

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RODRIGO LEITE SOUZA ENOQUE



CURITIBA

2018

RODRIGO LEITE SOUZA ENOQUE

ARTE SONORA:

PROBLEMATIZAÇÃO, CONCEITUALIZAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes e Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Composição Musical

Orientador: Prof. Dr. Clayton Rosa Mamedes

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)  
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Enoque, Rodrigo Leite Souza

Arte sonora: problematização, conceitualização e composição. / Rodrigo Leite Souza Enoque – Curitiba, 2018.

150 f.

Orientador: Prof. Dr. Clayton Rosa Mamedes

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Arte sonora. 2. Instalações sonoras. 3. Arte e Música. I. Título.

CDD 780

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Rodrigo Leite Souza Enoque** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Clayton Rosa Mamedes**, **Alvaro Henrique Borges** e **Roseane Yampolschi**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: “**Arte Sonora: Problematização, Conceitualização e Composição**”.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
<b>Clayton Rosa Mamedes (UFPR)</b>	<i>Clayton Rosa Mamedes</i>	APROVADO
<b>Alvaro Henrique Borges (UNESPAR)</b>	<i>[Assinatura]</i>	APROVADO
<b>Roseane Yampolschi (UFPR)</b>	<i>Roseane Yampolschi</i>	Aprovado

Curitiba, 28 de maio de 2018.

*Rosane de Araújo*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



## RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo sobre o processo criativo de duas obras, a instalação audiovisual *Silênciedades* e a intervenção urbana *Horário de Brasília*, investigando-as a partir do campo da *arte sonora*. Para alcançar o objetivo da pesquisa, elaborou-se uma ampla reflexão sobre o conceito de *arte sonora*, a qual abrange: análises sobre sua consolidação enquanto gênero artístico e as definições, e divergências conceituais, observadas na literatura da área; análises sobre o papel da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade observada em obras do gênero, estudo que focou sua investigação sobre os diálogos e as influências das artes visuais e da música no processo de sua consolidação; estudos sobre a referencialidade dos materiais sonoros, focando em uma análise crítica sobre o conceito de ruído, e estudos sobre as abordagens ao tempo e ao espaço, buscando compreender como o gênero parte dos materiais sonoros para propor outras abordagens à formalização do processo criativo, assim como novas formas de experiência sensível. Na sequência deste estudo, realizou-se uma análise sobre exemplos do estado da arte da produção artística deste gênero, apresentando um repertório referencial que dialoga e demonstra o campo de influências presentes no processo criativo do artista-investigador. A análise destas obras de referência selecionadas serve de base a uma investigação sobre as formas escolhidas para a realização das obras criadas no âmbito da pesquisa, a saber: instalações e intervenções. Fundamentadas nesta contextualização, *Silênciedades* e *Horário de Brasília* são então analisadas a partir da inter-relação entre suas propostas poéticas e o campo conceitual da *arte sonora*, investigando como suas realizações audiovisuais dialogam com características próprias do gênero de *arte sonora*.

Palavras chave: *arte sonora*; instalações sonoras; intervenções artísticas; audiovisual; espaço-temporalidade.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study about the creative process of two works, the audiovisual installation *Silêncidades* and the urban intervention *Horário de Brasília*, investigating them under the perspective field of sound art. Intending to achieve this objective, it was conducted a broad investigation about the concept of sound art, which includes: analyses about its consolidation as an artistic genre and the definitions – as well as divergences – observed in the literature about the subject; analyses about interdisciplinary and transdisciplinary characteristics observed in referential works of the genre, a study that had focused on the dialogues with and influences from the fields of visual arts and music; studies about referentiality of sounds, focusing on a critical analysis about the concept of noise, and studies about time and space, aiming to understand how the genre approaches sound materials and proposes new methodologies to formalize the creative process, as well as new forms of aesthetic experiences. Following this study, the state of the art related to the artistic creation in the the genre was reviewed, intending to identify a referential repertoire that reveals and dialogues with the influences existing in the creative process of the artist/researcher. The analyses of selected reference works support the investigation about the modalities in which the works were created, namely: installations and interventions. Supported by this context, *Silêncidades* and *Horário de Brasília* were examined in order to identify interrelationships between its poetics intents and the conceptual field of sound art, investigating how their audiovisual implementations dialogue with characteristics inherent to the genre of sound art.

Key words: *sound art*; sound installations; artistic interventions; audiovisual; space-temporality.



## **AGRADECIMENTOS**

A Clayton Rosa Mamedes pela orientação e paciência durante todo este processo, certamente esse trabalho não estaria completo sem essa ajuda.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – CAPES pelo apoio à pesquisa através de um financiamento para o desenvolvimento desse projeto. Espero que muitos ainda tenham essa mesma oportunidade.

A Universidade Federal do Paraná – UFPR por investir nessa pesquisa e por todo o suporte que ofereceu desde que comecei meus estudos de graduação nessa instituição. É inegável a importância de se fortalecer a educação no Brasil, certamente cabe a todos a defesa por uma educação pública, gratuita e de qualidade. Espero que esse trabalho seja uma contribuição nessa luta.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para que essa dissertação tomasse forma. A todos os familiares, amigos, trabalhadores das universidades, professores e todos os que conheci e tive contato durante esse percurso. Nenhuma pesquisa se desenvolve de maneira isolada, é impossível lembrar e agradecer de todos que participaram desse projeto, mas, certamente existe uma marca de cada um de vocês presente nessas páginas.

“Só depois de haver conhecido a superfície das coisas é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível...”

Italo Calvino - Palomar

## Lista de Figuras

Figura 1: Instalação <i>Através</i> de Cildo Meireles.....	81
Figura 2: Detalhes dos materiais em <i>Através</i> .....	82
Figura 3: <i>Forty Part Motet</i> de Janet Cardiff.....	86
Figura 4: <i>Teia</i> de Paulo Neflidio.....	87
Figura 5: <i>Troca-Troca</i> de Jarbas Lopes.....	92
Figura 6: <i>Bridges in the Doldrums</i> de Anri Sala.....	94
Figura 7: Alto-Falantes em <i>Bridges in the Doldrums</i> .....	95
Figura 8: Superfície Reflexiva em <i>Bridges in the Doldrums</i> .....	97
Figura 9: <i>I'm not me, the horse is not mine</i> de William Kentridge.....	100
Figura 10: <i>Cosmococa 4 – Nocagions</i> de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.....	101
Figura 11: <i>Cosmococa 5 – Hendrix War</i> de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.....	102
Figura 12: Frame de <i>Silêncidades</i> .....	107
Figura 13: Captura de vídeos e áudios para <i>Silêncidades</i> .....	113
Figura 14: Edição de Vídeo no Sony Vegas.....	114
Figura 15: <i>Silêncidades</i> no Centro Cultural SESI-PR.....	115
Figura 16: Frame de <i>Horário de Brasília</i> .....	117
Figura 17: <i>Horário de Brasília</i> no pátio da Reitoria da UFPR.....	125
Figura 18: <i>Horário de Brasília</i> no DeArtes-UFPR.....	128
Figura 19: Tratamento de Áudio no Reaper – DAW.....	129



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo 1 – Arte Sonora</b> .....	18
<b>1.1 - Conceitos: O que é Arte Sonora?</b> .....	20
<b>1.2 - Artes e Música: Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade</b> .....	39
<b>1.3 - Ruído e Som: Aspectos Sonoros</b> .....	50
<b>1.4 - Espaço e Tempo: Novas Perspectivas</b> .....	62
1.4.1 – Questões Temporais .....	63
1.4.2 – Questões Espaciais .....	68
<b>1.5 – Comentários Conclusivos</b> .....	73
<b>Capítulo 2 – Meios e Formas</b> .....	77
<b>2.1 – Instalações Sonoras</b> .....	80
<b>2.2 – Intervenções Sonoras</b> .....	88
<b>2.3 – Obras Audiovisuais</b> .....	97
<b>Capítulo 3 – Memorial Descritivo</b> .....	104
<b>3.1 – Silênciedades</b> .....	104
3.1.1 – Processo de criação: <i>Silênciedades</i> .....	112
<b>3.2 – Horário de Brasília</b> .....	116
3.2.1 – O Coletivo INTENTA 16 .....	119
3.2.2 – Sobre Horário de Brasília .....	120
3.2.3 – Processo de criação: <i>Horário de Brasília</i> .....	126
<b>3.3 – Observações Finais</b> .....	130
<b>Conclusão</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	139

## Introdução

O termo *arte sonora* é usualmente aplicado para categorizar obras e artistas que utilizam o som como elemento central no processo criativo e estético, ou seja, produções artísticas onde o som é o material principal no processo de criação ou é o principal objeto de referência no discurso elaborado pelo artista. Esse grupo de obras se caracteriza, além do som como matéria principal, pela transdisciplinaridade artística (presente desde a criação dos primeiros trabalhos do gênero), pelo diálogo entre discursos estéticos advindos das artes visuais, da música, da arquitetura e também do audiovisual e, em certos casos, pelo uso de recursos tecnológicos no processo de produção e reprodução desses projetos artísticos.

O principal foco deste trabalho é o estudo sobre o processo criativo de duas obras originais, uma instalação sonora e uma intervenção urbana, ambas criadas no decorrer dessa pesquisa. Essas obras foram analisadas sob a perspectiva da *arte sonora*, em diálogo com o estado da arte de pesquisas e criações artísticas associadas a esse termo. Portanto, a pesquisa teórica que orienta o processo criativo dessas duas obras traça um estudo crítico e analítico da *arte sonora*, suas definições e problemáticas que permeiam essa nomenclatura. Com isso a fundamentação do conceito de *arte sonora* compreendeu os desdobramentos significativos e estéticos implícitos nas duas obras artísticas criadas no decorrer desse projeto.

Devido à essa natureza transdisciplinar, pode-se dizer que a *arte sonora* incorpora conceitos das diferentes vertentes da arte, como a plasticidade dos elementos<sup>1</sup>, a visualidade, a espacialidade, diferentes relações com o tempo e uma diferente forma do uso do som em dissemelhança com a arte da música. Durante o século XX, compositores e artistas de tendências e valores estéticos distintos buscaram, por meio de suas obras, desenvolver novas técnicas e/ou paradigmas sonoros, frequentemente com a seleção de novos materiais e a abordagem artística de novos métodos de trabalho. Além disso, ao longo desse período, pode-se observar novas possibilidades artísticas como o desenvolvimento da espacialização sonora e o

---

<sup>1</sup> Por plasticidade Sonora pode-se entender como uma objetificação do som, pela materialidade dos elementos aos quais o som está relacionado/referenciado ou pelo sentido/experiência no contexto de difusão dos sons na obra (GAUDENZ, 2008: p. 48).

crescente uso das tecnologias de síntese e produção de sons, junto a uma maior distribuição dos equipamentos de gravação e reprodução de áudio; além disso, a experimentação desses artistas em campos estéticos, técnicos e tecnológicos distintos, como as trocas em âmbitos interdisciplinares, propiciaram novas perspectivas e abordagens de criação. Novos espaços de realização e reflexão para as artes surgiram. Nesse sentido, o uso do som na arte (e, conseqüentemente, na música) passou a ter novos sentidos, novas técnicas e novas considerações sobre seu papel estético na concepção das obras.

A *arte sonora* se define, em parte, como uma reunião de manifestações e conceitos artísticos que dialogam entre os distintos campos das artes, em que o som é o material de referência na criação (CAMPESATO, 2006: p. 776; 2007: p. 57-58). Porém, ainda existem dificuldades de se instituir um conceito único e fechado de *arte sonora* devido a essa natureza “híbrida” e interdisciplinar que permeia essas obras desde o surgimento dessas manifestações artísticas e, também, da formulação do próprio termo em si. Ainda assim, é possível confirmar que esses artistas e suas obras romperam tanto os paradigmas da criação musical tradicional como também preceitos das artes visuais em geral.

Ao romper com os conceitos da criação musical já estabelecida, por exemplo, inserindo o espaço como parte integrante da obra ou acrescentando aspectos visuais na composição, esses artistas estabeleceram novas fronteiras para a criação artística a partir do som como matéria prima fundamental. Também, por outro lado, a inserção do som como material nas obras de artes plásticas trouxe uma nova perspectiva espacial e temporal para essas obras (ALARCÓN, 2008: p. 25; COSTA, 2010: p. 20-23). Por se tratar de criações artísticas que abordam conceitos estéticos diversos em uma série de obras em que tanto os sons como a visualidade (exemplo dentre outros aspectos) são tomados como foco, alguns autores categorizam a *arte sonora* como um rompimento com as formas tradicionais de criação em música<sup>2</sup>, sendo uma arte entre categorias (LICHT, 2007: p. 210-218); uma forma expandida de composição, se posicionando entre a fronteira da música com outros modelos artísticos (CAMPESATO, 2006: p. 776); ou mesmo questionando o uso do termo *arte sonora*, tendo em vista uma relação próxima que essas obras tem com gêneros já

---

<sup>2</sup> As diversas perspectivas sobre o termo *arte sonora* serão abordados no subcapítulo 1.1.

estabelecidos como a música experimental, as instalações sonoras ou a arte de vanguarda (NEUHAUS, 2000: s/n).

Os questionamentos com relação à uma definição estrita de *arte sonora* não passam somente pelas incertezas geradas devido a essa multiplicidade de meios que o termo engloba. Formas artísticas comumente estabelecidas como música experimental ou instalações, ao fazerem uso do som (esteja ele presente ou apenas referenciado) como elemento na construção do discurso, acabam por serem inseridas nesse conjunto denominado *arte sonora*. A indefinição desse conceito acaba por dificultar ainda mais uma padronização ou estruturação precisa de *arte sonora*, gerando elucidações mais abrangentes do termo, sendo essa nomenclatura algo genérico para “definir” obras que extrapolam os limites das formas de arte já estabelecida na música e nas artes visuais. Ou, como aponta Max Neuhaus<sup>3</sup>, definir novas formas de “música” como “*arte sonora*” pode ser algo imprudente, portanto, o autor rejeita o uso do termo para tais obras.

Tendo em vista que esse conceito em si não contribui de forma congruente para definir todas as vertentes criativas agrupadas sob o termo, um estudo sobre a conceituação de *arte sonora* e as suas interpretações se mostra pertinente, sendo um diálogo ainda em aberto dentro do meio artístico e acadêmico. Porém, ainda assim o termo se fez comum ao longo dos anos e, por mais que contenha incoerências e incertezas em suas definições, se mostra efetivo ao delimitar aquelas obras que se utilizam do som como material no processo criativo e que não constroem seu enunciado de maneira discursiva e temporal (tal qual a música), obras que buscam novas relações com o material sonoro que não as já exploradas pela música experimental e pelas artes visuais.

Um dos pontos relevantes na pesquisa relacionada ao termo *arte sonora* é o levantamento que diz respeito à distância temporal entre as primeiras obras de *arte sonora* que surgiram em meados dos anos 1960, e a consolidação do termo em si, na década de 1980. Com o crescente número de exposições a partir dessa década e com o estabelecimento do termo como algo comum nos anos 1990, uma definição estrita

---

<sup>3</sup> Ibidem.

do gênero pode perder a sua necessidade por se tornar algo comum na delimitação de obras artísticas (ALARCÓN, 2008: p. 2.).

Desde o aparecimento das primeiras obras de *arte sonora* em meados do século XX até os dias atuais, muitas ramificações e pesquisas acerca do tema surgiram. No âmbito acadêmico pode-se citar centros de pesquisa e difusão da *arte sonora*, por exemplo, Red de Arte Sonoro Latinoamericano (RedASLA)<sup>4</sup> ou Sonic Arts Research Centre (SARC)<sup>5</sup>. Com esses centros de pesquisa pode-se afirmar que nos últimos anos novas pesquisas e estudos dedicados ao assunto apareceram no cenário acadêmico. Fora do âmbito acadêmico, alguns festivais voltados exclusivamente para a *arte sonora* são organizados anualmente, tais como o Tsonami<sup>6</sup> ou o Visiones Sonoras<sup>7</sup>, dedicados à difusão de obras e artistas que trabalham principalmente com essas formas de criação em arte. Pode-se afirmar que nos últimos anos novas pesquisas e centros dedicados ao assunto surgiram dentro e fora do espaço acadêmico, com centros de investigação exclusivamente dedicados ao estudo da *arte sonora* e festivais dedicados a difusão obras que se inserem dentro desse conceito amplo. Esses exemplos aqui citados demonstram como essa forma de criação artística vem consolidando seu espaço em diversos meios, institucionais e independentes, tanto pela pesquisa como pela criação.

Uma vez que os conceitos já existentes de arte e música experimental não conseguem descrever essas obras que exploram novas relações com o espaço de exposição, buscam uma nova reflexão sobre o som, valem-se de outros aspectos da visualidade, não se baseiam no tempo cronológico e, em alguns casos, se opõem aos conceitos tradicionais já estabelecidos nas artes visuais e na música, o termo *arte sonora* se mostra proficiente para honrar tais criações artísticas.

Desse modo pretendeu-se contribuir para a pesquisa sobre esse gênero artístico através de um estudo teórico sobre o tema e suas relações com as obras, artistas e estéticas. Com isso, se buscou um aprofundamento das relações entre essas obras e os conceitos abordados no estudo do termo *arte sonora*. Essa abordagem ao estudo do termo objetiva compreender o gênero *arte sonora* permitindo

---

<sup>4</sup> <http://www.redasla.org/index.php>

<sup>5</sup> <http://www.sarc.qub.ac.uk/>

<sup>6</sup> <http://www.tsonami.cl/>

<sup>7</sup> <http://www.visionessonoras.org/>

expandir o campo de pesquisa e de análise dessas criações, assim como oferecer um material referencial para compositores, artistas e estudiosos dessa temática.

Este trabalho subdivide-se em três capítulos onde cada um contempla etapas distintas do processo de pesquisa.

O primeiro capítulo contempla o estudo do termo *arte sonora* e o estado da arte nas pesquisas referentes a esse tema, assim como discussões sobre as definições e questões pertinentes a sua definição, elencando questões históricas referentes ao termo e, conseqüentemente, à *arte sonora* em si. Esse estudo também aborda questões referentes à criação em *arte sonora* como o uso do ruído, a relação com a música e as artes visuais, processos de criação e de escuta, o uso do espaço e tempo, aspectos técnicos, conceituais e estéticos. Também, uma breve relação do cinema com a *arte sonora* é abordada nesse primeiro capítulo, estabelecendo paralelos com os recursos audiovisuais abordados nos capítulos subsequentes. Esse estudo tem como objetivo ampliar o debate sobre o assunto e realizar uma análise crítica do termo.

A análise crítica guiou também o projeto de criação de duas obras originais que pretendem dialogar com esse repertório de obras denominado *arte sonora*. Para tanto, aborda conceitos como a transdisciplinaridade artística, música eletroacústica, desenho de som, espacialização sonora, multimídia, composição, paisagem sonora, além do próprio conceito de *arte sonora*. Tais conceitos permearam o processo criativo destas obras onde a relação entre música e as artes visuais, como o uso de tecnologias de áudio e vídeo, foram o principal material no processo de criação.

O segundo capítulo aborda conceitos relativos a formas e proposições estéticas relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa e, também, para o processo composicional das duas obras inclusas neste projeto. Dentre as diversas categorias encontradas dentro da *arte sonora*, buscou-se aprofundar nesse estudo as instalações e intervenções sonoras, modalidades sobre as quais desenvolvemos o processo de criação das duas obras mencionadas. Como salientam diversos autores e artistas (LICHT, 2009: p. 9; ITURBIDE, 2004: p. 1-3), o termo *arte sonora* em si se mostra vago e impreciso para estabelecer todas as categorias de obras que fazem uso do som, porém, serve como um referencial para aglutinar todas formas de criação que explorem e reflitam sobre o material sonoro.

