen pre-save* (Feature.fm, 2022; Leight, 2022). Essa opção permitiria que os músicos que se tornassem virais com um trecho de música nova e inédita vissem quanto de seu público se envolveria em “pré-salvar” o lançamento (de data conhecida ou desconhecida) e demonstrassem seu interesse saindo do TikTok, ou seja, da plataforma inicial, com um clique no *link* externo. Ao mesmo tempo, a agência de *marketing* reuniria mais informações sobre os fãs coletando seus e-mails e outros dados.

Muito já foi dito na mídia sobre a viralidade do TikTok e os movimentos certos para músicos aspirantes quando eles a alcançam. Em sua extensa pesquisa de artistas musicais novos e emergentes que se tornaram virais com seus novos lançamentos no TikTok no período de 2020 a 2021, os jornalistas Estelle Caswell, da *Vox*, e Matt Daniels, do *The Pudding*, exploraram os “bastidores” ou o acompanhamento do “felizes para sempre” da viralidade do TikTok e a influência desse tipo específico de viralidade na cultura musical e no negócio da música (ver Caswell, Daniels, 2022). A primeira coisa a ser observada foi o chamado e já mencionado *pipeline* do TikTok para o Spotify, seguido pela dissecação da rede de gravadoras, distribuidores, artistas independentes e suas fórmulas para o sucesso no negócio da música, agora significativamente alterado. Ou seja, além da demanda dos usuários do TikTok em termos de lançamento de música no Spotify, os jornalistas também analisaram os nomes na lista de reprodução dos 200 novos artistas do Spotify, descobrindo que um quarto deles (no período mencionado) veio do TikTok, 46% dos quais assinaram contrato com alguma grande gravadora (Caswell, Daniels, 2022). Além disso, do total de artistas (367) que assinaram contrato com uma grande gravadora de janeiro de 2020 a dezembro de 2021, 129 o fizeram como resultado de um momento viral do TikTok (Caswell, Daniels 2022, 13:58).

A (auto)promoção bem-sucedida no TikTok leva os músicos aos braços da atenta e constante vigilância do setor musical. A mentalidade que está contida nestas duas linhas – “se você quer exposição, precisa estar no TikTok. E não é só isso, você tem de postar, postar, postar” (Caswell, Daniels 2022) – inevitavelmente direciona os músicos para um ponto em que eles podem decidir se querem assinar um contrato com uma gravadora, se tornar independentes ou fazer outra coisa. Com as gravadoras monitorando as tendências no TikTok, essa plataforma

também começou a desenvolver suas próprias ferramentas de distribuição de música. A própria plataforma de distribuição de música do TikTok, SoundOn, foi lançada em 9 de março de 2022. Como outras semelhantes, a SoundOn distribui música para vários serviços de *streaming* (Spotify, Apple Music, Resso /by ByteDance/, Deezer, Pandora, Joox, bem como de volta para o TikTok), levando o TikTok a outro ramo do negócio de música.

Em um mundo aparentemente pós-covid, além das plataformas e aplicativos da internet, um artista musical deve ser capaz de “entrar no mundo real”, ou seja, fazer turnês, vender mercadorias e garantir sua carreira dessa forma também.



Figura 3
Captura de tela do vídeo de Caswell e Daniels mostrando a proporção de artistas descobertos no TikTok em comparação com outros

Notável exemplo de como traduzir a fama do TikTok para a “vida real” é a história de Sam Ryder, cantor britânico que ficou famoso no aplicativo com seus encantadores *covers* de clássicos da música popular. Em 2022, Ryder representou o Reino Unido no Festival Eurovisão da Canção, ficando em primeiro lugar nos votos do júri e em segundo no geral. Seguiram-se o lançamento de *singles*, o anúncio de álbuns, *shows* e colaborações com muitos artistas consagrados e, ainda mais notável, sua apresentação com os membros do Queen, Brian May e Roger Taylor, em um *show* de tributo a Taylor Hawkins no Estádio de Wembley, em Londres, em setembro de 2022. O exemplo de Ryder não é uma exceção –

na verdade, durante 2022, muitos dos músicos que ficaram famosos no TikTok começaram a fazer turnês e participar ativamente de *shows*.