O terceiro capítulo consiste no memorial descritivo das duas obras criadas no curso desta pesquisa, são elas a intervenção audiovisual para espaços urbanos *Horário de Brasília* e a instalação audiovisual *Silênciedades*. O capítulo aborda aspectos técnicos e conceituais levantados pelas duas obras, uma descrição dos processos criativos e uma discussão sobre os materiais utilizados em sua realização. Assim, esses três tópicos compõem os assuntos abordados na última parte deste trabalho. Vale destacar aqui alguns assuntos que foram abordados previamente nos Capítulos 1 e 2 que, de forma aplicada, formarão parte da discussão nesse último capítulo: as paisagens sonoras como material para a criação em *arte sonora*, aspectos políticos e socioculturais como fundamentos conceituais para a criação estética, o uso de elementos referenciais e abstratos no processamento sonoro, o diálogo com o espaço e a relação som/imagem na estruturação de uma obra de *arte sonora*.

Certamente não é objetivo deste trabalho estabelecer uma definição precisa de instalações, intervenções, esculturas ou outras formas de uso do som nas artes. Também não se pretende delimitar categorias ou estabelecer um conceito preciso de *arte sonora*. Pretende-se discutir, ampliar e problematizar o uso desses termos tão amplos e controversos (porém, já estabelecidos) dentro da pesquisa em *arte sonora*. O objetivo principal desta contextualização é fundamentar a análise sobre o processo criativo de obras que dialogam com os conceitos aqui estudados e sobre como se inserem nesse vasto conjunto da *arte sonora*.

A escolha pelo uso de vídeo-projeções e ambiências sonoras para a composição se deve a diversas questões técnicas e pessoais, tendo em vista que o compositor atua profissionalmente como técnico de som direto e com desenho de som e sonorização para projetos audiovisuais, teatrais, dentre outros. A ligação com as formas de pensar e utilizar o áudio no cinema (e em outras formas de produção audiovisual) e os processos criativos em *arte sonora* foram um dos fatores que guiaram o desenvolvimento das duas obras apresentadas no terceiro capítulo.

Também, muitos dos artistas e obras usadas como referências no processo criativo advêm das artes cinematográficas. As técnicas de captação e sonorização usualmente empregadas nos meios audiovisuais foram aqui utilizadas como recursos de criação para obras de *arte sonora*, além da ressignificação de alguns conceitos



(como as paisagens sonoras), já repensados na criação em cinema, foram aqui abordados como técnicas composicionais.

Assim sendo, as experiências que foram desenvolvidas nas etapas de criação das obras, propriamente ditas – como a aprendizagem tecnológica envolvida nas diversas etapas do trabalho, as pesquisas realizadas para manipulação do som no espaço físico e as perspectivas teóricas estudadas – forneceram materiais para o aprofundamento de práticas criativas futuras. E, não menos importante, os estudos teóricos realizados pretendem trazer fundamentos técnicos e estéticos ao projeto, possibilitando, neste contexto, ampliar a experiência artística e, também, motivação para o aprofundamento das ideias e temas que foram tratadas no decorrer da pesquisa.

De modo geral, esta pesquisa compreende uma questão relevante dentro da arte contemporânea. Ao apresentar uma abordagem criativa em diálogo com princípios que fundamentam a *arte sonora*, este trabalho possibilita o desenvolvimento de um estudo teórico a partir de um memorial descritivo das técnicas artísticas e objetivos estéticos empregados pelo artista-pesquisador. Nesse sentido a pesquisa não perpassa somente pelas especificidades da *arte sonora* e seus desdobramentos, mas também se insere em questões que se referem tanto à composição musical contemporânea, como também à criação em outros ramos da arte em seus aspectos técnicos/estéticos, principalmente aqueles que usam da tecnologia como ferramenta de criação como o caso das artes digitais, vídeo-arte ou a própria música eletroacústica. Nesse sentido, o trabalho criativo, por meio de seu processo, poderá gerar novas ideias sobre perspectivas já solidificadas na literatura especializada sobre o assunto.

## Capítulo 1 – Arte Sonora

Diversos artistas ao longo do século XX almejaram, através de uma profunda reflexão sobre seus processos de trabalho e como tais processos direcionam suas práticas artísticas, novas formas e materiais que propusessem novos meios de expressão e criação estética. Esse período da história das artes viu surgir uma grande quantidade de movimentos e obras artísticas que tinham por base a interdisciplinaridade entre diferentes ramos nas artes, a utilização de recursos técnicos e conceituais advindos de diferentes disciplinas, a experimentação e a desconstrução de fundamentos já estabelecidos dentro da criação artística em geral.

Podemos citar alguns exemplos, como o artista escocês Norman McLaren (1914 – 1987) que, na primeira metade do século XX, utilizava cartões e desenhos traçados diretamente na película de filme para conceber suas animações sonoras, desenvolvendo uma nova forma de composição audiovisual derivada desse material. Da mesma forma o artista Dziga Vertov (1896 – 1954) cria seu laboratório de audição e, com o advento do cinema sonoro, começa a explorar diferentes relações entre a sincronização e a dessincronização do som e das imagens em suas produções cinematográficas, o que chamava de uma “complexa interação entre o som e a imagem” (LICHT, 2007: p. 36). Podemos citar também a própria transformação dos conceitos musicais promovidos pela música eletroacústica, incluindo obras sonoras para pavilhões criadas por Iannis Xenakis, Edgar Varèse, David Tudor e outros, a música ambiente de Brian Eno, as paisagens sonoras formuladas por Murray Schafer, os happenings, as artes eletrônicas, dentre outros exemplos de experimentação e transformação dentro das artes.

Nesses casos, essa transdisciplinaridade presente nas relações dinâmicas entre os diferentes materiais (o som e o ambiente, a visualidade e plasticidade do material sonoro, a relação entre som e imagem, os diferentes materiais usados no processo de criação, dentre outros) ressignificam os valores que delimitam as características de cada material e os padrões de uso de cada meio em seu processo artístico. Uma relação de interferências mútuas que afetam a percepção dessas realizações e ampliam as formas tradicionais do trabalho artístico, porém, sem

suprimir a individualidade de cada meio. Essas obras, mesmo fazendo uso de diversos conceitos da criação artística, mantêm sua unidade como discurso estético.

Na segunda metade do século XX diversas correntes artísticas utilizaram-se dessa inter-relação entre formas anteriormente dissociadas para a criação de obras artísticas únicas. A utilização de materiais diversos em uma única criação artística gerou uma infinidade de obras interdisciplinares que buscavam explorar os múltiplos sentidos da percepção. Não somente o cinema trouxe consigo, já nos anos de 1920, a relação entre som e imagem (OPOLSKI, 2013), como também movimentos artísticos começaram a buscar posteriormente uma relação híbrida entre os sons, imagens, formas, movimentos, entre outros meios (CAMPESATO, 2007). Dentre essas novas correntes de criação artística pode-se citar as instalações artísticas, onde o espaço expositivo se torna parte integrante da obra, as artes digitais, artes multimídias, a performance artística e também a *arte sonora*.

Essa noção de arte multimodal<sup>8</sup> pode ser associada, também, à aspectos estéticos oriundos do século XIX como a *Gesamtkunstwerk*, a *obra de arte total* wagneriana, onde essa conjugação de vários campos da arte se reúnem em uma única obra artística. Essa confluência de materiais e conceitos das distintas artes no século XX pode ser lido como uma potencialização do pensamento totalizador do romantismo alemão, porém, inserido em todas as complexidades históricas e filosóficas que distinguem as questões estéticas que deram origem à *arte sonora* no século XX com as formulações artísticas da *Gesamtkunstwerk* na ópera de Wagner. O propósito de integrar materiais e processos dentro da arte moderna e contemporânea não buscava apenas gerar formas híbridas<sup>9</sup> de arte, mas também uma desconstrução de preceitos solidificados nos processos estéticos das artes e da música.

---

<sup>8</sup> A perspectiva multimodal pode ser compreendida como a relação entre diferentes recursos de sentido que, quando combinados a outros recursos, produzem novos sentidos mesmo estando associados aos meios do qual origina. Ao se associar um recurso de sentido a outro discurso cria-se um novo sentido para a compreensão, já que ambos os recursos também manifestam uma significação (BARRENECHEA, 2016: p. 62).

<sup>9</sup> Entende-se o termo “híbrido”, tal como descreve Lima (2001) em sua tese de doutorado, como uma obra em que vários ramos da criação artística estejam envolvidos de forma a criar um objeto único; nenhum dos métodos de criação se sobrepõe a outro, a obra é um todo único e não uma junção de vários elementos.

Os trabalhos de *arte sonora*, em geral, também enfatizam o uso de materiais e aspectos composicionais que não se empregam regularmente na música tradicional, tais como a espacialidade, a performance e a plasticidade sonora. A trama de fatores estruturais que geram uma estética própria não se associa a procedimentos de criação relacionados a formas artísticas convencionais, justamente por ser fruto de uma relação híbrida entre meios e formas artísticas distintas. Em *arte sonora* observa-se uma dimensão nova relativa à temporalidade e à espacialidade dos materiais, além de processos de criação mediados pelas novas tecnologias de áudio, pelo tratamento do som como se fora um objeto de escultura, pelo uso de recursos e materiais sonoros não abordados na composição musical tradicional (mesmo na música eletroacústica) ou pela ideia de uma experiência estética multissensorial.

Neste capítulo serão abordados alguns aspectos históricos e conceituais referentes ao surgimento da *arte sonora* e a suas relações com a história das artes em geral, tendo em foco o histórico e as definições do termo *arte sonora* e a sua relação com as criações artísticas reunidas sob essa nomenclatura. Para tanto serão abordados alguns aspectos fundamentais, subdivididos no decorrer do capítulo: um paralelo histórico e teórico do termo *arte sonora* com o percurso das obras desse movimento; a relação da *arte sonora* com a música e as artes visuais; uma discussão sobre o material sonoro na *arte sonora* e em outras formas de criação; e questões sobre espaço e tempo na *arte sonora*. Esses aspectos serão relacionados aos conceitos de visualidade, recursos tecnológicos, ambientes sonoros e considerações sobre o conceito de *arte sonora* e suas interpretações.

### **1.1 - Conceitos: O que é Arte Sonora?**

O termo *Arte Sonora* é uma tradução livre dos termos em inglês *Sound Art* ou *Sonic Arts*. Ambos os conceitos são empregados para categorizar um conjunto de obras que surgiram a partir dos anos 1950-1960 que buscavam uma maior correspondência entre áreas artísticas distintas, principalmente com o uso do som nas artes plásticas ou em projetos multimodais. O termo, portanto, é usualmente empregado em obras ou locais específicos onde o som é utilizado como material

principal no processo criativo, porém, que não se destinam a ser música (ou mesmo fundamentam seu discurso conceitual em uma oposição à música). É importante salientar que essa nomenclatura surgiu posteriormente às obras pioneiras dessa corrente artística, sendo empregada na classificação de diversos formatos de obras e movimentos estéticos. A partir da popularização do termo e do aparecimento de outros artistas, movimentos e instituições dedicadas ao uso do som nas artes, o termo ganhou abrangência no decorrer da década de 1980 e, principalmente, a partir dos anos 1990 (LICHT, 2009: p.3). No entanto, o termo acabou por tomar uma proporção maior do que o fato; ou seja, é comum encontrar na literatura referências a obras de música experimental englobadas sobre o conceito de *arte sonora* – além de outros segmentos artísticos que também são inseridos nesse conceito (LICHT, 2009: p.9).

As conceituações do termo *arte sonora* acabam por ser sempre um resultado de visões conflitantes que, devido à essa multiplicidade de formas e meios agrupados sob essa nomenclatura, acabam por gerar delimitações controversas e pouco elucidativas sobre o que seja, de fato, *arte sonora*. Uma visão crítica ao termo se faz necessária, visto que a falta de uma característica estética unificadora não permite uma delimitação precisa dessas obras, resultando em uma definição do termo baseada, principalmente, nos meios e nos materiais utilizados na concepção dessas criações artísticas. Alguns autores apontam nessa direção crítica ao termo, apontando os problemas do uso difuso do conceito, ao mesmo tempo em que aceitam a disseminação do mesmo alegando que sim, é possível discutir esse conjunto de obras denominado *arte sonora* (KAHN, 1999; LICHT, 2007, 2009; ENGSTROM e STJERNA, 2009; CAMPESATO, 2007, 2009). A revisão sobre o termo aqui apresentada, também de maneira crítica, vai de encontro à essa reflexão onde o termo deve ser avaliado não por um viés estético unificador, mas sim pelas praxes estabelecidas em meio aos contextos e pelos modos de criação.

O surgimento do termo *arte sonora* tem duas origens possíveis em meados da década de 1980 (LICHT, 2007: p. 11; ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14). Essas origens, no entanto, mais se relacionam com o estabelecimento do vocábulo para a categorização das obras do que a formulação de uma nova categoria no campo das artes. Isso se deve aos fatos de que tanto o uso do som como material para a criação artística já eram um fator estabelecido nessa década como também nomenclaturas semelhantes (ou que indicavam essa aproximação do som com as

artes plásticas) foram utilizadas em exposições, e outros episódios, onde obras sonoras foram exibidas em público ainda na década de 1960 (ALARCÓN, 2008: p. 215). Tais títulos e nomenclaturas empregadas antes do estabelecimento do termo de forma mais estrita não buscavam, portanto, precisar uma nova disciplina nas artes em geral. O termo acabou empregado como um recurso utilizado por curadores e pelos próprios artistas para intitular obras de arte de vanguarda que expandiam os recursos visuais e utilizavam o som como material principal no processo criativo ou, por outro lado, obras sonoras que dialogavam com recursos plásticos, já que muitas dessas criações nem se tratavam de *arte sonora* em si (LICHT, 2007: p. 12-13).

A primeira origem possível se deu nos Estados Unidos a partir de uma fundação criada por Willian Hellermann na cidade de Nova Iorque chamada Sound Art Foundation que, em 1983, deu origem a uma exposição intitulada *Sound/Art*, exibida no The Sculpture Center, sediado nessa mesma cidade. O próprio catálogo da exposição<sup>10</sup> já fazia questionamentos sobre o entendimento do termo *sound art*, recorrendo sobre aspectos da interpretação do som no contexto de uma obra de arte. São colocadas discussões sobre a relação entre a imagem e o som no processo de fruição dessas obras apresentadas durante a exposição (e, em geral, a toda obra de *arte sonora*), estabelecendo que o som tem sua significação quando se entende sua conexão com o aspecto visual, forçando o espectador a responder a um espaço real e concreto concebido pelo som ao invés de um espaço imaginado (ALARCÓN, 2008: p. 214). Essa relação entre a visualidade e a sonoridade da obra é particularmente relevante nesse caso, como coloca Willian Hellermann, “ a escuta é outra forma de ver”<sup>11</sup>.

Uma segunda abordagem sobre a origem do termo *arte sonora* se dá através do compositor e artista sonoro canadense Dan Lander que pontuou o termo na segunda metade da década de 1980. O autor, entretanto, estabelecia que o uso do som pelos artistas não é algo bem definido, devido à grande variedade de funções e formas em que o som é utilizado nessas criações, sendo impossível criar uma definição estrita e delimitada dos movimentos artísticos e obras que tem o som em

---

<sup>10</sup> HELLERMANN, Willian; GODDARD, Don. *Sound/Art (Catalogue)*. Nova Iorque: The Sculpture Center, 1983. Apud ALARCÓN, 2008: p. 214-215.

<sup>11</sup> “La escucha és outra forma de ver”. In: Alarcón, 2008: p. 213. O autor cita um trecho do ensaio presente no catálogo original da exposição escrito por William Hellermann e Don Goddard.

sua concepção (ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14). Por mais que outras exposições, além da fundação de William Hellermann, antecedam a colocação de Lander em alguns anos pode-se afirmar que pela primeira vez o termo foi utilizado como algo pleno de sentido, possivelmente categorizando um amplo conjunto de obras e delimitando um sentido comum para essas criações<sup>12</sup>.

As afirmações de Dan Lander podem também ser colocadas em discussão, na medida em que o artista canadense engloba diversos movimentos dentro de seu conceito de *arte sonora*.

Embora tenha havido uma abundância de atividades centradas em torno de explorações através expressões sônicas, não há um movimento de *arte sonora* como tal. Em relação aos trabalhos dos artistas, o som ocupa uma multiplicidade de funções e seu emprego é frequentemente associado à outras mídias, estáticas e baseadas no tempo. Como resultado, não é possível articular um agrupamento distinto de artistas que utilizam o som, da forma como é possível identificar outras práticas artísticas (LANDER 1990: p. 10 apud ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14)<sup>13</sup>.

Alan Licht complementa essa questão da ausência de clareza nas origens do termo ao comentar sobre o emprego do nome *arte sonora* em diversas exposições museológicas, incluindo a fundação de Willian Hellermann:

Uma série de exposições de alto padrão na virada do século XX trouxe para o termo (*arte sonora*) uma maior familiaridade, causando muita confusão sobre o que ele realmente se refere (LICHT, 2007: p 11)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Although there has been an abundance of activity centred around explorations into sonic expression, there is no sound art movement, as such. In relation to artists' works, sound occupies a multitude of functions and its employment is often coupled with other media, both static and time-based. As a result, it is not possible to articulate a distinct grouping of sound artists in the way one is able to identify other art practices. (LANDER 1990: p. 10 apud ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14)

<sup>14</sup> A rash of high profile exhibitions at the turn of the century brought the term to greater familiarity while causing a lot of confusion as to what it actually referred to. (LICHT, 2007: p 11.)



Pode-se estabelecer uma conexão entre as obras de *arte sonora* e diversos movimentos artísticos que vão dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, passando pelas *instalações artísticas*, *intervenções*, *site-specific art* e também pela *noise music*, *paisagens sonoras* e *gravações ambientais*. Essa multiplicidade de características e fatores geradores se mostram, segundo Lander, um empecilho para delimitar a *arte sonora* como um movimento artístico (LANDER apud ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14).

As críticas ao termo propõem uma discussão que se fundamenta na falta de uma delimitação mais estrita do que seja *arte sonora* tendo em vista que esse movimento engloba diversas formas de expressão artística, muitas vezes bastante distintas entre si. Artistas, músicos e teóricos avaliam o impacto e a conjuntura da aplicação desse nome em um conjunto vasto de obras que, sob diversas circunstâncias, se inserem em outros agrupamentos já estabelecidos da arte. Ao agrupar essa diversidade de formas e conteúdo dentro de um único “conceito”, as especificidades e características singulares de cada criação estética se diluem em uma única forma de entendimento. Segundo Willian Furlong, nunca houve um grupo de artistas que trabalhassem exclusivamente com o som, além da grande diversidade do uso do som nas artes. Por isso não se pode etiquetar tais obras dentro do termo *arte sonora* (FURLONG apud ITURBIDE<sup>15</sup>).

O termo *arte sonora* se espalhou rapidamente nos Estados Unidos e Canadá após a consolidação do termo por Dan Lander e Willian Hellermann, porém, não como uma forma particular de categorizar esse conjunto de obras, mas sim de maneira usual e comum por artistas que não viam suas obras representadas pelos conceitos musicais ou por formas já firmadas nas artes plásticas. Douglas Kahn afirma que o termo também se desenvolveu de forma independente em outros locais, como na Austrália, através de estudantes e pesquisadores de centros de tecnologia e outras instituições (KAHN, 1999: p. 363-364). O autor também traça uma questão onde os artistas que assumiam o termo *arte sonora* o faziam como uma contrapartida às determinações musicais, uma forma de firmar uma oposição ou diferenciação da

---

<sup>15</sup> Em: < <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsEIArteSonoro.html>>

forma de uso do som e da “auralidade” promovidas pela música e indicar essas novas concepções estéticas<sup>16</sup>.

De acordo com Kahn, aqueles artistas “envolvidos com o som estavam claramente atentos a não repetir os tipos de procedimentos demarcativos que criticavam em outros<sup>17</sup>” ao assumir o nome *arte sonora*<sup>18</sup>. Apesar disso, ao assumir uma postura de negação ao invés de afirmar um território, assume-se também a imprecisão do termo em criar fronteiras delimitadoras para essa categoria de obras. O nome então veio após o “movimento” em si afirmar-se por representar, em partes, essa postura política dos artistas que não se sentiam representados pelas determinações tradicionais. O termo então foi adotado por artistas, galerias e instituições para afirmar um novo espaço, mesmo que suas definições ainda fossem difusas.

Assim, os artistas sonoros começaram suas carreiras em momentos diferentes e em diferentes ambientes, muito antes de “certos centros de arte metropolitana - seus mercados, instituições e discursos, e somente então um certo subconjunto desses centros”- ‘descobriu’ esse objeto chamado *arte sonora* (KAHN em ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14)<sup>19</sup>.

Max Neuhaus, compositor e percussionista estadunidense considerado um dos criadores da *instalação sonora*, termo que ele utilizava para se referir às próprias criações, sempre renegou o termo *arte sonora*, defendendo a utilização de conceitos já firmados como a música experimental (LÓPEZ CANO, 2013: p. 213).

Por outro lado, Max Neuhaus apresenta uma visão que se contrapõe ao aspecto inclusivo da abordagem empregada por outros (como Dan Lander, Alan Licht e Douglas Kahn) para a definição do termo *arte sonora*, tentando estabelecer limites

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> “In keeping with the thinking of the day, those involved in sound were clearly intent on not repeating the type of demarcative procedures they criticized in others” (KAHN, 1999: p. 364).

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> “Thus, sound artists started their careers at different times and in different environments, long before “certain metropolitan art centres – their markets, institutions and discourses, and only then a certain subset of those” – “discovered” this thing called sound art” (KAHN, 2005 apud ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 14).

a um grupo de obras tão diverso que, de certo modo, acabariam por limitar o processo criativo dessas mesmas obras. É importante observar que o termo em si também deve sua origem a artistas e compositores que não se sentiam incluídos dentro dessas nomenclaturas existentes, defendidas por Max Neuhaus. A própria exclusão de certas obras por parte dos artistas vinculados aos “meios tradicionais de criação” fez com que esse novo termo ganhasse seus defensores, estabelecendo oposições entre a *arte sonora*, a música e as artes visuais<sup>20</sup>.

O artista argumenta que a partir dos anos 1980 o número de exposições voltadas ao uso do som nas artes cresceu de forma abrangente; já em torno do ano de 1995 o termo *arte sonora* se tornou algo comum e essas obras se converteram em uma “mania” nas artes em geral. Porém, a maioria dessas exposições agrupava toda qualidade de obras sob um único termo pelo fato de todas utilizarem o som em sua concepção (em alguns casos obras que não fazem uso do som, mas, tem alguma relação com esse material). Ou seja, ao utilizarem a palavra “sonora” (sound) para definir esse conjunto de obras, os artistas e curadores acabam por evidenciar esse material como objeto de referência na interpretação da obra. Como afirma Neuhaus, “em arte, o meio geralmente não é a mensagem<sup>21</sup>” (NEUHAUS, 2000: s/n), exemplificando em seu texto que não é por utilizar aparatos de metal em uma obra que essa deva ser colocada como “*arte de metal*”. O som é um meio, não um fim em si mesmo dentro da criação estética.

Neuhaus esclarece que existem razões válidas para se criar novos termos e definições dentro da cultura, a estética é uma área onde as pequenas definições fazem diferença. No entanto, essas definições não podem se estabelecer às custas da destruição de outras já designadas; a *arte sonora*, segundo o autor, surge como uma nova nomenclatura para padrões existentes como a música experimental, as instalações sonoras ou experimentos artísticos e sonoros. O som é um material com potenciais infinitos e certamente novas formas de arte podem se desenvolver a partir desse elemento, rompendo com os limites da música e das artes plásticas e, só então, novas palavras terão de ser desenvolvidas para definir essas manifestações (NEUHAUS, 2000: s/n).

---

<sup>20</sup> Sobre essa questão ver também: WISHART, 1996: p. 3-8.

<sup>21</sup> “In art, the medium is not often the message” (NEUHAUS, 2000: s/n).

Vale salientar que Max Neuhaus se preocupa em definir um “gênero” artístico através de suas características estéticas, além da crítica à nomeação dessas obras pelo seu material sonoro. O compositor, artista e percussionista estadunidense elabora sua crítica centrando-se nos aspectos estéticos que delimitam (e delimitaram historicamente) uma determinada categoria dentro das artes e da música, criticando o termo *arte sonora* pelo seu foco no material e vagueza ao estabelecer padrões estéticos. Essa crítica centra-se em algo que não faz parte das definições associadas à *arte sonora*, que tem seu foco nas práticas estabelecidas pelo meio sonoro; essas praxes foram determinadas pelos contextos de produção, pelas mídias empregadas nas obras, pelo meio material (o som), dentre entre outros recursos.

Ao se auto declarar um “artista sonoro” ou delimitar uma obra como *arte sonora* pode-se criar uma ideia de legitimidade que as nomenclaturas mais experimentais, talvez, não representem. O rompimento com paradigmas tradicionais da criação em arte e música pode gerar ao ouvinte a noção de estranhamento e incerteza quanto à obra, originando opiniões dúbias quanto à habilidade técnica e artística do autor ou a sensação de que não se pode interpretar esse tipo de criação (LICHT, 2007: p. 13). Assim, o termo *arte sonora* (ou *artista sonoro*) também surge como uma opção de atestar a competência do artista e indicar uma forma de leitura da obra ao espectador. Uma forma de valorar a obra para o público em geral.

No entanto, a vagueza do termo e a multiplicidade de formas e materiais adotados tanto pela música experimental como pela *arte sonora* também permite a definição de uma gama de criações artísticas e musicais que, em suma, não são *arte sonora* em si. A imprecisão das delimitações para a *arte sonora* é também uma adversidade que, em alguns casos, surge como alternativa para justificar toda e qualquer obra que faça uso do som de maneiras distintas à música tradicional, confundindo-se e mesclando-se com a própria música eletroacústica, as paisagens sonoras, entre outros movimentos além da música experimental (ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 13-14).

Muito do que se insere hoje no conjunto *arte sonora* foi realizado posteriormente à realização das obras, sendo muito mais uma preocupação de teóricos, acadêmicos e curadores responsáveis por exposições e eventos (COSTA, 2010: p. 19). Os artistas, em alguns casos, aceitam a grande abrangência do termo

sem preocupações de especificidade, o que permite a categorização e conceituação ampla da *arte sonora* em vários contextos e obras distintas. Mesmo que o público responda bem às obras e exposições de *arte sonora*, nem os teóricos e artistas conseguem um consenso do que seja, de fato, esse tipo de arte.

A falta de uma delimitação estrita e uma certa necessidade de justificativa para as obras onde o som é empregado em oposição à composição musical tradicional, fez com que o termo fosse usado de forma retroativa para toda e qualquer criação artística onde o som surge como elemento de destaque. Isso inclui todas as experimentações na música de vanguarda do século XX, a *noise music* e outras formas de colagem musical (LICHT, 2007: p. 12). O emprego retroativo do termo *arte sonora* não pode ser visto, no entanto, como uma causa da inexatidão das obras agrupadas sob essa nomenclatura. Miguel Molina Alarcón afirma que “ a aparição de um termo novo no campo da arte, não significa necessariamente que seu desenvolvimento comece a partir de sua denominação, já que habitualmente a prática antecede seu conceito” (2008: p. 214).

A regressão feita por teóricos e artistas no uso do termo abre margem para a inserção de obras que não são *arte sonora* em si, pois incluem técnicas, procedimentos e conceitos muito mais próximos da música e da experimentação em artes como o uso do tempo linear, métodos composicionais/musicais, entre outras questões. Além da pluralidade de obras produzidas dentro da *arte sonora*, o uso “indiscriminado” do termo também contribui para a inexatidão de suas definições; no entanto, essa característica pouco delimitadora é um dos aspectos fundamentais para a investigação da *arte sonora* em si, tendo em vista que esse é um movimento amplo e recente na história da arte. A delimitação estrita de conceitos é algo pouco observado pela arte recente, a aparição de novos termos e sua teorização abre margens para novos lugares de existência na criação estética, “afinal, quando um termo se torna comum sua definição deixa de ter importância e se passa a incidir o interesse no que se pode fazer através dele, em sua própria capacidade de fazer e dizer” (ALARCÓN, 2008: p. 214)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Aunque con la posmodernidad entra en crisis la necesidad de definir (ya no es un problema artístico preguntarse ¿qué es el arte?), dado que una definición genera un discurso universal dominante puesto siempre en crisis nada más que se formula y es rebasado sus límites por nuevas prácticas, pero eso no ha evitado que la aparición de nuevos términos y su teorización signifique a la vez una forma de

Ao se avaliar a discussão ao entorno dos vários conceitos aplicados à *arte sonora* observa-se uma intenção em estabelecer a essência dessas obras como um todo, uma visão profunda do conjunto de obras partindo do material sonoro até suas questões estéticas e conceituais. Esse ponto ilustra uma das dificuldades do uso do termo como definidor de um conjunto de obras artísticas, sendo que um conceito deveria ilustrar o que faz de uma criação *arte sonora* e não outra forma de arte (LÓPEZ CANO, 2013: p. 208-209). Dada a heterogeneidade das obras que utilizam o som de forma expandida é impossível que um único termo consiga delimitar todas as estruturas técnicas, conceituais, poéticas e estéticas que se encontram dentro do contexto do gênero. Ao exigir que o vocábulo *arte sonora* delimite todas as práticas artísticas onde o som é um material de destaque cria-se um espaço amorfo, impossibilitando uma definição mais delimitada do que pode ser considerado uma obra de *arte sonora*. López Cano destaca que essa, talvez, não seja uma função atual ou real do uso do termo; dificilmente se avançaria muito no entendimento da *arte sonora* como um conceito ao se impor ao termo um “dever” de definir todas essas características antes de o que ele realmente representa<sup>23</sup>.

Esse paradoxo sobre as maneiras de utilização do termo tem sua origem na própria concepção das definições de *arte sonora*, na forma como o termo ganha seu conteúdo e estabelece suas exposições. Ao utilizar-se de velhas categorias estéticas já estabelecidas no campo da arte para compreender uma prática artística que surgiu da contestação dessas mesmas categorias tradicionais, o termo *arte sonora* gera uma incoerência interna ao delimitar uma “forma”, “gênero” ou mesmo uma “escola” artística em um conjunto de obras que expande as delimitações já determinadas historicamente. Além da imprecisão, o termo *arte sonora* surge de uma formatação anacrônica com o movimento artístico que representa<sup>24</sup>.

Rubén López Cano (2013: p. 209-210) salienta que é mais cômodo e preciso trabalhar com conceitos mais específicos para cada obra observada e analisada; práticas artísticas mais delimitadas como a instalação sonora, a escultura sonora, entre outros exemplos oferecem um escopo conceitual preciso tanto para o estudo

---

existencia, de toma de lugar propio y singular de una nueva práctica, aunque al final cuando un término se hace común deja de tomar importancia su definición y pasa a incidir su interés en lo que queda por hacer a través de él, en su propia capacidad de hacer y decir (ALARCÓN, 2008: p. 214).

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem: p. 209.

das obras artísticas como para a investigação sobre a *arte sonora* em si, já que todas essas práticas são agrupadas por um único termo. Com um maior nível de especificidade é plausível traçar o histórico, autores e obras chave para localizá-las dentro do campo da arte contemporânea e da história da arte em geral.

Entretanto, o autor também estabelece que, apesar de considerar impossível e não necessária uma definição ontológica de *arte sonora*, o termo funciona como um aglutinador de novas práticas artísticas e não uma forma de designar tais práticas. O conceito pode ser observado através de suas características performativas, ou seja, as possibilidades criativas que a *arte sonora* permite aos usuários dessa nomenclatura, indicando essas novas dimensões artísticas que surgem e poderão surgir através da própria reflexão sobre a *arte sonora* e suas ramificações, sem a consolidação de uma definição estrita. Esse termo cria um novo território emergente, turbulento e indefinido dentro do âmbito das artes da atualidade<sup>25</sup>.

O artista e pesquisador mexicano Manuel Rocha Iturbide também concorda com essa linha de pensamento em que o termo *arte sonora* é sim uma forma de nomear uma série de obras que utilizam o som em sua concepção, no entanto, não concorda com uma delimitação rigorosa desses parâmetros. Sendo esse campo da arte algo complexo e heterogêneo é um risco delimitá-lo como algo fechado e sem aberturas para algo novo, as reflexões e mudanças permanentes fazem parte do cerne da *arte sonora*, demarcar esse campo vai de encontro com a própria natureza desse movimento artístico. Iturbide expõe uma problemática ao se estabelecer a *arte sonora* como uma disciplina, tornando-a um bloco delimitado por certas técnicas e estéticas que podem levá-la a uma crise criativa, tal qual a pintura ou a escultura durante o século XX ou a fotografia e o cinema já no século XXI (ITURBIDE, 2004: p. 1)<sup>26</sup>.

A proposição de Iturbide concorda com López Cano ao afirmar que a *arte sonora* deve ser observada como um termo aberto e em constante (auto) questionamento. Portanto, o conceito em si aceita qualquer tipo de obra que busque se relacionar e dialogar com o som em suas diversas características, como afirma Iturbide: “toda manifestação de arte que utilize o som como principal veículo de

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Em: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>



expressão se pode dizer que está relacionada com a *arte sonora*<sup>27</sup>. O artista sonoro mexicano ainda complementa seu pensamento afirmando que essa necessidade sistêmica de definir e classificar toda e qualquer atividade artística sempre irá gerar novos círculos alternativos. Quando se trata da *arte sonora*, a indefinição precisa desse campo a transforma em um grande campo aberto a todo tipo de manifestação que acolhe aqueles que tem o som como principal meio de expressão (ITURBIDE, 2004: p. 3).

O som como material em um processo de criação artística é comumente relacionado à música, principalmente após o advento da música eletroacústica e a inserção do material sonoro bruto na composição musical. Associar a música apenas ao seu material sonoro provoca certos reducionismos em sua definição que não ilustram outras tantas características intrínsecas a essa arte. A crítica de Max Neuhaus ao termo *arte sonora* incide nesse ponto, a delimitação de um agrupamento de obras apenas pelo seu material principal reprime diversos fatores estéticos inclusos no discurso da obra (NEUHAUS, 2000: s/n). No entanto, o som como material bruto é algo particularmente central quando se trata de *arte sonora*. A colocação de Iturbide coincide com a de outros artistas ao afirmar que esse movimento propõe uma mudança de paradigmas com relação ao som como material para as artes, bem como um novo discurso sobre como pensamos o som e suas experiências<sup>28</sup>.

Ao afirmar que “a *arte sonora* pode ser um meio, mas não é um estilo”<sup>29</sup> (RODEN apud COSTA, 2010: p. 37) o artista sonoro estadunidense Steve Roden corrobora com a concepção de que a *arte sonora* impulsiona uma interpretação reflexiva sobre o som e a escuta. De forma similar à *vídeo-arte*, cujas obras cruzam um diálogo entre a estética artística e o material empregado (nesse caso o suporte em vídeo), a *arte sonora* tenta “incorporar a um espectador o ato de escutar, ouvir e

---

<sup>27</sup> Toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro (ITURBIDE, 2004: p. 1). Em: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>

<sup>28</sup> Ver também: STOLF, 2015; CAMPESATO, 2007; ROJAS, 2010 em SANFUENTES, 2010.

<sup>29</sup> El arte sonoro puede ser un medio, pero no es un estilo (RODEN apud COSTA, 2010: p. 37).

pensar sobre o som”<sup>30,31</sup>. Esse foco na escuta reflexiva sobre o som pode tomar contornos variados no contexto da obra, sendo que o som pode ou não estar presente, ou seja, o som pode ser algo material ou ideal em uma obra de *arte sonora*.

Essas proposições amplas em relação à *arte sonora* como um movimento onde o som não é somente um material de referência, como também um elemento de reflexão conceitual sobre a experiência estética se contrapõe à visão desse termo como um “definidor de materiais” em obras artísticas. O som aqui não assume somente um papel físico nas obras de *arte sonora*, assim esse material se torna o centro de uma reflexão conceitual e contextual dentro do discurso da obra, ou seja, o som como um “propositor de sentidos” (STOLF, 2015: p. 14). Como aponta também Roden, a experiência de escuta dentro de uma proposta em *arte sonora* tem o potencial de ampliar a percepção de um espaço e, talvez, modificar a percepção de mundo em uma pessoa (RODEN em STOLF, 2015: p. 13).

Observa-se, portanto, a importância da questão do som como material concreto e central no discurso dentro da *arte sonora* e seu papel provocador no contexto das obras dessa corrente artística.

Ao avaliar a questão do som como material central em uma obra de *arte sonora* Lílian Campesato comenta que essa deve ser entendida através da relação entre as obras e esse material em específico. A pesquisadora menciona que esse campo pode ser entendido como uma série de manifestações artísticas que estão na fronteira entre a música e as outras artes, estabelecendo uma relação híbrida entre os diversos meios poéticos desenvolvidos nas obras do gênero tendo o som como eixo central no processo criativo (CAMPESATO, 2007: p. 57-58). A partir dessa perspectiva em que algumas áreas artísticas estão relacionadas, gerando correspondências entre si, junto ao material sonoro, é que se começa a traçar uma melhor leitura do conceito. Conforme Lílian Campesato e Fernando Iazzetta (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006: p. 776), o termo se refere a uma reunião de gêneros artísticos em que o som é o material de referência para uma forma expandida

---

<sup>30</sup> El arte sonoro puede no siempre tomar la forma de sonido actual, pero generalmente trata de incorporar a un espectador al acto de escuchar, oír o pensar sobre el sonido – realmente esto ocurre en la mayoría de los casos mediante el sonido, pero también puede funcionar de forma silenciosa, a través de texto sobre una pared, con una imagen en movimiento muda, con fotografías, etc. (RODEN em COSTA, 2010: p. 37).

<sup>31</sup> Ibidem.

de composição, uma forma em que tanto os sons como o espaço e o tempo se misturam para efetuar uma nova forma de expressão.

A questão do termo “composição” é particularmente abordada pela autora - ao mencionar a *arte sonora* como um processo expandido de composição, Campesato não pretende se referir às complexidades já abordadas pela prática da criação em música. A composição aqui se refere “ao fato de que esse repertório envolve a intersecção de outros meios artísticos juntamente com a música”<sup>32</sup>. Por ser o som um elemento tradicionalmente associado à música pode-se estabelecer parâmetros comparativos entre o uso desse material na composição musical e na criação em *arte sonora*, assim o sentido desse tipo de arte pode ser avaliado sob a perspectiva do material sonoro e também como um distanciamento/oposição às formas tradicionais de uso do som na música e nas artes em geral.

Sobre a incursão de elementos “extramusicais” em *arte sonora*, o uso do som e a relação dessa arte com a música Campesato expõe:

Por *arte sonora* entendemos a reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre a música e outras artes, nas quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre som, imagem, espaço e tempo. Entre outras questões, a concepção estética desse repertório vai ao encontro da reflexão e inclusão de elementos não usados regularmente na criação musical tradicional, tais como a espacialidade, a visualidade, a performance e a plasticidade (CAMPESATO, 2007, p.57).

A citação acrescenta alguns pontos para a discussão do conceito de *arte sonora* e suas diversas interpretações. Além da centralidade no material sonoro usado nas obras dessa corrente artística, a autora acrescenta ao termo questões referentes a alguns aspectos explorados por esse conjunto de obras, inserindo novos paradigmas com relação ao espaço, ao tempo, e às relações sonoras e visuais exploradas na criação. Esses novos parâmetros são observados em comparação à

---

<sup>32</sup> Ibidem.

criação nas artes tradicionais e, principalmente, uma certa oposição à composição musical. O termo aqui passa a ser conceituado não pelo que ele representa idealmente e materialmente, mas sim como uma contraposição e, ao mesmo tempo, uma expansão a outros conceitos já estabelecidos. Lílian Campesato, portanto, afirma que essa contraposição, aliada à procura por materiais não usuais na música e nas artes plásticas, projetam uma ampliação conceitual dessas manifestações artísticas já estabelecidas.