Quanto aos músicos anteriormente aclamados e seus trabalhos, a maioria deles (e suas equipes de mídia social) descobriu o TikTok como mais uma plataforma para promover e divulgar suas músicas. Da mesma forma, tendo em mente as trilhas sonoras dos novos filmes ou séries de televisão, músicas eternas, como “Running up that Hill”, de Kate Bush (incluída na quarta temporada da série *Stranger Things*), chegaram ao centro das atenções de um público global e, entre outras vantagens de reviver e relançar músicas de décadas anteriores, alcançaram facilmente a viralidade no TikTok.

Consumir/usar/ouvir música

Até aqui, enfatizei a proeminência do som no TikTok de várias maneiras, principalmente a partir da perspectiva dos músicos e do setor musical. Agora, tratarei do lugar e do papel que o som e a música têm na experiência dos usuários desse aplicativo.

A respeito da sonoteca do TikTok, no momento da redação e revisão deste texto, o número de músicas disponíveis comercialmente e isentas de *royalties* ultrapassa 600.000 (TikTok, 2022b). Isso significa que há milhares de outros sons disponíveis para uso não comercial, enquanto o número de sons existentes que não são músicas ou trechos de músicas de forma tradicional é incontável e está sempre crescendo. É compreensível que a maioria desses sons nunca será reutilizada ou se tornará viral, mas os que o fazem geralmente se tornam memes sonoros mundialmente reconhecidos. Tendo isso em mente, o potencial de envolvimento criativo do usuário é enorme.

Um *site* independente, o Tokboard, coleta e analisa dados do TikTok, fornecendo informações sobre os sons e os usuários mais populares da plataforma.¹²

¹² Em sua seção Sobre, informa o Tokboard: “O Tokboard é alimentado por um mecanismo de coleta de dados que está constantemente obtendo dados da plataforma TikTok. O banco de dados agora contém pontos de dados de mais de 80 milhões de vídeos principais e cinco milhões de usuários, ocupando mais de 50 *gigabytes* apenas para metadados. Como o TikTok é extremamente grande, não podemos extrair 100% de seus dados e, em vez disso, mantemos um subconjunto dos vídeos populares para os principais sons. Como resultado, as contagens de reprodução que exibimos devem ser consideradas um limite inferior aproximado (estimamos que os vídeos que indexamos representem mais de 96% do total de contagens de reprodução)”. A Tokboard também apontou que estava sendo ameaçada pela ByteDance enquanto tinha seu nome anterior, Tiktometer (ver <https://tokboard.com/about>. Acessado pela última vez em 29 nov. 2022).

Em sua página, o Tokboard apresenta os 100 sons mais usados em uma visão geral semanal ou mensal, juntamente com suas estatísticas individuais: o autor, o número de visualizações acumuladas e o número de vídeos populares feitos com o som (ver Figura 4). Essas estatísticas também mostram a velocidade com que as músicas do TikTok entram e saem das tendências.

Observando as capturas de tela da Figura 4, constatamos que o conjunto de sons virais consiste em canções conhecidas de música pop, música clássica, *remixes* e sons originais criados por autores para o TikTok a fim de fornecer música de fundo com base em humor ou trilha sonora de qualquer tipo. Também é bastante perceptível que os títulos dos sons não são dados de acordo com alguma regra ou norma – por exemplo, em agosto de 2020, “Eine Kleine Nachtmusik”, de Wolfgang Amadeus Mozart (gravação da Orquestra de Câmara de Pachelbel) estava nas tendências com o título de “Música Clássica”.



Figura 4
Capturas de tela das esta-
tísticas do Tokboard para
agosto de 2020 e maio
de 2021

Esse conjunto de sons representa o acervo de áudio usado principalmente como meme ou que funciona de acordo com os princípios dos memes de áudio. Sejam memes em sentido estrito, sincronização labial ou desafios baseados em um som, todos eles definem o som como a força motriz e o ímpeto para cada vídeo de reiteração e recriação do som. Usando a expressão “memes de áudio”

para denotar esse fenômeno, Crystal Abidin e D. Bondy Valdovinos Kaye (2021, p. 58) observam:

Os TikTokers geralmente se baseiam nas letras de músicas específicas para contar uma história (por exemplo, quando as letras são fundamentais para a sincronização labial, quando a piada de um vídeo é uma linha lírica específica da música); consideram a forma musical e rítmica de uma música para avançar o enredo de seu vídeo (por exemplo, quando uma batida “cai”, quando uma música passa para “gravador ruim tocando”); complementam ou justapõem memes de áudio com conteúdo de vídeo e legendas textuais (por exemplo, música para proporcionar ambiente para a narração, música para mudar a tonalidade da narração para sarcasmo ou paródia); ou organizam e alinham o conteúdo em silos específicos.

Além disso, Arantxa Vizcaino-Verdú e Crystal Abidin (2022, p. 901) afirmam que a noção de desafio musical, que é um “jogo” extremamente popular e diversificado com base no som usado, pode ser vista como modos de memes de áudio de narração de histórias (transmídia). Eles discernem muitos tipos diferentes desses desafios: reconhecer listas de reprodução; verificar listas de reprodução; comparar o nível de reconhecimento musical; reconhecer a velocidade; verificar o nível de *fandom*; lembrar/esquecer músicas; saber ou não saber uma música; seguir o ritmo; pertencer a um grupo; cantar músicas; testar a cidadania; abaixar os dedos da mão; ouvir qualquer música (ou seja, reconhecer músicas de qualquer gênero); verificar a dependência do TikTok; reagir/não reagir à música; procurar amizade; mostrar o humor; sincronizar os lábios com habilidade; e testar a habilidade musical (p. 900). Segundo os autores, combinados com a gamificação do som, esses desafios produzem códigos de filiação ao grupo e o sentimento de pertença. Podemos reconhecer que alguns tipos de desafios se sobrepõem, como testar a cidadania e abaixar os dedos das mãos, que podem, por exemplo, ser contados como exercícios de reconhecimento de músicas em geral.

Abidin e Kaye (2021, p. 61) exploram a qualidade de “verme de ouvido” do som juntamente com sua “modelabilidade”. Isso significa que os sons têm uma qualidade especial para entreter e ocupar o cérebro e a psique humana como nenhuma outra forma de conteúdo, o que levou à “virada aural” nos memes no TikTok.