Por mais que as obras de *arte sonora* utilizem o som de forma experimental e ampla, tal qual muitos movimentos de vanguarda musical ou a música eletroacústica exploram em suas composições, as obras dessa vertente não se inserem dentro do arcabouço conceitual da música ou não entram nos espaços próprios da música. Segundo Miguel Molina Alarcón (2008: p. 215) as obras de música experimental acabaram por ser incluídas dentro da *arte sonora* por suas aproximações com os aspectos visuais abordados nessas criações e pelas novas formas de uso do som, porém, o termo *arte sonora*, em si, ganha suas características a partir dos espaços próprios das artes plásticas, onde o som é um novo material explorado no processo criativo. Assim o termo enfatiza tanto o uso do material sonoro para a concepção das obras, bem como a distância que essa arte provoca das criações sonoras em música, reforçando uma contraposição à composição sonora/musical já estabelecida pela música eletroacústica e experimental.

Alarcón e Campesato concordam, portanto, que o entendimento do termo *arte sonora* passa também pelas oposições que esse conceito delimita. Ou seja, é possível entender a *arte sonora* pela contraposição que faz à música e seus preceitos, além das características afirmadas pelas obras inseridas nesse conjunto. A discordância entre ambos se dá na relação entre a música e a *arte sonora*. Alarcón aponta o surgimento dessas obras partindo da exploração do som pelas artes visuais, mesmo que os movimentos de vanguarda na música tenham alguma influência no desenvolvimento da *arte sonora*, o pesquisador espanhol estabelece que esse termo surge para afirmar uma nova “matéria” surgida das artes visuais, além do novo “material” (o som). A aparição desse termo garantiu a sobrevivência dessas obras aglutinadas posteriormente pelo termo, criando suas singularidades e identidades e,

com isso, estabelecendo diferenças com a música e outros meios de arte (ALARCÒN, 2008: p. 216)<sup>33</sup>.

Já Lílian Campesato (2006, 2007 e 2009) traça relações entre o desenvolvimento da música contemporânea em suas várias estéticas e o surgimento da *arte sonora*, estabelecendo uma relação híbrida entre os elementos diversos explorados pelas artes plásticas, pela música e pela *performance art*; associações interdisciplinares que marcaram muitos dos movimentos artísticos do século XX. Apesar de traçar diferenças entre a música e a *arte sonora*, estabelecendo um limite entre as duas definições, a pesquisadora deixa clara a importância da música na formação da *arte sonora*, sendo por isso um movimento artístico na fronteira entre outros meios de arte já firmados historicamente.

A intersecção da música do século XX e o surgimento da *arte sonora* no final desse século é abordada por outros autores, porém, os limites entre as duas perspectivas artísticas se mostram convincentes, mesmo que imprecisas<sup>34</sup>. O pesquisador estadunidense Alan Licht (2007: p. 210-218) coloca a *arte sonora* como uma forma artística que está entre categorias, assim a inter-relação entre diversos campos das artes em um mesmo contexto (obra) geram uma forma de expressão artística transdisciplinar. Assim, essas produções estabelecem vínculos entre linguagens e discursos artísticos distintos, não se enquadrando em um ramo específico das artes plásticas, mesmo que carregue aspectos próprios que permitam sua identificação. Nesse sentido é que Licht refere-se à *arte sonora* como uma forma artística entre categorias (LICHT, 2007: p. 210-218)<sup>35</sup>.

Seguindo esse princípio, tanto Licht quanto Campesato concordam que a *arte sonora* não é música e nem pertence somente à categoria das artes plásticas. Esse conjunto de obras que se enquadra sob esse termo em específico consistem em obras onde a criação guarda relações intrínsecas com a composição musical e abordam aspectos técnicos e estéticos que vão além do discurso musical em si, bem como as questões levantadas pelas artes visuais. Essas criações, por meio de seus artistas,

---

<sup>33</sup> As relações entre a *arte sonora* e as artes visuais e música serão tratados no tópico 1.2 deste capítulo.

<sup>34</sup> Sobre a relação entre *arte sonora* e música ver: LABELLE, 2006; ENGSTROM e STJERNA, 2009: p. 13-15.

<sup>35</sup> Ver também: LIMA, 2011: p. 10-14

rompem com as barreiras tradicionais ao abordar dimensões não exploradas em música. Assim, os artistas que criam tendo em vista que estes conceitos vêm de diferentes disciplinas, porém, seguem trabalhando com a composição musical ou mesmo outras formas de produção em diversas mídias diferentes (ITURBIDE, 2004: p. 1; ALARCÓN: 2008: p. 215).

Uma gama de obras que hoje são compreendidas como *arte sonora* derivam de outros meios de arte. Ao expandir a sua criação dentro de um contexto, o artista pode explorar processualmente outros materiais; mas isso não implica que o seu resultado alcance uma outra forma artística, ou que esta possa vir a ser inserida no campo de atividades em questão pelo seu caráter estético e/ou pelo tratamento de seus materiais. Licht afirma que uma das complexidades de se definir uma obra como *arte sonora* está no fato de que obras musicais ou artísticas que explorem novos materiais podem ser na verdade uma maneira de expansão dessas formas de arte e, portanto, não chegam a ser um novo meio de fazer artístico (LICHT, 2009). Com isso o termo se expande entre o que é *arte sonora* de fato e essas outras perspectivas criativas, afinal se em *arte sonora* o som está presente no contexto da obra em conjunto aos outros materiais, ao inclui-lo em uma obra qualquer essa passa a fazer parte do conjunto *arte sonora*. É aqui que a principal definição de *arte sonora* estabelece os limites claros para a sua diferenciação e categorização. Como afirma o autor:

Como um termo, "*arte sonora*" é, principalmente, o valor creditado a locais ou obras em locais específicos que não se destinam a ser música em si. (...) Uma definição universal e historicamente definitiva da *arte sonora* pode não ser viável, por estas razões; mas no final é melhor para honrar as peças sonoras criadas em uma forma não-programática, não baseadas em tempo, como sendo *arte sonora* em oposição à música, do que simplesmente enquadrar qualquer trabalho com som para o gênero de música experimental, ou para a prática do revisionismo preguiçoso que cobre qualquer composição sonora experimental, performances ou gravações sob a rubrica de *arte sonora* (LICHT,2009:p.9)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> As a term, 'sound art' is mainly of value in crediting site or object-specific works that are not intended as music per se. Much like rock and roll, a purist view of sound art becomes very narrow, and much of what is called or categorized as sound art can be just as easily viewed as a hyphenated fusion of sound

Em seu livro *Sound Art: beyond music, between categories* (2007: p. 16-17), Alan Licht estabelece três categorias para uma definição aproximada de *arte sonora*, porém, deixando claro que esses pontos abordados não são delimitadores para explicar esse conjunto de obras. As categorias descritas por Licht são:

1. Instalações e ambientes sonoros definidos pelo espaço (ou espaço acústico) que, ao invés de utilizar-se do tempo, pode ser exibida como uma obra de arte visual.
2. Obras de artes visuais que podem produzir sons, como uma escultura sonora.
3. Uso do som por artistas plásticos que servem como uma extensão da estética particular de cada artista, normalmente apresentando obras em diferentes mídias.

Como um pesquisador e artista ligado à *arte sonora*, Alan Licht esclarece que essas obras são apenas mais um meio entre tantas atividades criativas que fazem uso do som. Um exemplo é o uso do som em obras de arte multimídia, onde esse material é apenas um dos tantos a criar sentidos no contexto da obra (2007: p. 216). Existem variadas formas de se trabalhar o som nas artes, muitas delas opostas à composição musical e seus paradigmas. A *arte sonora* é apenas uma corrente, derivada da música experimental e das artes plásticas no século XX, que estabelece formas de se comunicar com ouvinte utilizando-se do som e suas características referenciais, espaciais e discursivas (2007: p. 218). A *arte sonora* é algo entre categorias porque, segundo Licht, talvez o seu efeito no ouvinte também seja entre categorias, não se limitando a um modo enunciativo de se interagir com o espectador. Consequentemente, essas obras e seus múltiplos discursos sonoros estabelecem diversas formas de expressão e recepção<sup>37</sup>.

Ao estabelecer que a *arte sonora* é uma das tantas formas de se nomear projetos artísticos que provocam reflexões, utilizando e dialogando com o som de

---

art with an experimental musical style. (...). A universal definition and definitive history of sound art may not be likely, for these reasons; but ultimately it is better to honor sound pieces created in a non-time-based, non-programmatic way as being sound art as opposed to music than to simply shoehorn any sound work into the genre of experimental music, or to practice the lazy revisionism of blanketing any experimental sound composition, performance or recording under the rubric of sound art (LICHT, 2009: p. 9).

<sup>37</sup> Ibidem.



alguma maneira, algumas perguntas surgem com relação ao termo. Sendo a música experimental uma das influências da *arte sonora* e, em alguns casos, essas experimentações não sendo “reconhecidas” ou representadas pelo conceito tradicional de música, a criação desse termo poderia ser uma forma de se estabelecer em um novo grupo? A *arte sonora*, ou outros termos equivalentes, não seriam uma forma de fugir ou opor-se diretamente aos conceitos já estabelecidos nas artes e na composição, afirmando-se como uma resposta à oposição que a música e as artes visuais criaram ao estabelecer suas delimitações conceituais?

O músico e pesquisador inglês Trevor Wishart responde a esses questionamentos ao criar o termo *sonic arts*. O autor defende a utilização dessa nomenclatura para classificar suas obras que eram criticadas por músicos e compositores mais ortodoxos como algo não musical, principalmente os adeptos das concepções serialistas e compositores “puritanos” que desqualificavam obras experimentais como algo não pertencente ao campo da música (WISHART, 1996: p. 4). Wishart propõe o termo *sonic arts* para “evitar entrar em sofismas semânticos” entre o que é e o que não é música, propondo discutir em seu livro o que seria então *sonic arts*, incluindo nesse termo a composição musical e a música eletroacústica<sup>38,39</sup>.

O termo *arte sonora*, portanto, é também uma forma que artistas e compositores utilizam para tentar discursar sobre suas próprias criações, distanciando-se de certos conceitos usuais (como a música ou as instalações artísticas) sem excluí-los por completo. De certa maneira é uma forma de se criar uma identidade para tais obras. Como coloca a artista neozelandesa Annea Lockwood, as pessoas já estão se familiarizando com esse “mundo sonoro” nas artes, a grande diferença entre a música e a *arte sonora* está mais em como o som é tratado conceitualmente em cada obra (LOCKWOOD apud LICHT, 2007: p. 10). Os parâmetros para a delimitação de cada “território”, as fronteiras entre a música, as artes plásticas e a *arte sonora*, estão mais relacionadas com o discurso de cada obra do que a conceitos globalizantes onde todas as formas de se criar arte com sons podem ser agrupadas em um único termo.

---

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ver também: CAMPESATO, 2007: p. 67.

A literatura sobre o tema ainda apresenta discordâncias que, sob diversos aspectos, dificultam e inviabilizam um debate sobre a *arte sonora* e seus conceitos. Os trabalhos aqui apresentados, em geral, apresentam uma revisão historiográfica e conceitual crítica sobre o termo e sua definição, mesmo que (em maior ou menor grau) aceitem que essa nomenclatura se tornou algo comum e, com isso, sua utilização seja algo corrente e aceitável dentro das artes. Entretanto, ainda sim questionam os limites para uma definição precisa de *arte sonora*, já que um enfoque estético dessas obras é algo praticamente impossível dada a complexidade de formas e materiais utilizadas pela produção do gênero. O que a literatura apresenta é uma necessidade de reflexão sobre esse conceito e a forma com que vem sendo empregado, onde muitas obras artísticas fazem uso indiscriminado desse nome e acabem por intrinchar ainda mais a discussão sobre esse movimento artístico. Pode-se dizer que *arte sonora* é sim um termo válido e que carrega singularidades que permitem entender mais esse conjunto de obras, porém, a profundidade dessas particularidades ainda é algo a ser desvendado.

O termo *arte sonora* é ainda objeto de discussões e críticas, suas definições amplas e controversas abrem espaço para que mais obras e artistas se debrucem sobre seu estudo – sendo também base para a criação de obras e composições diversas que dialogam com o termo de alguma forma. Como afirma o artista alemão Carsten Nicolai, “*arte sonora* é arte que soa”, uma definição simples que carrega uma gama de complexidades<sup>40</sup> que, se tratando de uma matéria artística, certamente serão transpostas em novas obras de arte e suas reflexões estéticas.

## **1.2 - Artes e Música: Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade**

O termo *arte sonora*, como dito anteriormente, é usualmente aplicado para categorizar obras e artistas que utilizam o som como material de referência no processo criativo e estético, são produções artísticas onde o som é o material principal no processo de criação ou é o principal objeto de referência no discurso elaborado pelo artista. Esse grupo de obras se caracteriza, além do som como matéria principal,

---

<sup>40</sup> NICOLAI apud COSTA, 2010: p. 19.

pela transdisciplinaridade artística, pelo diálogo entre discursos estéticos advindos das artes visuais, da música, da arquitetura e também do audiovisual assim como, em certos casos, pelo uso de recursos tecnológicos no processo de produção e reprodução desses projetos artísticos.

Os novos paradigmas sonoros que surgiram em diversas obras ao longo do século XX, propostas por artistas de diferentes segmentos estéticos, desenvolveram tendências nas quais esse conjunto de obras agrupados sob o termo *arte sonora* puderam se estabelecer enquanto um gênero com qualidades particulares. Os questionamentos às artes tradicionais e às relações híbridas entre diferentes poéticas aliadas aos novos recursos técnicos fomentaram um terreno criativo no qual essas obras puderam florescer. Uma junção entre posicionamentos artísticos e novos recursos tecnológicos de produção de áudio criaram novos sentidos para o material sonoro e seus contextos dentro do processo criativo dessas obras de arte.

Ao romper com conceitos da criação musical já estabelecida, por exemplo, inserindo o espaço como parte integrante da obra ou acrescentando aspectos visuais na composição, esses artistas estabeleceram novas fronteiras para a criação artística a partir do som como matéria prima fundamental. Também, por outro lado, a inserção do som como material nas obras de artes plásticas trouxe uma nova perspectiva espacial e temporal para essas obras nas artes visuais (CAZNOK, 2008: p. 108). Por se tratarem de criações artísticas que abordam conceitos estéticos diversos em uma série de obras em que tanto os sons como a visualidade (entre outros aspectos) são tomados como foco, alguns autores categorizam a *arte sonora* como um rompimento com as formas tradicionais de criação em música (LICHT, 2007: p. 210-218; CAMPESATO, 2006: p. 776; NEUHAUS, 2000).

A partir dos anos 1950 o intercâmbio entre essas propostas conceituais e estéticas se tornou um dos pontos relevantes nas discussões sobre a arte e, sob diversos aspectos, uma das aspirações poéticas de muitos artistas. Diversos termos como interdisciplinaridade, multimídia, hibridismo e multimodalidade tomam importância nos discursos dos artistas, não somente na “justificativa”, mas também na própria concepção conceitual de diversas obras (CAMPESATO, 2007: p. 56). A partir dos anos 1970 é que surgem diversas categorias onde esses hibridismos estéticos tomam uma forma mais delimitada, sendo que várias dessas vertentes podem ser

reunidas também sob o termo *arte sonora*, como a *soundscape composition*, esculturas sonoras, *tone art*, instalações sonoras, entre outras<sup>41</sup>.

A analogia das “fronteiras artísticas”, proposta por Lílian Campesato em sua dissertação de mestrado (2007) se baseia justamente nessas questões relativas ao intercâmbio entre propostas técnicas e estéticas que interagem na criação de uma obra de *arte sonora*<sup>42</sup>. Sendo fruto dessas novas experimentações sonoras que partiram tanto do meio musical como das artes visuais, expandiram essas produções para fora dos contextos conceituais, técnicos, estéticos e culturais a que se viam tradicionalmente vinculados<sup>43</sup>. A partir dessas mudanças de paradigmas na música e nas artes que “estabeleceu-se um “desvio” na criação musical contemporânea por meio da inclusão de elementos extramusicais, e mesmo não sonoros na composição”<sup>44</sup>.

Seguindo a mesma lógica de raciocínio de Campesato as artes visuais também “transviaram” o *modus operandi* normalmente associado a esse tipo de arte ao incluir um elemento temporal e não visual no processo de criação. A inclusão do som, entre outros aspectos, nas artes plásticas “permitiram descobrir mais tarde, através da *arte sonora*, uma possibilidade de criar uma “música que não é somente som”, que se soma a outra definição invertida observada anteriormente de “sons que não são apenas música”” (ALARCÓN, 2008: p. 15)<sup>45</sup>.

O estabelecimento de “fronteiras” entre as artes plásticas, a música e a *arte sonora* podem ser delimitadas pelas diferenças que essas apresentam em suas obras, a forma como o som é tratado na música e na *arte sonora* (ou a não utilização desse material pelas artes plásticas), a relação com o espaço e tempo, dentre outras características podem ser diferenciadores dessas correntes. Porém, a confluência

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> A autora também discute a forte influência da tecnologia no desenvolvimento dessas obras, tendo em vista o desenvolvimento da música eletroacústica, das artes digitais, as gravações de sons ambientais, entre outros movimentos. Lílian Campesato faz uso do termo *mediação tecnológica*, proposta por Fernando Iazzeta (2009), onde tanto a criação musical como a escuta sofrem um processo de instrumentalização e passam a ser mediadas pelos aparatos tecnológicos utilizados na criação e reprodução dos sons; a própria relação do homem com o som se transforma através da tecnologia.

<sup>43</sup> Ibidem: p. 57

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Estas obras vendrían a ser un arte de la escucha visual y que permitieron descubrir lo que después, a través del arte sonoro, sería la posibilidad de crear una “música que no es sólo como sonido”, que se suma a la otra definición invertida que anteriormente se ha señalado de “sonidos que no son solo música” (ALARCÓN, 2008: p. 15).

entre todas essas artes é também algo concreto na criação artística, tendo em vista a origem interdisciplinar da *arte sonora* e as experimentações realizadas por compositores e artistas ao longo da história. Como aponta o pesquisador e curador mexicano Elias Levin (LEVIN apud CAMPESATO, 2007: p. 62-63), a experimentação plástica dos elementos sonoros advém justamente da interseção entre essas diferentes disciplinas no contexto da criação, não é resultado apenas do intelecto de um indivíduo, e sim consequência dessa interdisciplinaridade explorada pelos diferentes meios artísticos. Porém, o autor salienta que apesar das confluências entre música, artes plásticas e outros campos artísticos existe uma separação clara entre os repertórios dessas disciplinas<sup>46</sup>.

Alan Licht, que também corrobora com as múltiplas influências no desenvolvimento da *arte sonora* (2007: p. 135-141) comenta que, por ser fruto de experiências sonoras que se distanciam da música (por sua forma narrativa e temporal), a *arte sonora* pertence mais às exposições e espaços expositivos em vez de locais para a performance e práticas musicais<sup>47</sup>. No entanto, por ser associada geralmente a museus ou espaços semelhantes, inclusive sendo um termo usualmente empregado por curadores para determinar uma categoria expositiva, a *arte sonora* acaba por se “resumir” comumente a obras sonoras em uma galeria<sup>48</sup>. É um fato que esse movimento faz uso de espaços e locais usualmente dedicados às artes plásticas (e não à música), entretanto, essa importante característica pode não ser algo definidor quando se trata de obras de *arte sonora*.

A relação da *arte sonora* com as galerias e espaços expositivos é um dos principais tópicos abordados por Miguel Molina Alarcón para estabelecer esse conjunto de obras como um desenvolvimento feito por artistas visuais que passaram a explorar o som como material, e não uma forma de arte advinda da música experimental (ALARCÓN, 2008: p. 5). Por mais que o autor reconheça que a música participe do escopo de influências para o surgimento da *arte sonora*, Alarcón salienta que esse movimento se centra mais em trabalhar o som como ferramenta conceitual

---

<sup>46</sup> Ibidem: p. 63.

<sup>47</sup> Ibidem: p. 14.

<sup>48</sup> Ibidem.

e material, não como uma oposição (ou de distanciamento) da música, mas com características próprias focadas no material de referência.