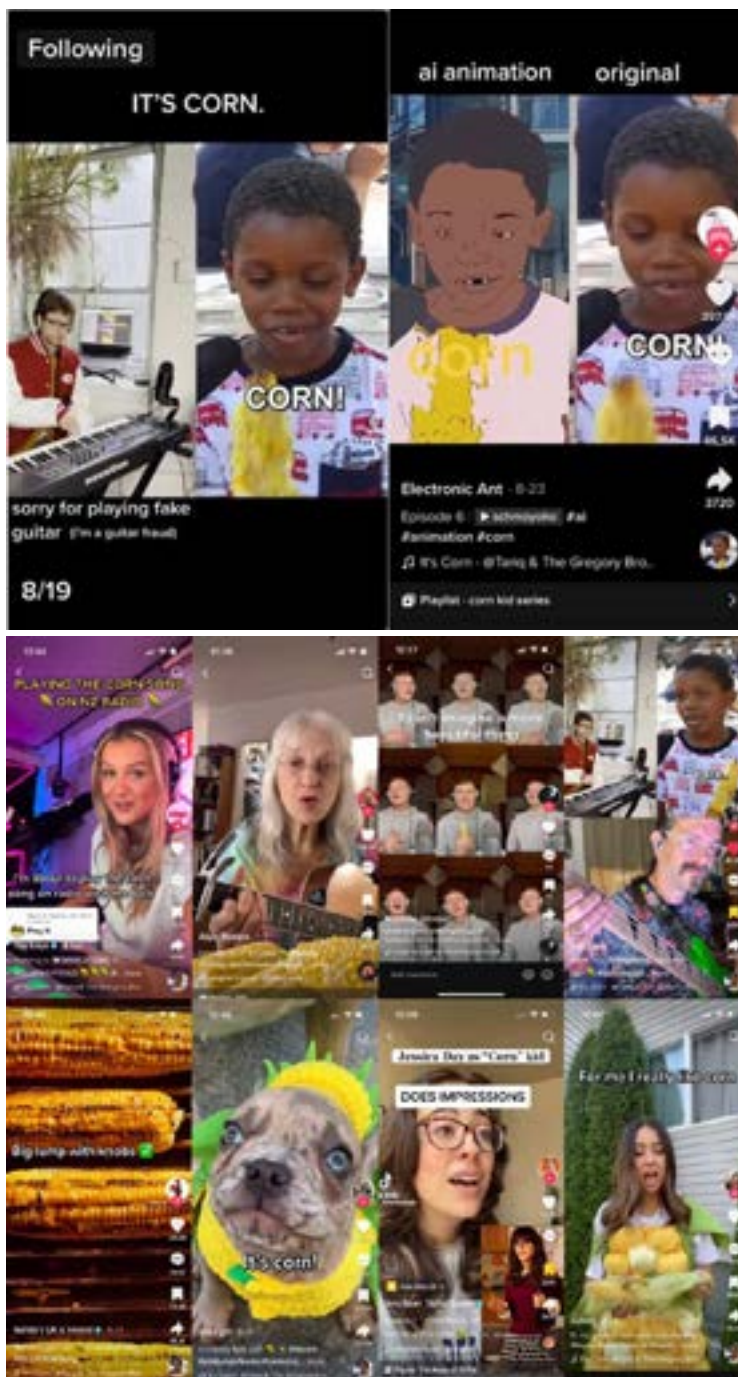


Figura 5
Capturas de tela do “Corn”
original e das capas/
reações

O modelo de som, como um quadro no qual um meme deve acontecer, provoca milhões de vídeos no TikTok. Uma das últimas tendências virais no aplicativo foi o som remixado intitulado “It’s Corn” (É milho), que, na versão original, contém uma entrevista do menino Tariq falando sobre seu amor pelo milho para a Recess Therapy.¹³ Esse som inicial foi então musicado – transformado em música – pelos The Gregory Brothers, a.k.a. Schmoyoho.¹⁴ Logo, a música se tornou um meme viral em que as pessoas demonstravam seu apreço pelo milho e, mais ainda, por diferentes tipos de coisas de seu próprio gosto (mostrando isso nos vídeos e adicionando letras alteradas à tela). A música deu início a uma avalanche de *covers*, duetos, *stitches*, *remixes* e reações, entrando também no repertório musical de rádios, corais, bandas e outros artistas em todo o mundo. Vale a pena observar que esse é apenas um dos muitos exemplos desse alcance de um meme sonoro do TikTok.

O potencial que os sons têm no TikTok provocou o surgimento de treinadores da plataforma especializados em reconhecer sons virais atuais e futuros. Esses profissionais se empenham para se tornar virais enquanto “treinam” as pessoas sobre como usar um som específico. Na prática, ao dizer o óbvio para a maioria dos usuários do TikTok, esses criadores encontram seu próprio público, mas, na maioria das vezes, apenas “aproveitam a onda” de um som que está prestes a se tornar tendência ou já o é.

Observações finais

Ao focalizar o som no TikTok neste artigo, bem como a música em suas diversas realidades nesse aplicativo, minha intenção é contribuir para a literatura acadêmica sobre esse tópico que está crescendo em ritmo acelerado. Assim, apresentei uma visão geral da história do aplicativo, bem como de seus principais recursos, em termos de tecnologia, que permitiram ao som tornar-se tão proeminente. Não é de surpreender que essa “virada aural”, que aconteceu em escala tão grande e entre tantas pessoas que consomem conteúdo no TikTok,

¹³ Veja a gravação em vídeo da entrevista em <https://youtu.be/1VbZE6YhjkK>.

¹⁴ Ouça a versão viral da música no TikTok em <https://vm.tiktok.com/ZMFQ4X24j/>, e a música completa em https://youtu.be/_caMQpiwiaU. É importante observar que Schmoyoho lançou a música e dividiu os direitos autorais com o criador original, Tariq.

tenha afetado fortemente os processos de criação de música contemporânea, o estado do setor musical e os hábitos dos ouvintes e consumidores atuais de música e som em geral. Da mesma forma, não surpreende o fato de o TikTok não só ter afetado diretamente o desenvolvimento de novos recursos de imitação nos maiores meios de comunicação social e de compartilhamento de vídeos, mas também ter mudado a forma de funcionamento do setor musical em termos de descoberta de novos artistas, bem como de distribuição, *streaming* e venda de música.

O som se tornou uma moeda no TikTok, uma força motriz e um suporte de forma para a comunicação de tendências, memes, desafios, pertencimento a grupos e definição de novos caminhos na música. Como já mencionei, o recurso dueto – e, em especial, sua opção de usar e sobrepor o som do vídeo original – é uma das principais mudanças no jogo da música *online*. Ele permitiu a criação de música colaborativa *online* com habilidades limitadas de edição, o que se tornou essencial durante a pandemia da covid-19. Também é amplamente argumentado que a forma (em termos de dimensões e duração) dos vídeos do TikTok, juntamente com a viralidade prometida/já alcançada, também está moldando a maneira como os músicos estruturam, compõem e organizam suas novas peças, músicas e sons. Os sons que demonstram potencial e se alinham com o algoritmo (ou são promovidos por influenciadores, como sugeriu o setor de *marketing*) logo ganham força e se tornam virais. E quando o som se torna viral, o resto é história... até a próxima tendência.

Bojana Radovanović (1991, Osijek) musicóloga e teórica da arte, é pesquisadora associada no Instituto de Musicologia SASA. Obteve seu doutorado no Departamento de Musicologia da Faculdade de Música da Universidade de Artes de Belgrado, com foco nas relações entre voz, técnica vocal e novas tecnologias na arte contemporânea e música popular (tese: *Voze Técnica/Tecnologia na Música Contemporânea*, 2022, mentoras: Dra. Vesna Mikić, Dra. Biljana Leković). Seus interesses de pesquisa incluem música e arte contemporânea, voz, música metal, arte e mídia, e pesquisa transdisciplinar. Publicou dois livros e coeditou uma monografia coletiva. É cofundadora e editora-chefe do jornal científico *Insam Journal of Contemporary Music, Art and Technology*.

Pedro Vaz começou, desde 2014, em Coimbra, a organizar exposições e performances. Completou entre 2013 e 2018 a licenciatura e mestrado em estudos artísticos pela Fluc. Atualmente é doutorando em Artes e Mediações pela FCSH da Universidade Nova, cuja investigação em parceria com o museu Maat Lisboa, trabalha os processos de mediação museológica entre o visitante e o site-specific.

Referências¹⁵

- Abidin, Crystal and D. Bondy Valdovinos Kaye. 2021. "Audio Memes, Earworms, and Templatability: The 'Aural Turn' of Memes on TikTok". In *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, edited by Chloë Arkenbout, Jack Wilson and Daniel de Zeeuw, 58-68. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Anderson, Katie Elson. 2020. "Getting acquainted with social networks and apps: it is time to talk about TikTok". *Library Hi Tech News* 37 (4): 7-12. <https://doi.org/10.1108/LHTN-01-2020-0001>.
- Basch, Corey H., Hillyer, Grace C. and Jaime, Christie. 2022. "COVID-19 on TikTok: harnessing an emerging social media platform to convey important public health messages". *International Journal of Adolescent Medicine and Health* 34 (5): 367-369. <https://doi.org/10.1515/ijamh-2020-0111>.
- Bhandari, Aparajita and Sara Bimo. 2022. "Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media". *Social Media + Society* 8 (1). <https://doi.org/10.1177/20563051221086241>.
- Boffone, Trevor. 2022. "Introduction: The Rise of TikTok in US Culture". In *TikTok Cultures in the United States*, edited by Trevor Boffone, 1-13. London and New York: Routledge.
- Bruns, Alex. 2008. *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Prodsage*. New York: Peter Lang.
- Burstimo. 2020. "TikTok Music Promotion | How To Get Your Music Viral In 24 Hours". April 26, 2020. YouTube video, 9:24. <https://youtu.be/8ss0yiZXuDs>.
- Buzzetto-More, Nicole. 2013. Social Media and Prosumerism. In E. Cohen & E. Boyd (Eds.), *Proceedings of the Informing Science and Information Technology Education Conference 2013* (pp. 67-80). Informing Science Institute. Retrieved November 16, 2022 from <https://www.learntechlib.org/p/114685/>.
- Caswell, Estelle and Matt Daniels. 2022. "We tracked what happens after TikTok songs go viral". Vox, May 31, 2022. YouTube video, 22:37. <https://youtu.be/S1m-KgEpoow>.
- Daly, Diana, Smith, Maddie Raeann, and Bao, Duo. 2022. "The Incessancy of #goback-tothekitchen and Responses to Normalized Online Misogyny". *Proceedings of the Association for Information Science and Technology* 59: 659-661. <https://doi.org/10.1002/pra2.682>.

¹⁵ Foi mantido o padrão do artigo original.