Em todas as definições há alguns elementos em comum, uma delas é que são artistas visuais que realizam obras constituídas preferencialmente de som, e que a natureza desses sons podem ser naturais ou tecnológicas e que se desenvolvem dentro de diferentes linguagens próprias da arte contemporânea: performance, montagem, escultura, instalação, etc., assim como são apresentadas em espaços próprios da arte (galerias e museus) e em espaços públicos. Nessas definições não se inclui o músico como criador de *arte sonora* (embora muitas vezes tenha sido), se não preferencialmente artistas visuais que não necessariamente tem uma formação musical e trabalham o som como linguagem sem princípios musicais, ainda que isso não impeça que muitas das obras de *arte sonora* possam formar parte da música como linguagem constituinte da mesma. Com isso se demonstra que a *arte sonora* não se insere como uma evolução contemporânea da linguagem musical, nem tampouco como uma manifestação própria das músicas experimentais em oposição à música convencional [...] onde nestas diferentes negações da convenção musical vem a significar também uma afirmação da música, outra forma de entendê-la e valorizá-la. Neste caso, a *arte sonora* não surge do referencial musical, por não manter uma atitude nem favorável e nem contrária, e sim centrando sua atenção em todas as possíveis manifestações do fenômeno sonoro que é coletado pelo artista e expressado sem princípios necessariamente da cultura musical (ALARCÓN, 2008: p. 5)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> En todas estas definiciones hay algunos elementos en común, uno de ellos es que son artistas visuales que realizan obras constituidas preferentemente de sonido, y que la naturaleza de estos sonidos pueden ser naturales o tecnológicos y que se desarrollan dentro de diferentes lenguajes propios del arte contemporáneo: performance, ensamblaje, escultura, instalación, etc., así como son presentadas en espacios propios del arte (galerías y museos) y en espacios públicos. En estas definiciones no se recoge al músico como creador de arte sonoro (aunque muchas veces lo haya sido), sino preferentemente artistas visuales que no necesariamente tienen una formación musical y que trabajan el sonido como lenguaje sin principios musicales, aunque ello no impide que muchas de las obras de arte sonoro pueda formar parte la música como lenguaje constituyente de las mismas. Con esto viene a demostrar que el arte sonoro no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas experimentales en oposición a la música convencional: “anti-música” (Fluxus), “a-música” (Nam June Paik), “música abierta” (Juan Hidalgo) o “no-música” (Francisco López)..., donde en estas diferentes negaciones de la convención musical vienen a significar también una afirmación de la música, otra forma de entenderla y valorarla. En el caso del arte sonoro no surge a partir del referente de la música, por lo que no mantiene una actitud ni a favor ni en contra, sino que centra su atención en todas las posibles manifestaciones del fenómeno sonoro que es recogido por el artista y expresado sin principios necesariamente de la cultura musical (ALARCÓN, 2008: p. 5).

Por mais que Alarcón discorde da participação da música experimental como uma das bases para o surgimento da *arte sonora* o autor não nega a influência de conceitos relacionados à música (e dos paradigmas incorporados pela música do século XX). A afirmação do pesquisador espanhol não nega e também não corrobora com a tese da multidisciplinaridade na *arte sonora*, tendo em vista que o texto apresenta um histórico do uso do termo e uma análise historiográfica da *arte sonora*, não propondo uma reflexão sobre as mídias que compõem essas obras. A definição estrita proposta por Alarcón ainda abre margem para a interpretação da *arte sonora* como uma “categoria” de obras híbridas com influências absorvidas de várias correntes artísticas.

Rubén Lopez Cano, ao analisar o artigo de Miguel Molina Alarcón, avalia que por mais que Alarcón estipule que a *arte sonora* se encontra imersa no campo das artes plásticas, entrando em conflito com a tradição musical (o que, de fato, não contrapõe outras perspectivas onde a *arte sonora* é vista como uma contraposição ou afastamento da música, ainda que tenha “parentescos” com a música experimental), o texto não nega uma inserção da *arte sonora* no campo da música, já que Miguel Molina Alarcón faz uma análise do termo *arte sonora*, não das práticas que “compõem” essa manifestação artística (LÓPEZ CANO, 2013: p. 212). López Cano acentua que não se pode compreender a *arte sonora* como uma evolução contemporânea da linguagem musical, mas, compreendê-la como apenas um desenvolvimento das artes plásticas pode interferir na compreensão do que o termo realmente faz quando empregado; nesse caso, limitar as relações híbridas contidas nas obras de *arte sonora*. Rubén López Cano estabelece duas perspectivas das origens da *arte sonora* (e, conseqüentemente, das origens do termo) que ele denomina como uma aproximação *delimitada* e uma aproximação *ampliada*, para então compreender a *arte sonora* como um domínio artístico transdisciplinar (2013: p. 210 – 214):

- Delimitada: a aproximação das vanguardas artísticas com o uso dos sons (e outras práticas) deram origem à *arte sonora*, ou seja, ela surgiu em espaços próprios da arte e não de uma nova forma de música expandida, mesmo que muitos artistas também estivessem envolvidos com a música experimental.



- Ampliada: é possível traçar uma origem da *arte sonora* através da música experimental também; a aproximação da *arte sonora* com a música experimental é feita de maneira indiscriminada, porém, não carente de relações.

Por domínio artístico o autor compreende uma convergência de diferentes perspectivas estéticas e formas de produção artística que geram novos meios de criação dentro das artes. Essas novas perspectivas estéticas surgem devido à essa interação interdisciplinar onde essa comunidade, interagindo por um determinado período de tempo, dão matrizes não somente à novas maneiras de pensamento e pesquisa, mas também criam espaços institucionais e estruturas transdisciplinares estáveis (LÓPEZ CANO, 2013: p. 216-217). A ideia de domínio, como explica o autor, parte de um conceito epistemológico da investigação científica onde uma comunidade de especialistas se agrupa, por um determinado período de tempo, afim de investigar sobre algo em específico sob a ótica dessas várias disciplinas. Em *arte sonora* o domínio artístico se dá nessa relação entre disciplinas distintas no campo das artes, consolidando novas práticas artísticas onde o som possui um papel central no processo de investigação e criação artística, sendo que esse material é tratado de diferentes maneiras devido às diferentes formas de trabalho dessas disciplinas, sempre estabelecendo uma relação/negação com as tradições musicais vigentes<sup>50</sup>. Sobre a interdisciplinaridade López Cano comenta:

A investigação interdisciplinar se caracteriza por apresentar algum tipo de apropriação, transferência, integração, fusão ou articulação em teorias, metodologias, conceitos, instrumentos, terminologia e referências a autores de diversas tradições disciplinares. Tende à integração do conhecimento fragmentado por práticas disciplinares de tal maneira que, (...) obriga cada disciplina a ultrapassar os seus limites (LÓPEZ CANO, 2013: p. 217)<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> La *investigación interdisciplinar* se caracteriza por presentar algún tipo da apropiación, trasvase, integración, fusión o articulación en teorías, metodologías, conceptos, instrumentos, terminología y referencias a autores de diversas tradiciones disciplinares. Tiende a la integración del conocimiento fragmentado por las practicas disciplinares de tal manera que, como afirman Tress, Tress y Fry (2006: 17), obliga a cada disciplina a traspasar sus propios límites (LÓPEZ CANO, 2013: p. 217).

Aqui López Cano amplia a interpretação da *arte sonora* como uma corrente artística interdisciplinar e utiliza o termo transdisciplinar para se referir à essa relação entre as diferentes disciplinas que deram origem a esse movimento. Segundo o autor a interdisciplinaridade propõe uma certa integração e apropriação de diferentes meios usualmente fragmentados pelas práticas disciplinares estabelecidas, essa integração se torna estreita pelas fronteiras de cada área envolvida. No entanto, a transdisciplinaridade propõe também um rompimento dessas convenções, estreitando as concepções epistemológicas – a essa relação mais estreita que ultrapassa os limites das disciplinas fundamentais o autor denomina *transdisciplinar* (LÓPEZ CANO, 2013: p. 217-219).

Para Rubén López Cano a *arte sonora* parte de um domínio interdisciplinar para uma estrutura conceitual transdisciplinar. Assim essas “diferentes competências, costumes, poéticas e modelos artísticos convivem, se contaminam mutuamente, desafiam os princípios estéticos das tradições que cada artista pode se inscrever e, talvez, estão criando um novo espaço disciplinar cujas características ainda não alcançamos a perfilar”<sup>52,53</sup>. Segundo essa perspectiva, a *arte sonora*, como um domínio transdisciplinar, pode “ultrapassar os limites” de suas artes geradoras e se converter em uma nova disciplina autônoma.

Sobre as relações entre disciplinas na *arte sonora* Alan Licht afirma que por mais que as artes visuais e a música andassem em paralelo, e que essa integração tenha se aprofundado durante o século XX, ambas as disciplinas se influenciaram mutuamente ao longo da história. O autor estabelece que ao mesmo tempo em que a pintura se desconstruía em elementos de formas básicas e cores a música também passava a explorar o som em si como material, não se limitando aos aspectos instrumentais e composicionais já afirmados historicamente. Essa busca pela desconstrução dos materiais e a inter-relação entre os dois campos das artes abriram caminho para que a música incorporasse a visualidade e a plasticidade em suas

---

<sup>52</sup> Ibidem: p. 218.

<sup>53</sup> En ella, diferentes competencias, tradiciones, poéticas y modelos artísticos conviven, se contaminan mutuamente, desafían los principios estéticos de las tradiciones en que cada uno de los artistas se puede inscribir y quizá están creando un nuevo espacio disciplinar cuyas características aun no alcanzamos a perfilar (LÓPEZ CANO, 2013: p. 218).

composições bem como o som passasse a ser um material possível nas artes visuais (LICHT, 2007: p. 135-137).

A inter-relação entre o som e a imagem não é algo exclusivo da *arte sonora* e, por mais que essa característica esteja presente nas obras dessa corrente artística, não é um elemento delimitador para a compreensão de uma criação artística dentro desse conceito. Outros movimentos artísticos como o cinema, o teatro e a dança já estabeleciam uma relação interdisciplinar entre a composição musical e a criação visual, porém, essa combinação entre os movimentos corporais e diálogos na dança e no teatro é algo já estabelecido historicamente e possui suas características particulares que permitem um distanciamento da noção de *arte sonora*. Por outro lado, como aponta Licht, o cinema, por ser uma arte mais recente e que se desenvolveu em paralelo às vanguardas artísticas que desconstruíram os materiais visuais e sonoros em suas experimentações, possui algumas características particulares que podem auxiliar no entendimento da *arte sonora* e seu desenvolvimento. Principalmente ao se analisar a questão da sincronia entre sons e imagens (LICHT, 2007: p. 17, 35-38).

Mesmo no princípio o cinema nunca foi totalmente “mudo”, como convencionou-se chamar as primeiras filmagens onde ainda não era possível a gravação de áudio simultaneamente à captação das imagens na película (OPOLSKI, 2013: p. 15). Diferente do desenvolvimento do cinema (principalmente do cinema comercial) as relações entre o som e a imagem na *arte sonora* se desenvolveram de um modo a criar uma maior dissociação entre esses elementos, ainda que o discurso da obra seja algo único, diferente do cinema onde as relações de sincronia entre os sons/música e o roteiro audiovisual foram cada vez mais se aprimorando (LICHT, 2007: p. 36). Entretanto, vários artistas<sup>54</sup>, obras e experimentos dentro do meio cinematográfico proporcionaram novas concepções estéticas nessa relação entre som/imagem. Expandindo as relações de sincronia entre as duas mídias e, com isso, abrindo caminho para novas concepções artísticas do som e da visualidade, onde ambos poderiam ser trabalhados de forma independente novamente, porém, sob um

---

<sup>54</sup> Alguns exemplos seriam Dziga Vertov, Norman McLaren, Walter Ruttmann, Sergei Eisenstein e os cineastas soviéticos das décadas de 1920-1930, etc. (LICHT, 2007: p. 35-36).

novo olhar criativo. Como cita Licht: “ao se separar o som da imagem, o som assume uma vida própria, e isso é o que torna possível o conceito de *arte sonora*”<sup>55,56</sup>.

A sincronia entre som e imagem, proporcionada pelo desenvolvimento do cinema ao longo do século XX, e a conseqüente dissociação entre ambos os materiais em outras correntes artísticas levanta a questão da referencialidade sonora. No contexto cinematográfico um determinado som pode estar relacionado à ação ou acontecimento mostrado na tela, ou seja, existe uma relação causal entre som e imagem/ação dentro da obra proporcionando uma escuta referencial do material sonoro apresentado.

Em *arte sonora*, como mencionado anteriormente, essa relação de causa e efeito (sincronia) não é algo amplamente explorado, sendo uma pauta estética evitada como aponta Alan Licht<sup>57</sup>. No entanto, as referências sonoras podem partir de uma escuta dos próprios materiais sonoros em si, não dependendo de uma associação com um elemento visual que o represente. A aceitação de elementos sonoros do cotidiano, os sons que existem no mundo e que carregam seus sentidos próprios, passaram a ser uma das características para a compreensão dos elementos sonoros utilizados nas obras de *arte sonora*<sup>58,59</sup>, tendo em vista que esse fator representacional do material sonoro em si é algo que também é questionado e “evitado” na composição musical tradicional (CAMPESATO, 2007: p. 111).

Yara Borges Caznok descreve alguns aspectos levantados por artistas plásticos, principalmente na pintura, ao se aproximar aspectos relativos à composição musical em suas práticas pictóricas. A abstração, enquanto conceito, já era associado à música pela “falta” de representatividade dos aspectos musicais em comparação aos elementos sonoros e visuais encontrados no mundo. Segundo a autora, a busca desses artistas ao longo do século XX pelas formas, cores e elementos básicos da imagem (em conseqüência, um avanço em direção à abstração nas artes visuais) fizeram com que esses mesmos artistas se aproximassem da música em busca de

---

<sup>55</sup> Ibidem: p. 38.

<sup>56</sup> In divorcing sound from image, sound takes on a life of its own, and this is what makes the concept of sound art possible (LICHT, 2007: p. 38).

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> As questões do elemento sonoro nas obras de *arte sonora* serão abordadas com mais profundidade no tópico 1.3.

<sup>59</sup> Idem: p. 139.

subsídios estéticos e criativos (CAZNOK, 2008: p. 110-111). Porém, alguns artistas como Mondrian e Kandinsky chegaram a estabelecer distinções entre o que seria o figurativo e o abstrato em arte; Wassily Kandinsky escreveu que a distinção entre ambas se estabelece também pela sonoridade: enquanto o figurativo exhibe uma sonoridade reprimida, a abstração apresenta uma sonoridade plena e desvelada<sup>60</sup>.

Artistas plásticos como Kandinsky chegaram a recusar a música descritiva alegando que essa representação de elementos da natureza não passa de uma “brincadeira agradável” e que devem ser banidos de qualquer música “séria”. Cada arte tem seu potencial de representação e alusão aos elementos do mundo, no entanto, não é imitando de forma direta tais elementos que essas sensações serão evocadas, as obras de arte devem transpor suas impressões sobre a natureza de forma íntima e secreta. Ou seja, os pintores que buscaram na música uma referência para a abstração imagética se influenciaram pelas composições defendidas pelos formalistas, a “música pura” que rejeita influências descritivas e “materiais”.

A maneira como a *arte sonora* entende e trabalha com os materiais visuais e, principalmente, os materiais sonoros passou a ser uma distinção presente dessa corrente e de outras formas de arte que fizeram uso do som, seja de maneira composicional/musical ou mesmo como uma inspiração estética partindo do som e da música. As relações estabelecidas entre as diferentes artes e a busca pela desconstrução e transformação dos materiais promovidas pelas vanguardas artísticas foram importantes para o desenvolvimento da *arte sonora* – a questão da transdisciplinaridade é um dos pontos para a compreensão da *arte sonora* e suas obras. É a partir da independência (re)criada dos materiais sonoros e visuais, tendo em foco as novas maneiras de se utilizar e pensar o som nas artes, que se pode compreender a propagação da *arte sonora* e a noção que esse termo traz para as artes.

A transdisciplinaridade é um fator relevante para a compreensão do conceito *arte sonora*. Contudo, a incorporação do ruído<sup>61</sup> e dos sons referenciais, as novas perspectivas espaciais e temporais, a ressignificação dos elementos visuais e suas

---

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Em oposição aos sons “musicais”, mesmo se tratando da música eletroacústica. As relações entre sons e ruídos na *arte sonora* serão melhor abordadas no subcapítulo 1.3.

relações com o material sonoro na obra e a independência da *arte sonora* em relação às proposições estéticas e poéticas da música experimental e das artes plásticas modernistas são elementos que demonstram as particularidades desse movimento artístico. A *arte sonora* é uma corrente transdisciplinar em sua concepção, expandindo conceitos dessas disciplinas tanto na relação com os materiais utilizados no processo criativo, quanto em suas proposições estéticas e discursivas enquanto nova forma de produção artística.

### 1.3 - Ruído e Som: Aspectos Sonoros

A *arte sonora*, em muitos casos, propõe novas maneiras no trato e no uso do som como elemento principal no processo criativo e composicional, principalmente na “aceitação” e “incorporação” do ruído no contexto das obras (IAZZETTA, 2009: p. 184), criando assim novas perspectivas processuais e estéticas. Essas novas práticas sonoras tem uma relação próxima com as perspectivas multimodais abordadas no tópico anterior do capítulo, onde as questões advindas da interação com as artes plásticas e a composição musical experimental trouxeram outros tratamentos no uso do elemento sonoro – obras que “chamam a atenção para eventos sonoros concisos, unitários e, a partir daí, estabelecem relações com algum contexto, com alguma ideia ou imagem”<sup>62</sup>.

O som em *arte sonora* é o elemento que estabelece referências, interligando (ou colocando em interação) toda a dimensão visual, espacial e temporal exploradas pelas obras artísticas, os encadeamentos e variações normalmente encontrados na música dão lugar a uma vivência<sup>63</sup> provocada por essas obras, ampliando assim essa experiência sensorial com as obras (IAZZETTA, 2009: p. 201). Ao confrontar os modos de escuta e produção já estabelecidos nas artes e na música através de novas

---

<sup>62</sup> Ibidem: p. 210.

<sup>63</sup> Em música a construção do discurso composicional se dá através da elaboração “linear” dos eventos sonoros. O que garante a compreensão da obra como uma criação musical se deve muito à essa escuta dos encadeamentos sequenciais criados pelo compositor para a composição musical. A experiência sensorial provocada pela *arte sonora*, através também do material sonoro, se dá mais pela percepção desses materiais do espectador no contexto da obra, sem a necessidade de uma escuta continua dos materiais para uma associação entre os diversos materiais sonoros que compõem a obra, a experiência se torna mais sensorial do que associativa, como ocorre na escuta de uma peça musical.

concepções do material sonoro (além de novas condutas criativas), as obras de *arte sonora* exploram novas interações sensoriais, provocando nossa percepção espaço-temporal através do material sonoro em suas diferentes elaborações no contexto de cada obra<sup>64</sup>. Portanto, a maneira como os elementos sonoros e os ruídos são entendidos no processo criativo em *arte sonora* se mostra algo fundamental na concepção e interpretação dessas obras.

Por “aceitação” do ruído o pesquisador brasileiro Fernando Iazzetta (2009: p. 210) comenta que em *arte sonora*, assim como em outros movimentos como a *laptop music* e outras experimentações sonoras, o som é tratado de uma forma distinta à maneira como o material é concebido na composição musical, inclusa a música eletroacústica. Segundo o autor, o material sonoro em *arte sonora* é trabalhado de maneira mais bruta e crua, não sendo necessário um “polimento” do material no processo de criação de uma obra artística (2009: p. 185). Nesse sentido, cabe uma visão crítica com relação a esse posicionamento, tendo em vista que a utilização de materiais sonoros pouco processados digitalmente, ou mesmo a utilização de “ruídos” e glitches, não são uma unanimidade dentro do conjunto de obras abraçados pelo termo *arte sonora*. O uso de sons musicais, ruídos e manipulações sonoras em criações artísticas são múltiplos e seguem a mesma heterogeneidade proposta pela *arte sonora* como um todo, podendo partir de uma concepção sonora musical na construção da obra artística ou se afastando de aspectos composicionais em sua idealização estética.

Essa relação entre aspectos composicionais e musicais na utilização de ruídos e sons eletrônicos pode ser analisada ao se aferir como são abordados os materiais sonoros na música eletroacústica em comparação às obras de *arte sonora*. Enquanto a música eletroacústica propõe uma “ressignificação” dos ruídos ao incorporá-los na composição, tratando e processando os eventos sonoros de forma a enfatizar suas características tímbricas e a reterritorializá-lo no contexto de uma obra musical, a *arte sonora* enfatiza a “naturalidade”<sup>65</sup> do ruído em si. Em alguns casos,

---

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Por naturalidade entende-se as características acústicas e contextuais próprias ao material sonoro, tal qual capturado do mundo real pelos microfones. No contexto musical, estas características são modificadas de forma a fazer com que um determinado som seja interpretado como algo integrado ao discurso da obra. No caso da música eletroacústica, por exemplo, o ruído é incorporado após uma série de processamentos que o ajustam a este contexto, ganhando uma nova proporção discursiva e criando um resultado sonoro que que inexistente no mundo real, o que Iazzetta define como “uma categoria



como na música experimental e em algumas obras de *arte sonora*, utiliza-se até dos erros dos sistemas de som, os bugs dos meios digitais ou utilizando os próprios equipamentos de gravação e reprodução como material da obra artística<sup>66</sup>. A oposição à ressignificação proposta pela música eletroacústica, herança dos ideais schaefferianos de escuta reduzida<sup>67</sup> que ainda permeiam a constituição da linguagem musical do gênero e que sabemos ser impossível de ser plenamente alcançada (SMALLEY, 1996: p. 78-82), se manifesta na *arte sonora* pela postura de assumir toda a carga referencial que o evento sonoro carrega consigo, como parte característica de sua constituição, um potencial implícito articulado pelo projeto conceitual dessas obras.

Essa fronteira entre o que pode ser interpretado como um som (ou um som musical) ou como um ruído é relevante para a compreensão do uso do material sonoro no contexto da *arte sonora*. A diferenciação e aproximação entre essas diferentes interpretações do material sonoro, som e ruído, também estabelecem critérios para uma diferenciação entre música e *arte sonora*, como coloca o pesquisador chileno Sergio Rojas:

O conceito de *arte sonora* elabora sua definição considerando sua diferença com a arte da música, diferença que, não somente – nem necessariamente – consiste nas respectivas maneiras de se trabalhar com o som, senão na forma em que se entende a natureza própria do som. Se considerarmos os diferentes procedimentos para produzir e obter sons, as distintas maneiras de agrupa-los entre si, as técnicas para reproduzir os sons, etc., talvez nos surpreenda o fato de não encontrar na análise destes aspectos uma distinção clara entre o âmbito da música e o que corresponde a uma manipulação da matéria sonora. O interesse nesta diferença não corresponde a um mero esforço para estabelecer fronteiras genéricas, senão o objetivo de questionar a materialidade intrínseca do som, de tal maneira que encontraríamos nesta

---

supernatural de sons” (IAZZETTA, 2009, p. 184). Já no contexto da *arte sonora*, essas características naturais do ruído, que o fazem ser entendidos como tal, são enfatizadas no processo criativo, postura esta que concilia uma reação à assepsia referencial de características intrínsecas ao ruído (ibidem).

<sup>66</sup> Ibidem: p. 184-185.

<sup>67</sup> O conceito de “escuta reduzida” foi desenvolvido por Pierre Schaeffer na segunda metade do século XX. Segundo Michel Chion “a escuta reduzida é a atitude de escuta que consiste em escutar o som por si só, como objeto sonoro em abstração de sua origem real ou suposta, e seu sentido que ele pode conter” (CHION, 2009: p. 30).

explicação a diferença entre a música e a *arte sonora* (ROJAS, 2010: p. 13; em SANFUENTES, 2010)<sup>68</sup>.

O levantamento dessas questões surge de um distanciamento (ou da intenção de se distanciar) de aspectos musicais na interpretação das obras de *arte sonora*, onde o material sonoro é tratado sob uma nova perspectiva estética pelos artistas. Como aponta Sergio Rojas ao definir parcialmente o ruído como “o coeficiente de resistência que o material sonoro oferece ao ingressar na música”<sup>69,70</sup>, isso é, a música neutraliza essa relação que um dado material sonoro carrega como sendo algo “ruidoso” ao ser utilizado em uma composição musical. Em *arte sonora*, segundo essa perspectiva, essa característica de “ruído” (atenuada pela música) é a característica almejada pelos artistas em suas criações, a concepção estética do material sonoro em *arte sonora* é o enfoque no “coeficiente de resistência” que torna um elemento sonoro em algo ruidoso.

O uso do material sonoro provoca relações de proximidade entre a *arte sonora* e a música. No entanto, a maneira como o material é abordado em diferentes obras pode ser analisado como algo que também estabelece fronteiras que diferenciam ambos os domínios artísticos. A partir dessa perspectiva de especificações entre o campo da música e o da *arte sonora* é que Sérgio Rojas busca estabelecer uma diferenciação entre o que é o som (e, conseqüentemente, o som dito “musical”) e o ruído, porém, partindo de um pressuposto de que essa diferença não é algo relacionado ao material sonoro em si, mas sim uma distinção conceitual. Ao comparar o ruído com a perspectiva de silêncio abordada por John Cage<sup>71</sup>, Rojas entende que

---

<sup>68</sup> El concepto de “arte sonoro” elabora su definición considerando su diferencia con el arte de la música, diferencia que no sólo – ni necesariamente – consiste en las respectivas maneras de operar con el sonido, sino en la forma en que se atiende a la naturaleza misma del sonido. Si consideramos los diferentes procedimientos para producir y obtener sonidos, las distintas maneras de concatenarlos entre sí, las técnicas para reproducir los sonidos, etc., tal vez nos sorprenda el hecho de no encontrar el examen de estos aspectos una distinción clara entre el ámbito de la música y el que corresponde a la manipulación de la materia sonora. El interés en esta diferencia no corresponde a un mero afán por establecer fronteras genéricas, sino al objetivo de interrogar la materialidad misma del sonido, de tal manera que encontraríamos en éste clave de la diferencia entre música y arte sonoro. (ROJAS, 2010: p. 13; em SANFUENTES, 2010).

<sup>69</sup> Ibidem: p. 13.

<sup>70</sup> El ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música. (Ibidem).

<sup>71</sup> O silêncio, segundo Cage, não é um fenômeno acústico real, senão um “abandono da intenção de ouvir” (CAGE em ROJAS, 2010: p. 14). Sendo assim, o silêncio é uma condição subjetiva onde uma mudança no estado de atenção do indivíduo pode provocar uma “sensação de silêncio (ROJAS, 2010: p. 15).

o ruído é também uma condição subjetiva que acontece no momento de escuta. O ruído, segundo Rojas, ocorre quando “a linearidade significativa é “alterada” por um acontecimento acústico cujo sentido se refere a algo “fora” da linguagem”, portanto, o ruído somente existe como um elemento provocador de uma alteração/distorção de sentido de um determinado elemento sonoro/musical no momento da escuta<sup>72,73</sup>.

Joanna Demers oferece outro panorama sobre essa perspectiva. Segundo a autora é possível descrever a construção de “novos sons” através de uma perspectiva técnica onde os equipamentos e processos são avaliados de forma metodológica, com o objetivo de analisar a elaboração do material sonoro. No entanto, também é concebível que um determinado áudio seja avaliado pelas suas características associativas com elementos extramusicais, sejam sons existentes no mundo real ou cujo sentido seja criado através de contextos específicos, como sons sintetizados em filmes de ficção científica (2010: p. 48). A perspectiva de Demers se diferencia aqui no sentido de que, segundo a autora, qualquer som cria associações e sentidos contextuais. “A conclusão pode, a princípio, parecer apenas confirmar o que já sabemos instintivamente: nós criamos os sentidos dessas percepções sensoriais com base no que já vivemos. Os sons construídos, não importa o quanto eles possam ser descritos como novos, são, em última instância, experimentados como metáforas, comparando o desconhecido com o familiar<sup>74,75</sup>”. Assim a autora concorda que um material sonoro pode ser compreendido como um ruído de acordo com o contexto ou com a pouca assimilação com sonoridades reconhecíveis, no entanto, sempre criamos associações que inserem os dados sonoros no próprio contexto, eliminando a ideia do ruído como algo “externo” ou alheio à compreensão do discurso de uma obra ou conjuntura.

Ao incorporar as questões associadas à pesquisa e percepção musical o estudo da *arte sonora* congloba também uma avaliação do dado sonoro em seu

---

<sup>72</sup> Ibidem: p. 15-16.

<sup>73</sup> O sentido dado a qualquer som em seu momento de escuta também depende do contexto em que essa escuta ocorre (SMALLEY, 1996: p. 99-101), o que também influenciaria no modo como percebemos o ruído, dado que a interferência significativa dada por ele ocorreria de acordo com o contexto e interpretação no ato da escuta.

<sup>74</sup> Ibidem: p. 50.

<sup>75</sup> This conclusion might at first seem merely to confirm what we know instinctually: we make sense of sensory perceptions on the basis of what we have already lived. Constructed sounds, no matter how much they might be intended as new, are ultimately experienced as metaphors likening the unknown to the familiar.

contexto artístico, porém, questiona essa distinção entre o som dito musical e o ruído, comumente associada aos sons externos à composição musical ou à abordagem dada ao material pelas artes plásticas e visuais (e, conseqüentemente, complexifica essa diferenciação entre *arte sonora* e música). Esse questionamento aponta para uma avaliação do material sonoro na criação artística, em que a utilização desse material é um elemento de unificação e, também, de diferenciação entre os dois campos artísticos. Salomé Voegelin e Thomas Gardner comentam sobre esse afastamento dos aspectos musicais, no que tange à questão do material sonoro, nos estudos e análises de obras de *arte sonora*:

A ausência de uma sensibilidade e herança musicais na discussão de obras sonoras, e a falta de um quadro crítico elaborado em conjunto com a *arte sonora* e a música têm conseqüências para a forma como executamos, instalamos, fazemos curadorias, escutamos e escrevemos sobre trabalhos sônicos. Isso influi e determina nossas estratégias de escuta e define nossas referências, bem como a maneira como a materialidade sonora é compreendida, discutida e praticada (VOEGELIN e GARDNER, 2015: p. 141)<sup>76</sup>.

A diferença entre *arte sonora* e música, segundo essa perspectiva, está justamente no fato de que na composição musical o rompimento da linearidade discursiva<sup>77</sup> da obra é algo indesejado, sendo o ruído algo a ser evitado no processo de composição através da organização temporal dos elementos sonoros afim de construir um senso de continuidade sem rompimentos abruptos dessa escuta contínua da peça. Porém, essa organização pode contar com um trabalho opcional no processamento do som, afim de tratá-lo de acordo com as características espectro-morfológicas elaboradas na composição reforçando assim o senso de unidade linear da obra musical. Em *arte sonora* o material sonoro é tratado como parte da construção conceitual da obra. A *arte sonora* propõe experiências de escuta que não estão

---

<sup>76</sup> The absence of a musical sensibility and heritage in the discussion of sonic works, and the lack of a jointly elaborated critical framework of sound art and music have consequences for how we perform, install, curate, listen to and write about sonic works. It influences and determines our listening strategies and defines our references as well as the way sonic materiality is understood, discussed and practiced.

<sup>77</sup> As questões referentes a construção temporal em *arte sonora* serão tratadas no subcapítulo 1.4.

necessariamente associadas a um discurso linear. O ruído aparece, então, como sendo algo natural e desejado pelos artistas sonoros em suas criações, por proporcionar um grande potencial para se formalizar e conceitualizar novas estruturas de organização do material sonoro que já não se fundamentam mais na linearidade da escuta musical (IAZZETTA. 2009: p. 210).

Entretanto, segundo essa abordagem, o som e o ruído são experiências subjetivas que tem seu discurso elaborado no ato da escuta, dependendo do contexto e do indivíduo que participa do momento em que esses fenômenos ocorrem. Portanto, a interpretação de um ruído no contexto de uma criação artística fica condicionado à leitura que a pessoa faz da obra na ocasião da escuta. Além disso, a carga de significados que um material sonoro carrega em si mesmo é algo fundamental para a percepção dos sons e dos ruídos no contexto de uma obra de *arte sonora*, ou seja, materiais sonoros que estabeleçam referências explícitas (como sons ambientes, animais, vozes, ações, etc.) podem indicar novas interpretações para a relação som/ruído existente em uma criação artística.

Segundo Douglas Kahn o som é algo incorporado no campo da criação artística de forma recorrente. Traçando uma análise histórica desde o final do século XIX até a atualidade, o pesquisador australiano argumenta que o material sonoro se faz proeminente durante o século XX, tendo em vista a ampliação das perspectivas estéticas propostas pelas artes nesse período (KAHN, 1999: p. 2-3). Com o advento das tecnologias de gravação, geração, manipulação e reprodução de materiais sonoros e as novas perspectivas composicionais apresentadas pela música eletroacústica a partir dessas possibilidades (a projeção dos timbres, texturas e articulações sonoras) a criação musical adotou novos panoramas em relação ao material sonoro na composição. No entanto, a adoção desses materiais e concepções pela música seguiram uma tendência de tornar o material sonoro (ou ruído) em “elementos musicais” e, com isso, afastá-los de suas referências e relações com os sons do mundo em geral. O foco em suas características acústicas e/ou nas relações de sentido dentro unicamente da composição musical, afastando-se da origem do material sonoro, fez com que o ruído ganhasse uma nova interpretação dentro das obras musicais, tornando-se assim “sons musicais”. O ruído, segundo essa

perspectiva, seria todo o material sonoro que não está relacionado (ou possui carga de sentido) dentro de uma composição musical<sup>78,79</sup>.

Na abordagem de Douglas Kahn o material sonoro, nas artes em geral (com exceção da música), adotou uma linha de incorporação das referências e das cargas de sentido que um dado sonoro pode carregar consigo, buscando relacionar a materialidade do som com suas alusões fora do contexto da obra. Assim, a *arte sonora*, bem como outros campos artísticos, busca maneiras de encaminhar a atenção do espectador para as complexidades significantes dos materiais sonoros e para novos modos de “pensar sobre o som”<sup>80</sup>.

A carga referencial de um determinado som pode ser interpretada, também, como ruído em determinados contextos onde a “abstração” e o distanciamento com os sons do mundo são parte da concepção estética, como na música (SMALLEY, 1996: p. 96-97). Essa pretensão da composição musical em afastar-se da “realidade” sonora, tendendo sempre a uma “imaterialidade” do som (mesmo na música eletroacústica), diferencia-se da concepção trazida pela *arte sonora* onde a relação com qualquer coisa é intencional e buscada pelos artistas. A mudança provocada pela música eletroacústica trouxe novas possibilidades sonoras para a composição, ampliando a gama tímbrica de sons instrumentais e vocais, mas ainda se relaciona diretamente com o contexto musical ao abordar elementos formais e gestuais normalmente associados à música. Para Denis Smalley, os elementos sonoros de uma composição musical não devem se limitar à auto-referência no contexto da obra, afinal, a apreensão de um conteúdo musical se liga diretamente a experiências externas à composição, incluindo aquelas experiências não-sonoras<sup>81</sup>. Tais quesitos não somente são encontrados em *arte sonora* como são elementos fundamentais na concepção de uma obra desse movimento artístico, a associação com o mundo sonoro real é amplamente explorada nessas criações artísticas (CAMPESATO, 2007: p. 106). Entretanto, a alusão a elementos sonoros da natureza e do cotidiano vai além do uso direto de um material sonoro concreto. O entendimento de um determinado

---

<sup>78</sup> Ibidem: p. 17-19.

<sup>79</sup> Douglas Kahn utiliza o termo *musicalização dos sons* que, segundo o autor, consiste em “meios de identificar e substituir sons e ruídos que são feitos significantes por fazê-los musicais” (1999: p. 18).

<sup>80</sup> Ibidem: p. 18.

<sup>81</sup> Ibidem: p. 82-83.

som, em um determinado contexto, pode trazer referências que vão além da origem sonora ou do elemento sonoro material.

Para o artista sonoro estadunidense Brandon Labelle as modalidades de ativação do material sonoro são relevantes para a compreensão do fenômeno da *arte sonora*. Para o artista e pesquisador, todo som possui conexões diversas com outros elementos, sonoros ou não, criando experiências subjetivas e/ou públicas desencadeadas pelo ato da escuta (LABELLE e RODEN, 1999: ix apud CAMPESATO, 2007: p. 108-109)<sup>82</sup>. As associações intrínsecas ao som são estabelecidas pelos contextos das artes e da música através de suas experimentações ao longo da história<sup>83</sup>.

Brandon Labelle propõe que todo som possui em si uma carga relacional, ou seja, mesmo que o elemento sonoro escape de definições ele comunica através de suas características, possuindo um papel relacional profundo (LABELLE, 2006: p. ix). A noção de um som ruidoso com suas características representativas – em comparação ao som contextualizado, que não é visto como um “ruído” no momento da escuta, ou pelas características acústicas desse material sonoro – é importante para a compreensão da dimensão sonora desse conjunto de obras denominado *arte sonora*. Portanto, para Labelle, a *arte sonora* deve ser entendida como uma arte relacional, uma vez que toda concepção sonora dessas obras indica uma carga associativa, mesmo que escape de definições<sup>84</sup>. Essas relações estabelecidas pela *arte sonora* não se atêm somente ao aspecto sonoro, expandindo-se para o contexto espacial e temporal em que a obra está inserida ou, em alguns casos como nas

---

<sup>82</sup> Brandon Labelle estabelece que a experiência de escuta está intrinsecamente relacionada ao ambiente e ao contexto social/espacial onde o ocorre a audição dos fenômenos sonoros. Ao afirmar esse ponto o autor coloca que a escuta pode ser analisada sob duas perspectivas: “uma primeira onde o evento acústico ocorre em relação dinâmica com o espaço acústico que o recebe, criando reflexões e reverberações que moldam a fonte sonora original à sala, criando novos elementos sonoros transformados pelo espaço. A segunda perspectiva diz respeito à presença de outros ouvintes e às transformações que esses trazem ao espaço, materialmente e subjetivamente, tendo em vista que a massa de pessoas também ocupa e transforma o espaço onde o evento sonoro ocorre; além disso, os “pontos de vista” dos indivíduos presentes também alteram a forma como esse material sonoro é percebido, a posição e o momento da escuta interferem na compreensão do evento sonoro (LABELLE, 2006: p. ix-x).

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Ibidem.



instalações sonoras, cria novos espaços e desconstrói a escuta linear e temporal como acontece na música<sup>85</sup>.

As abordagens de Brandon Labelle estão em concordância com as concepções apontadas por Denis Smalley em seu estudo sobre a escuta, principalmente nas questões relacionadas aos *Campos Indicativos* e *Redes Indicativas* em suas análises em música eletroacústica. Denis Smalley define essas relações indicativas, no campo da escuta, como algo que extrapola o uso comum do sentido da audição, isto é, quando se compreende o material sonoro além da mera mensagem momentânea, criando relações com o mundo real e as vivências subjetivas. Nas palavras do autor:

Relações indicativas, como foi descrito acima, conquanto formem um aspecto maior de nosso uso do sentido da audição, muitas vezes vistas como uma atitude trivial e inferior para com os sons, quando se trata de considerar os materiais sonoros da arte musical, na qual relações interativas são consideradas psicologicamente mais proveitosas. Entretanto, se não confinarmos a noção de relação indicativa a meras mensagens, eventos e informações, mas estendê-la para incluir um campo mais amplo de referências à experiência fora e além da música, nós imediatamente penetramos mais extensiva e profundamente na relação entre experiência musical e nossas experiências de vida (SMALLEY, 1996 - tradução de DOTTORI, 2008: p. 6).