- Feature.fm. 2022. "Get Pre-Saves without even knowing when your next release is". January 28, 2022. <https://blog.feature.fm/get-pre-saves-without-knowing-when-your-next-release-is-ever-gree-pre-save/>.
- Green, Hank. 2022a. "So... TikTok Sucks". hankschannel, January 20, 2022. YouTube video, 24:46. <https://www.youtube.com/watch?v=jAZapFzpP64>. 71
- Green, Hank. 2022b. "The Real Difference Between YouTube and TikTok". Vlogbrothers, September 23, 2022. YouTube video, 3:56. <https://youtu.be/UDYbdLain2E>.
- Ile, Yvonne. 2022. "How Black Creators Stopped The Clock on TikTok". *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 8: 60-79. <https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2022.5.8.60>.
- Kaye, D. B. V., Chen, X., & Zeng, J. 2021. "The co-evolution of two Chinese mobile short video apps: Parallel platformization of Douyin and TikTok". *Mobile Media & Communication* 9 (2), 229-253. <https://doi.org/10.1177/2050157920952120>.
- Kaye, D. Bondy Valdovinos. 2022. "Please Duet This: Collaborative Music Making in Lockdown on TikTok". *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Post-graduate Network* 15 (1). <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/654>.
- Leight, Elias. 2022. "Is the Next Big Hit 15 Seconds Long?". *Rolling Stone*, March 4, 2022. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/dove-cameron-da-vid-kushner-tiktok-pre-save-1316040/>.
- Literat, Ioana. 2021. "'Teachers Act Like We're Robots': TikTok as a Window Into Youth Experiences of Online Learning During COVID-19". *AERA Open* 7. <https://doi.org/10.1177/2332858421995537>.
- Morning Consult. 2020. "Fastest Growing Brands 2020". <https://morningconsult.com/fastest-growing-brands-2020/>.
- Morning Consult. 2021. "Fastest Growing Brands 2021". <https://morningconsult.com/fastest-growing-brands-2021/>.
- Morris, Jeremy Wade. 2020. Music platforms and the optimization of culture. *Social Media+ Society* 6 (3): 1-10.
- Parr, Freya. 2021. "The viral sea shanty trend sweeping TikTok: We explain the phenomenon". *Classical Music*, 14 January 2021. <https://www.classical-music.com/features/articles/the-viral-sea-shanty-trend-sweeping-tiktok-we-explain-the-phenomenon/>.
- Prey, Robert. 2020. "Locating Power in Platformization: Music Streaming Playlists and Curatorial Power". *Social Media + Society* 6 (2). <https://doi.org/10.1177/2056305120933291>.
- Santomier, James, and Patricia Hogan. 2013. "Chapter 10: Social media and prosumerism: implications for sport marketing research". In *Handbook of Research on Sport and Business*, edited by Sten Söderman and Harald Dolles, 179-201. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing. Accessed Nov 16, 2022, <https://doi.org/10.4337/9781781781005866.00018>.

Savic, Milovan. 2021. "From Musical.ly to TikTok: Social Construction of 2020's Most Downloaded Short-Video App". *International Journal of Communication* 15: 3173-3194. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/14543/3495>.

Situmorang, Dominikus David Biondi. "Using TikTok App for Therapy and Sharing Happiness in COVID-19 Outbreak". *Addictive Disorders & Their Treatment* 20 Radovanovic, TikTok and Sound, INSAM Journal 9, 2022.72 (4): 595-596. doi: 10.1097/ADT.0000000000000255.

Southwick, Lauren, Sharath C. Guntuku, Elissa V. Klinger, Emily Seltzer, Haley J. McCalpin, and Raina M. Merchant. 2021. "Characterizing COVID-19 Content Posted to TikTok: Public Sentiment and Response During the First Phase of the COVID-19 Pandemic". *Journal of Adolescent Health* 69 (2): 234-241. <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2021.05.010>.

Southerton, Clare. 2021. "Lip-Syncing and Saving Lives: Healthcare Workers on TikTok". *International Journal of Communication* 15: 3248-3268. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/16900/3498>.

TikTok. 2022a. "What to Know About Going Live". <https://www.tiktok.com/creators/creator-portal/en-us/what-to-know-about-live/going-live/>.

TikTok. 2022b. "Explore royalty-free music in our new Audio Library". <https://www.tiktok.com/business/en/blog/audio-library-royalty-free-music>.

Vizcaíno-Verdú, Arantxa and Crystal Abidin. 2022. Music Challenge Memes on TikTok: Understanding In-Group Storytelling Videos. *International Journal of Communication*, 16, 26. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/18141/3680>

Weimann, Gabriel; Masri, Natalie. Research note: s Hate on TikTok. *Studies in Conflict & Terrorism*, v. 46, n. 5, p. 752-765, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/1057610X.2020.1780027>.

Tradução recebida em agosto de 2024 e aprovada em outubro de 2024.

Como citar:

RADOVANOVIĆ, Bojana. TikTok e som: mudando as formas de criar, promover, distribuir e ouvir música. Tradução de Pedro Vaz. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 48, p. 422-447, jul.-dez. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n48.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>