Nesse sentido, ambos os autores, Labelle e Smalley, partem de uma crítica à praticidade das aspirações por uma escuta reduzida, buscada na composição eletroacústica, onde o som se desvincula totalmente da fonte para se resignificar no contexto da composição musical (LABELLE, 2006, p. 31-33; SMALLEY, 1996, p. 78-83). O trabalho com o material sonoro em *arte sonora* tenta ir além das características acústicas, ainda que estejam presentes, e modificar a fruição desses elementos ao estabelecer diálogos entre seu contexto de origem e o contexto proposto pelas obras.

---

<sup>85</sup> Ibidem.

De acordo com ambos os autores, dissociar as relações entre o material sonoro e as experiências de vida é algo inconcebível durante a escuta.

A *arte sonora* também se diferencia da música na maneira como ela faz uso e trabalha o material sonoro. Embora ambas as artes façam uso do som como um elemento de base em suas composições, a *arte sonora* propõe uma reflexão sobre o próprio som além da utilização desse como elemento de referência. Ao contrário da música, onde o som é um elemento resultante do processo composicional, a *arte sonora* faz um questionamento sobre a condição desse dentro da obra, problematizando e provocando considerações estéticas através do componente sonoro (LABELLE, 2006: p. ix; CAMPESATO, 2007: p. 65-66; VAZ, 2008: p. 4)<sup>86</sup>. A abordagem de Brandon Labelle e Denis Smalley traz uma nova interpretação sobre o material sonoro no contexto da *arte sonora* e da música, na medida em que é impossível dissociar o som de sua carga referencial (sendo essa distinção entre som e ruído algo contextual) a maneira como esse é utilizado nos diferentes campos artísticos parte de uma distinção mais conceitual que técnica ou composicional.

O artista multimídia estadunidense N.B. Aldrich também determina alguns aspectos relacionados ao uso do som em *arte sonora*. Em uma tentativa de definir alguns parâmetros de investigação para poder determinar alguns aspectos característicos que permitam estabelecer o que é *arte sonora* e afirmar algumas particularidades centrais desse movimento artístico, o autor realiza uma série de entrevistas com diversos artistas que fazem uso do som em suas obras e, portanto, são considerados *artistas sonoros* (ALDRICH, 2003: s/n). A partir dessa investigação Aldrich estabelece alguns pontos chave para que se possa diferenciar música e *arte sonora*, sendo o material sonoro usado na construção desses trabalhos uma das principais qualidades que distinguem tais correntes artísticas. No entanto, o autor vai além dessa perspectiva e encontra outras questões que estabelecem uma distinção

---

<sup>86</sup> Labelle também comenta sobre os formatos em que as obras estão sendo representadas, sendo a música mais voltada para uma preocupação composicional, estruturas temporais e apresentadas em mídias como, por exemplo, os CDs. Em contrapartida, a *arte sonora* está mais inserida em contextos ambientais e está mais alinhada as mídias relacionadas as artes visuais. Porém, essa diferenciação é apenas uma maneira válida de criar uma distinção inicial entre as duas categorias, sendo que a expansão estética que ocorreu na música e nas artes plásticas na história recente, o desenvolvimento tecnológico e a criação de diferentes mídias proporcionou variações complexas na arte que dificultam uma categorização precisa. Ver: <https://nmbx.newmusicusa.org/in-conversation-with-brandon-labelle-2006-8-21/>.

entre música e *arte sonora*. Para Aldrich as distinções partem do tipo e do uso do material sonoro, a estrutura e a forma utilizada na concepção da obra (aqui estabelecendo uma distinção mais clara com a composição musical), as intenções de escuta da peça e as transformações espaço-temporais que uma obra de *arte sonora* provoca. Porém, todas essas características tem uma relação direta com o material sonoro em si.

Aldrich descreve em seu artigo que as novas possibilidades trazidas pelas tecnologias de gravação, as quais possibilitaram a utilização de sons do mundo que antes não eram considerados pela música, juntamente com as transformações estéticas proporcionadas pela arte conceitual permitiram uma nova abordagem ao uso desses sons enquanto material referencial no processo criativo. Ao invés de destacar o objeto de arte como “produto” final da concepção artística essas novas perspectivas enfatizam os conceitos, formas, ideias e materiais que formam a obra de arte enquanto objeto e/ou conceito estético. Nesse sentido “o artista não precisa necessariamente gravar o que ele ou ela observa, mas pode usar o que o mundo fornece para refletir a maneira como o mundo é, da mesma forma que os artistas visuais fizeram no início do século<sup>87</sup>” XX<sup>88</sup>.

O autor afirma que não é somente a inserção de novos materiais sonoros ou ruídos na composição musical e na criação artística que permitem uma caracterização do elemento sonoro como algo determinante para a *arte sonora*, mas sim a forma como som é interpretado, concebido e conceitualizado no processo criativo da obra. Em conjunto a isso, a abertura que a arte conceitual e a música contemporânea proporcionaram para a inserção de novos recursos na criação dessas obras artísticas (sons, vídeos, objetos, etc.) possibilitaram novas formas de fruição dessas obras que vão além das relações estáticas e contemplativas da performance musical ou de uma galeria de museu tradicional. O tempo pré-determinado pela estrutura de uma composição musical ou gravação dão espaço ao tempo do próprio espectador, partindo da relação mais direta dessa com a obra artística. Já o espaço se torna parte constituinte de uma criação, onde o público não mais se insere em um espaço “neutro”

---

<sup>87</sup> The artist need not necessarily record what he or she observes, but can use what the world provides to reflect the way the world is, much the way visual artists did at the beginning of the century (ALDRICH, 2003: s/n).

<sup>88</sup> Ibidem.

de uma galeria ou sala de concerto para “observar e escutar” a obra, em *arte sonora* o visitante cria sua própria relação espacial ao ingressar “dentro” da produção, se tornando parte daquele espaço criado pela obra (ALDRICH, 2003: s/n; CAMPESATO e IAZZETTA: 2006).

A questão da carga referencial dos elementos sonoros abordados no estudo da *arte sonora* e seus materiais acaba por receber uma nova interpretação ao se analisar os tópicos relacionados ao sentido e significação dos ruídos e da apropriação desses elementos também pela composição musical. Seguindo a perspectiva de Labelle e Smalley em que todo tipo de material sonoro possui uma carga significativa e, de acordo com Douglas Khan, também o ruído pode ser reinterpretado e ressignificado dentro do contexto de uma criação artística, o argumento de que a *arte sonora* busca maiores relações de referência com o uso dos dados sonoros pode ser problematizada. A relação entre os sons ditos musicais e os ruídos acaba por ser algo conceitual dentro do processo criativo, seguindo a lógica estética de cada obra e contexto particular, dialogando com as tradições e perspectivas dos campos artísticos com os quais a obra se relaciona.

Sob esse ângulo, avaliar os temas relacionados ao ruído e à *arte sonora* pode ser algo mais profundo do que uma separação entre o que é o material sonoro na música e na *arte sonora*. É possível, portanto, entender que esse componente age como um elemento que permite criar aproximações e singularidades entre esses dois campos artísticos. O som e o ruído, com suas particularidades e sentidos próprios, podem também ser elementos materiais e conceituais importantes para a compreensão da *arte sonora* e suas características próprias. No entanto, o uso do espaço e as novas relações temporais, perspectivas essas que surgiram a partir da exploração do som como material de referência, também são elementos fundamentais na composição e compreensão desse fenômeno artístico.

#### **1.4 - Espaço e Tempo: Novas Perspectivas**

Dois pontos importantes para a compreensão das obras de *arte sonora* são a maneira como esses projetos de criação abordam as questões espaciais e temporais

no discurso da obra, compreendendo suas aproximações e afastamentos com os aspectos espaço-temporais explorados pela música e pelas artes visuais. A concepção de que a música é uma arte do tempo, em oposição às artes do espaço como as artes plásticas, são questionadas e ganham novas concepções nas obras de *arte sonora*. Por guardar relações com ambas as formas de arte, os aspectos temporais e espaciais acabam por adquirir certa relevância conceitual no estudo da *arte sonora*. Como coloca o pesquisador Fernando Iazzetta:

A emergência de um amplo repertório abarcado pelo termo *arte sonora*, que se estabelece de maneira definitiva a partir da década de 1990, é um indicio dessa nova perspectiva. São obras que, embora baseadas no encadeamento de sons, subvertem o discurso temporal da música e aproximam-se das relações de espacialidade das artes visuais. Ao invés de complexos encadeamentos sonoros que formam um discurso temporal mais ou menos extenso, chama a atenção para eventos sonoros concisos, unitários e, a partir daí, estabelecem relações com algum contexto, com alguma ideia ou imagem. Para essas obras, tanto quanto em uma performance de laptops ou num evento com música eletrônica de pista, uma escuta contemplativa e linear mostra-se inútil (IAZZETTA, 2009: p. 210).

Neste capítulo será discutido como a *arte sonora* faz uso do espaço e do tempo, sendo esses dois fatores relevantes para a diferenciação entre esse movimento artístico e a criação em música e artes plásticas, bem como para a compreensão das obras de *arte sonora* segundo alguns aspectos conceituais relacionados ao espaço e o tempo no processo criativo.

#### 1.4.1 – Questões Temporais

O material sonoro pode ser analisado como um elemento que ocorre no tempo por si só, ao contrário de outros objetos onde a materialidade física está no espaço; o elemento “som” ocorre em um determinado tempo e tem sua materialidade realizada

nesse momento. No entanto, definições mais comuns de *arte sonora* costumam estabelecer que essa corrente artística transforma essa realidade ao organizar os materiais sonoros no espaço, subvertendo a lógica temporal desse elemento e suas associações com a arte da música (VAZ, 2008: p. 79). É possível questionar tais resoluções, posto que partem de um pressuposto de que a música é uma arte exclusivamente temporal, noção reclamada por essa arte, onde essa concepção cabe somente à composição musical em oposição às artes do espaço tal como a pintura ou a escultura<sup>89</sup>.

Entretanto, analisar os aspectos temporais envolvidos nas obras de *arte sonora* é uma maneira de encontrar interpretações, leituras e diferenciações entre essas obras e outros meios de criação artística. Como aponta Alan Licht (2009: p. 9), em *arte sonora* o discurso não se baseia em tempo, sendo assim, uma diferenciação possível entre a *arte sonora* e outras correntes artísticas, como a música ou o cinema, é justamente a maneira como o tempo é concebido e interpretado. A necessidade do elemento temporal para a existência e interpretação das obras é algo colocado em questão na *arte sonora*. O tempo em uma instalação ou escultura sonora se torna o tempo do espectador, mesmo que o elemento sonoro traga para essas criações uma perspectiva temporal relacionada à duração do fenômeno sonoro. A fruição de todos os acontecimentos, a ordem em que se escuta os sons constituintes e as relações lineares entre os elementos sonoros não são, necessariamente, fatores essenciais para a interpretação de uma obra de *arte sonora* (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006: p. 778-779).

---

<sup>89</sup> A questão da interpretação da obra musical enquanto um material sonoro de tempo definido, linear e cronológico é contestada também por autores, especialmente quando relacionado às composições contemporâneas. Como exemplo, a perspectiva adotada por Pierre Schaeffer e Oliver Messiaen propõe que a percepção e o sentido dado ao tempo musical partem das próprias características do material sonoro, onde a relação entre as características acústicas e o contexto de escuta influenciam na concepção e interpretação temporal da composição sonora. Em contrapartida, Gérard Grisey também argumenta que o tempo musical pode ser analisado através de camadas, onde o compositor vai gradativamente perdendo o “controle” da linearidade cronológica da peça musical em relação à percepção temporal do ouvinte no momento da escuta, sendo relevante o papel da memória, proporcionando um encontro de múltiplos “tempos” em um determinado momento da apreciação da obra. Esses exemplos ilustram que a complexidade do elemento temporal na compreensão do dado musical também provocou transformações na concepção estética da composição, sendo também um elemento problematizado na criação musical recente ao se interpretar o tempo musical não como uma sequência linear, mas sim como experiências retomadas e reavivadas (BARREIRO e ZAMPRONHA, 2000: s/n).

Por fazer uso do som como elemento constituinte do processo composicional a música acaba por reclamar para si a noção de uma arte que se desenvolve no tempo, já que a construção da obra se dá por elementos sonoros que transcorrem ao longo de um tempo mensurável. No entanto, como aponta Eduardo Seincman (2001: p. 13-17), a música não pode ser compreendida apenas como uma sucessão de elementos e fragmentos sonoros que se desenvolvem ao longo do tempo. A temporalidade da música, por mais que faça uso do tempo cronológico na construção de seu discurso, vai além do tempo objetivado pelo ouvinte transcorrendo também em uma interpretação de um tempo experimentado pelo sujeito que escuta, não sendo percebida somente como blocos temporais encadeados entre si que dão origem a uma obra com uma determinada duração temporal. Essa relação dinâmica entre o ouvinte e a obra dá origem à recepção temporal de uma composição musical como uma experiência subjetiva, questionando assim a noção de uma música pautada em um tempo cronológico mensurável.

A mesma problematização em relação à temporalidade das obras de arte pode ser vista no cinema. O cineasta soviético Sergei Eisenstein, em conjunto com os artistas Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, estabelece em seu manifesto intitulado *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro* diretrizes para o entendimento do cinema como uma arte pautada pela montagem de cenas e imagens captadas através das câmeras, o que determina um ritmo e uma temporalidade própria que depende da organização dos sons e das imagens para que se constitua (EISENSTEIN, PUDOVKIN e ALEXANDROV, 2002: p. 225-227)<sup>90</sup>. O tempo em cinema pode ser compreendido, segundo esses princípios, como o tempo do filme em seu discurso interno e não somente pela duração cronológica da obra.

Também o pesquisador francês Christian Metz, em seus estudos sobre a semiologia do cinema afirma, ao analisar a noção de *diegese*, que esse conceito pode ser compreendido como as instâncias representadas no filme, sejam os personagens, objetos ou o próprio tempo e espaço constituídos na obra (METZ, 1972: p. 118). Segundo Metz o cinema é uma arte narrativa – ainda que essa noção também seja questionada pelo autor – que pressupõe certas sequencias de imagens, movimentos,

---

<sup>90</sup> Ver também: MOURÃO, 2002: s/n.

Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252002000200027#back5](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027#back5)



cortes e apresentações que estabelecem uma temporalidade material da obra, embora a noção do tempo da narrativa seja algo apresentado na diegese do filme<sup>91</sup>.

Mesmo que a interpretação do espectador com relação ao tempo da obra seja algo dado pela experiência do indivíduo no contexto de fruição, em ambos os casos, música e cinema (e outros campos artísticos, como o teatro e a dança), o tempo cronológico ainda existe como parte da construção objetiva da obra de arte em questão. A elaboração estrutural e discursiva depende nesses casos de um aspecto temporal objetivamente mensurável, independentemente do fato de que a percepção temporal de uma composição musical ou cinematográfica seja percebida de maneira subjetiva. A construção de sentidos dada pelo ouvinte de uma peça musical se dá, em parte, devido à essa linearidade temporal e cronológica presente no discurso da obra, uma composição de música possui em sua estrutura um tempo delimitado e mensurável que corresponde à duração temporal/material do começo ao fim de uma composição.

O tempo cronológico é parte do discurso que compõe a música enquanto uma arte do tempo, sobre essa questão Lílian Campesato comenta:

Enquanto a música, especialmente no formato concerto, exige um acompanhamento linear e sucessivo do discurso, seja ele mais ou menos fragmentado, o tempo da *arte sonora* é o tempo de reconhecimento e fruição da obra em seu ambiente. Em geral, não há demarcação explícita de início ou fim de uma obra e a sua duração depende da intenção e interesse do próprio espectador. Assim, os elementos sonoros não se sustentam em função de seu encadeamento temporal, mas pelo seu significado imediato e por sua relação com outros elementos não-temporais, como conceitos ou espaço (CAMPESATO, 2007: p. 152).

(...)

Assim, a construção temporal na *arte sonora* está muito mais a cargo do espectador do que do artista. Mesmo que haja tempos estabelecidos, como em um som gravado, que tem uma duração física, precisamente determinada, é o espectador que decide como e quanto tempo é necessário para a fruição da obra. Ou seja, a abordagem do tempo na *arte sonora* está mais ligada à fruição da obra do que da criação<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Ibidem: p. 119.

<sup>92</sup> Ibidem: p. 154.

Toda obra de arte depende do tempo e existe no tempo. As discussões acerca das questões temporais se dão nas relações que esse elemento estabelece na concepção do discurso das obras e na interpretação dos espectadores no contexto de fruição da arte em questão. Assim, pode-se entender que o tempo em *arte sonora*, por mais que faça uso de materiais sonoros que se projetam em um determinado tempo específico, ainda é o tempo do ouvinte. O espectador de uma obra sônica é quem delimita essa cronologia linear de escuta; o começo e o fim desse contínuo sequencial é definido pelo indivíduo a partir do momento em que esse passa a inter-relacionar-se com a obra até o momento em que ele abandona o espaço expositivo (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006: p. 778). O tempo linear é algo que existe e faz parte da materialidade tanto da *arte sonora* como também da música ou de outras artes, todas dependem do tempo e são percebidas por meio do tempo, a diferença aqui se dá na concepção temporal do discurso de cada obra.

Ainda assim, o tempo em que esse indivíduo permanece na exposição de uma obra de *arte sonora* ainda é linear e cronologicamente mensurável. A linearidade não é apagada pela *arte sonora*, mas sim “diluída” ao se integrar com outros aspectos também explorados por esse conjunto de obras como o espaço ou a visualidade (CAMPESATO, 2007: p. 152). Esse processo não finalizável na criação sonora fornece subsídios para uma certa diferenciação de como o tempo é tratado na *arte sonora* em comparação à música (ou outra arte que dependa de uma sequência linear de acontecimentos). O tempo sequencial não é algo fundamental para a geração de sentidos nas obras de *arte sonora*, ainda que exista materialmente no momento de escuta do participante.

A artista e pesquisadora Salomé Voegelin faz uma crítica à questão do estudo do tempo em *arte sonora*, principalmente às interpretações onde o elemento temporal é dissociado e colocado como uma contraposição a espacialidade das obras de *arte sonora*. Segundo a autora o tempo não é uma oposição ao espaço, e vice-versa, como colocam alguns estudos onde a *arte sonora* é exposta como uma arte do “espaço”, em oposição às artes do “tempo” (VOEGELIN, 2010: p. 123-126). Seguindo essa perspectiva, Voegelin elabora o conceito de *espaço-tempo*, onde os elementos espaciais e temporais não são vistos como uma oposição e tampouco uma soma de aspectos distintos em uma única leitura, ou seja, o tempo e espaço da obra são uma única informação formante nas obras de *arte sonora*, ainda que possuam suas

individualidades materiais. Ao citar o pensamento de Eisenstein, que coloca o som e a imagem no cinema como um único elemento formado por duas particularidades diferentes, Voegelin afirma que o conceito de “*espaço-tempo*, neste sentido, não é um simples agrupamento ou semelhança, mas uma diferença igual, um conjunto monista que aprecia o elemento individual, o tempo e o espaço, e os reúne em suas particularidades”<sup>93,94,95</sup>.

A discussão levantada por Voegelin aprofunda o debate sobre o tempo (e o espaço) no estudo e compreensão da *arte sonora* e suas diferentes obras. Ao problematizar o assunto do tempo em *arte sonora* se nota que a percepção do elemento temporal é mais complexa que os tópicos do tempo cronológico na música ou o foco dado ao aspecto espacial da *arte sonora*, como levantado anteriormente. Entretanto, ainda é possível afirmar que existem elementos diferenciais nas questões temporais entre a *arte sonora* e outras correntes artísticas que também utilizam do som como material, como a música ou o cinema. A maneira como o tempo é trabalhado nas diferentes artes é parte fundamental na leitura dos discursos promovidos pelas obras. Nesse sentido, o tempo é uma das maneiras de se perceber as singularidades existentes no discurso dessas obras sonoras, seja ele parte formante da construção do sentido, como em uma composição, ou uma consequência da interação entre o público e a obra.

#### 1.4.2 – Questões Espaciais

Recebemos informações espaciais através da audição a todo momento, os sons ao nosso redor nos fornecem informações acerca do espaço que nos cerca e são um dos responsáveis pela nossa percepção do ambiente em que estamos inseridos. Ao contrário do que ocorre com a visão, através dos olhos, os órgãos responsáveis por esse sentido, a audição não se fecha para a recepção de dados

---

<sup>93</sup> *Timespace* in this sense is not a simple agreement or similitude, but an equal difference, a monistic ensemble that appreciates the individual element, time and space, and brings them together in their particularity.

<sup>94</sup> *Ibidem*: p. 125.

<sup>95</sup> Ver também: <https://wolfnote.org/2017/05/03/salome-voegelin-the-possibility-of-sound/>

sonoros provenientes de nosso entorno (salvo com a utilização de aparelhos específicos para essa finalidade)<sup>96</sup>. Sendo assim, estamos constantemente recebendo informações espaciais através dos sons do mundo, “basta fechar nossos olhos e analisar, mesmo que seja intuitivamente, o espaço auditivo que nos rodeia, para tomar consciência da quantidade e relevância da informação espacial que nos é apresentada”<sup>97</sup> (BASSO e DI LISCIA, 2006: p.23 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009)<sup>98</sup>.

Com relação ao espaço na *arte sonora* pode-se observar uma nova abordagem desse elemento em contrapartida à abordagem espacial já encontrada na música eletroacústica e nas artes visuais tradicionais. A instalação, movimento oriundo das artes plásticas, propõe a criação de novos espaços gerando uma fusão com o ambiente em que a obra passa a existir. Dessa forma, a obra expande o conceito de pertencimento a um determinado local e passa a criar um novo recinto, com isso, a obra se torna o espaço em si. Esse prolongamento do espaço enquanto obra, em comparação a maneira como é trabalhada pela música eletroacústica ou pelo desenho de som cinematográfico, pode ser um dos elementos importantes para a compreensão da *arte sonora* (KRAUSE, 2010: p. 68-69 em SANFUENTES, 2010).

O pesquisador e artista chileno Rainer Krause argumenta, ao analisar o conceito de *instalação sonora*, que a escuta em uma obra de *arte sonora* é distinta em relação à música porque as articulações entre os elementos sonoros são definidas pelo contexto, explicitando um conjunto de aspectos que caracterizam esta diferença. O autor examina que o conceito de forma (aqui entendido como forma musical) tem pouca relevância na concepção estética das obras, pois a variação e percepção dos elementos sonoros no tempo é tratada de maneira não reversível. Ou seja, não se buscam relações sintáticas entre os materiais sonoros ao longo do tempo, sendo a

---

<sup>96</sup> José Jorge de Carvalho, ao analisar os aparelhos de escuta musical individual, comenta: Ouvir não é mais ouvir com os outros, ou até ouvir para os outros, como o sonharam sempre os pensadores humanistas que refletiram sobre a música, mas ouvir para si e para ninguém mais. Evidentemente, o walkman propicia uma experiência auditiva muito intensa, ainda que o ouvido, para ouvir a música através de sua ajuda, necessite fechar-se para o ambiente, o que é uma atividade exatamente oposta a como se constrói anatomicamente o órgão da audição convencional, que não se fecha como o olho. (CARVALHO, 1999: p. 68).

<sup>97</sup> Basta cerrar nuestros ojos y analizar, aunque más no sea intuitivamente, la escena auditiva que nos rodea, para tomar conciencia de la cantidad y relevancia de la información espacial que nos presenta. (BASSO e DI LISCIA, 2006: p.23 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009).

<sup>98</sup> Ver também: BORGES, 2014.

intenção de escuta sempre focada no “agora”. No entanto, essa relação temporal que foge de estruturas formais só é possível através de uma escuta espacial contextual, em que “o público se encontra na instalação, não em frente. Com o seu movimento físico no meio das fontes sonoras, o público determina em parte a estruturação dos sons através da seleção de estímulos perceptivos”<sup>99</sup>. A movimentação e permanência do ouvinte neste espaço são questões que determinam as características espaço-temporais de uma obra em *arte sonora*.

Krause complementa que, ainda que muitos autores defendam os aspectos espaciais abordados em *arte sonora* como uma prolongação e radicalização da espacialização sonora trabalhada nas composições musicais, principalmente na música eletroacústica, a reflexão sobre o uso e o diálogo com o espaço na *arte sonora* propõe aspectos artísticos distintos<sup>100</sup>. Essas distinções se devem à relação que determinadas obras tem com o espaço em que estão inseridas ou, em alguns casos, propõem novas percepções desse ambiente ao criar uma estrutura espacial própria. A noção de uma obra de arte que se apresenta em um determinado espaço (concerto, performance, etc.) dá lugar a uma integração com o espaço, sendo essa fusão parte do discurso da obra (instalação, paisagem sonora, etc.). Assim, integrando-se ao espaço e assimilando-o como parte do discurso da obra, a *arte sonora* concebe espaços próprios que envolvem o participante durante a fruição de uma criação artística<sup>101</sup>.

Robert J. Dow define espaços reais e espaços virtuais ao afirmar que em uma performance de música acusmática o lugar de apresentação oferece uma nova perspectiva de fruição da obra, já que existe uma justaposição do espaço virtual planejado pelo compositor e o espaço real do ambiente onde a obra está sendo executada. (DOW, 2009: p. 229 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009). Estendendo esse princípio para toda e qualquer obra sonora que faça uso do espaço em sua estruturação é possível questionar a leitura da *arte sonora* como uma arte que se funde ao espaço, em oposição à música como uma estrutura que virtualiza um espaço na composição. Todo material sonoro se integra ao espaço em que é reproduzido, as

---

<sup>99</sup> El público se encuentra en la instalación, no en frente. Con su movimiento físico entre medio de las fuentes sonoras, el público determina en parte la estructuración de los sonidos a través de la selección de estímulos perceptivos. (KRAUSE, 2010: p. 69 em SANFUENTES, 2010).

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem: p. 69-70.

diferentes posições em que os ouvintes se localizam em um determinado ambiente modificam sua percepção desses materiais criando assim novas interpretações, o que torna cada escuta um evento singular inseparável do espaço-tempo em que acontece (LASTRA apud DOW, 2009: p. 228)<sup>102</sup>. “Destá maneira, é impossível compor (criar) com a esperança de criar algum sentido de espaço absoluto”<sup>103</sup> (DOW, 2009: p. 229 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009).

Essa distinção entre a *arte sonora* como uma corrente artística que busca se integrar ao espaço e utilizá-lo como material, em contraposição à música que foca sua noção de espacialidade na projeção sonora (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006: p. 777) encontra aqui um obstáculo, tendo em vista que todo material sonoro, de alguma forma, se integra a seu espaço de existência. Pode-se entender então que essa diferenciação da compreensão espacial em ambas as artes se dá em um nível discursivo e estético, além dos ambientes normalmente utilizados por artistas sonoros e compositores possuírem diferentes características, como apontam Lílian Campesato e Fernando Iazzetta:

Além disso, deve-se notar que os ambientes que abrigam a *arte sonora* geralmente diferem muito de espaços mais neutros como as salas de concerto de música e aproximam-se muito mais de ambientes com uma conotação mais ligada à plasticidade como galerias de arte, museus ou outros espaços alternativos. (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006: p. 776).

Lílian Campesato fundamenta-se no trabalho de Helga de la Motte-Harber para afirmar que a *arte sonora* possui derivações históricas que vão das artes plásticas – em obras mais focadas no visual – até a música eletroacústica e as experimentações sonoras, sendo que esse fator é uma das questões que expõem o problema da terminologia utilizada na definição desse conjunto de obras. Dentre as delimitações que a autora busca para estabelecer possíveis fronteiras para a compreensão do conceito de *arte sonora*, uma das questões levantadas é justamente a importância dada ao espaço onde essas obras são apresentadas, marcando uma diferença em relação a outras artes como a música ou o audiovisual. Ao levar uma criação sonora

---

<sup>102</sup> Em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009.

<sup>103</sup> De esta manera, es imposible componer con la esperanza de crear algún sentido de espacio absoluto. (DOW, 2009: p. 229 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009).

para uma galeria ou ambiente público o artista baliza o espaço e a corrente estética em que está inserido, propondo uma nova percepção do espaço e outros diálogos com o lugar e o público (MOTTE-HARBER apud CAMPESATO. 2007: p. 58-59). Questionar os ambientes tradicionalmente associados às apresentações de música e os locais de exibição de artes visuais é parte substancial no discurso dessas obras, assim como compreender o contexto de exposição e apresentação são fatores relevantes para a interpretação da *arte sonora*.

A experimentação com diferentes aspectos do espaço expositivo por parte de vários movimentos artísticos ao longo do século XX proporcionou novas interações com o espaço em que a obra de arte está inserida ou procura criar em sua elaboração. A arte recente, assim como a Renascença, tomou consciência do espaço como uma ferramenta poética e elemento estrutural a ser explorado na estética de uma criação artística. O discernimento sobre o espaço e suas possibilidades deram origem a novos paradigmas dentro da arte expandindo o próprio conceito de espaço (ROGERS, 2013: p. 104). Desde a criação dos primeiros espaços de exposição de acesso públicos ao longo dos séculos XVIII e XIX, as galerias progrediram em direção a ambientes cada vez mais “neutros”, onde o sítio arquitetônico almejava uma interferência mínima na fruição das obras. O chamado “cubo branco” se tornou o padrão em museus e galerias e, ao longo do século XX até a atualidade, vem sendo questionado por diversas manifestações artísticas que propõem uma nova concepção de espaço para a arte (CAMPESATO, 2007: p. 128). Da mesma maneira, a sala de concerto em música pode ser analisada como um ambiente pétreo onde se busca uma escuta musical ritual que abstrai a existência do entorno circundante<sup>104</sup>.

Assim como a música – em especial a música eletroacústica – transformou o sentido do espaço na composição e inseriu a difusão sonora espacializada, como um elemento formal e estético na criação, as artes plásticas também romperam com o paradigma da “obra no espaço neutro” para uma visão da “obra em diálogo com o espaço” e o “espaço como obra”. O local público ganha relevância para diversos artistas e o avivamento do “cubo branco” nas galerias aporta novos sentidos dentro da arte, ou seja, o espaço se torna parte essencial no discurso da obra, de forma que

---

<sup>104</sup> Ibidem.

Sobre a sacralidade do espaço artístico e as intenções de neutralidade ideal almejada em galerias e salas de concerto ver também: ROGERS, 2013: p. 82-100.



é impossível dissociar o objeto artístico apresentado ao público do recinto que o abriga, permeando a inter-relação entre público, obra e ambiente. O lugar se torna parte formante da poética artística (ROGERS, 2013: p. 106). É nesse contexto que o espaço em *arte sonora* também toma forma; ao questionar a “neutralidade do espaço acústico” ao entorno do ouvinte, a *arte sonora* converte esse espaço em elemento discursivo e ressignifica a difusão espacial criada pela composição musical.

Ao tratar o espaço da obra como um elemento integrante do discurso, a *arte sonora* traz o enfoque da percepção desse espaço em suas relações acústicas e de localização, porém, não trata esse elemento como um recurso de forma composicional ou um elemento agregado à obra, e sim trabalha esse espaço como um elemento estético. O tratamento formal dado pela composição musical à espacialização baseada na difusão dos materiais sonoros tem sua relevância questionada pela *arte sonora*, sendo que nessa última o espaço é trabalhado como um recurso poético, transformando o sentido da espacialidade em obras sonoras e abrindo novas percepções sobre o espaço de existência da obra de arte em questão (TSUDA, 2012: p. 193-200). A reflexão sobre o uso do espaço como uma nova possibilidade discursiva possibilitou que a *arte sonora* buscasse novas maneiras de trabalhar a espacialidade e abrisse os horizontes para que esse elemento ganhasse novas perspectivas estéticas, rompendo os limites dos lugares comuns e questionando estruturas sacralizadas de apresentação da arte, com isso, mudando paradigmas artísticos, culturais e sociais através do diálogo entre o lugar e o mundo.

### **1.5 – Comentários Conclusivos**

A *arte sonora* enquanto conceito encontra problemas para sua delimitação específica em relação às formas artísticas que o termo busca representar; mesmo que esse nome seja utilizado de maneira generalizada e não proponha uma delimitação estrita do gênero *arte sonora*, essa nomenclatura acaba por encontrar dificuldades em estabelecer uma fronteira precisa para o que pretende definir. Contudo, ainda sim o termo *arte sonora* expressa e congrega uma gama de obras e artistas que não se identificam com conceitos já estabelecidos historicamente e que tomam o som com

material referencial ou trabalham com uma reflexão através dessa matéria. Essa maleabilidade para o uso do termo abriu espaço para que diversos artistas aportassem suas criações sob a tutela de uma expressão terminológica que destacava a busca por uma nova postura diante do som enquanto material de criação artística. Ainda que não proporcionasse uma identificação precisa, a flexibilidade de sentido inerente ao termo *arte sonora* proporcionou diversas criações artísticas em constante diálogo com outras artes que utilizam do som, como a música ou o cinema, ao mesmo tempo em que questionava os padrões instituídos por essas manifestações artísticas.

Essa necessidade de diferenciação entre a *arte sonora* e a música pode ser problematizada, tendo em vista que a distinção entre esses campos artísticos parte mais de um pressuposto teórico e conceitual onde a análise das obras de *arte sonora* busca uma maior relação entre o campo das artes plásticas e o uso do material sonoro. Carlos Pérez Villalobos comenta, ao analisar o ato de escutar, que a compreensão dos sons que ouvimos não é feita apenas por associações ou elementos que conhecemos de antemão, mas como uma das maneiras que utilizamos para interpretar os elementos sonoros (PÉREZ, 2010: p. 23-25 em SANFUENTES, 2010). Sendo assim, avaliar um material sonoro como algo musical ou ruidoso não cabe somente à utilização desses materiais em diferentes contextos artísticos, visto que entender como e porque se escuta também cria elementos para a compreensão dos materiais sonoros aos quais temos contato. “O som como dado acústico, como matéria sonora, analisável fisicamente e mensurável quantitativamente, não é o correlato do ato de escutar, como também não é algo que possa ser analisado e medido, em termos de capacidade auditiva”<sup>105</sup>.

É importante salientar que a compreensão da *arte sonora* enquanto uma denominação que agrega diversos fazeres artísticos não se restringe a uma avaliação da gama de formas de criação, materiais e métodos que compõem essas obras artísticas. Sendo uma corrente estética que dialoga com diversos campos das artes é certo que as influências surgem como um fator significativo na formalização da *arte sonora*. Dentro desse conjunto de obras a transdisciplinaridade é um dos fatores

---

<sup>105</sup> El sonido como dato acústico, como materia sonora, analizable físicamente y medible cuantitativamente, no es el correlato del escuchar, como tampoco éste no es algo que pueda ser analizado y medible, en términos de capacidad auditiva. (PÉREZ em SANFUENTES, 2010: p. 26).

fundamentais para a concepção da *arte sonora* enquanto uma noção agregadora, onde as diferentes concepções poéticas desenvolvidas pelos artistas podem ser organizadas em um único termo, mesmo carregando uma diversidade de formas e materiais em suas propostas. Essas obras possuem em si um discurso singular que compõe uma unidade de sentido, já que diversas disciplinas fazem parte da formação conceitual das obras de *arte sonora* que, através dessas relações, cria uma acepção ímpar em seus contextos específicos. A transdisciplinaridade intrínseca à *arte sonora* dá origem às particularidades encontradas nessa corrente artística.

A inter-relação entre as diferentes disciplinas que influenciaram o desenvolvimento da *arte sonora* e a abordagem estética do material providenciam novas perspectivas espaço-temporais, além de uma nova relação com o material sonoro onde as técnicas e procedimentos de manipulação do áudio ganham concepções poéticas singulares. Como foi descrito ao longo do capítulo, as questões conceituais, formais e espaço-temporais em *arte sonora* adquirem características peculiares, ganhando novos panoramas na concepção do discurso artístico desse conjunto de obras. O espaço assume um papel significativo para a *arte sonora* ao ser utilizado como parte integrante da obra (e não mais a obra no espaço), questionando o espaço neutro do “cubo branco” e, ao mesmo tempo, possibilitando que o material sonoro também esteja presente em ambientes fora das salas de concerto tradicionais. A temporalidade linear inerente ao som dá lugar a uma interpretação plástica do dado sonoro e, com isso, proporciona novas possibilidades discursivas através desse material em criações diversas. Em junção a esses fatores, o próprio material sonoro adquire novos sentidos em *arte sonora*, transitando em meio a questões como a referencialidade, o ruído incorporado na arte, as relações contextuais entre o material sonoro e o ambiente e a abordagem sonora da obra distinta aos preceitos da composição musical.

A experiência com os materiais sonoros nunca é algo privado, um caso isolado e focado no indivíduo, o som existe em um espaço e envolve todos aqueles que participam da fruição da escuta. Os sons existem porque existem pessoas para percebê-los e interpretá-los em seus contextos; além da vivência a *arte sonora* trata de diálogos sociais e provocações através do som (LABELLE apud LICHT, 2007: p. 213). A pesquisa sobre esse tema leva a diversas questões relevantes para a compreensão da *arte sonora* enquanto uma noção apropriada por artistas e criadores

que, de alguma forma, buscaram definir suas obras sob uma nomenclatura estabelecida. No entanto, a interpretação desses objetos artísticos sob a tutela desse termo ainda é algo aberto para o público que, ao adentrar uma exibição, trará suas referências durante a fruição da obra em si.

Esses fatores demonstram a importância do estudo do termo *arte sonora* enquanto um conceito globalizador que, ainda sim, possui espaços teóricos maleáveis para tratar cada obra sonora através de suas características particulares. A *arte sonora* pode ser entendida mais como uma noção ou aproximação de conceitos do que uma definição estrita.

A utilização de materiais sonoros em diversas mídias e correntes artísticas indicam que as relações estéticas proporcionadas por esse material são amplas e não se limitam as formas historicamente estabelecidas, como a música ou mesmo as artes dramáticas e audiovisuais. Aqueles que frequentam uma exposição de obras de *arte sonora* certamente já possuem uma experiência anterior com obras sonoras. Assim, as assimilações com outros movimentos artísticos que trabalham o som artisticamente sempre ocorrem, criando correntes dialógicas entre a interpretação do público e o discurso da obra (LICHT, 2007: p. 216). Com a crescente utilização de elementos sonoros por instalações, além do aprimoramento dos recursos de áudio para diversas finalidades, a *arte sonora* pode ser vista como mais um movimento artístico a ser significado<sup>106</sup>, uma construção estética e conceitual que ainda está em processo de afirmação e pertencimento no universo das artes. As possibilidades e mudanças paradigmáticas proporcionadas pela *arte sonora* criam novas condições para a arte e, com isso, abrem caminhos para novas escutas e percepções do mundo.

---

<sup>106</sup> Ibidem.

## Capítulo 2 – Meios e Formas

Dentro do conjunto de obras denominado *arte sonora* se observa uma inter-relação entre diversas elaborações artísticas que transformam os preceitos espaço-temporais e exploram novas maneiras de trato do material sonoro, ressignificando as perspectivas provindas das artes plásticas, da composição musical e outras modalidades artísticas. Essas características deram origem a diferentes formatos adotados por artistas em suas obras. Conseqüentemente, uma série de terminologias surgiram com o intuito de categorizar essas diferentes manifestações artísticas e, em muitos exemplos, apropriando-se de conceitos já existentes, como a instalação ou escultura, agregando o termo *sonoro* a essas nomenclaturas. Já em outras situações, alguns termos foram criados pelos próprios artistas com o objetivo de precisar uma categoria para suas próprias obras, tendo em vista que as nomenclaturas existentes não representavam o discurso estético proporcionado em suas obras<sup>107</sup>.

Essa diversidade de gêneros e subgêneros que podem ser associados a *arte sonora* enquanto um conceito mais amplo, descende dessas diferentes organizações conceituais e múltiplas formas de tratamento dado ao material sonoro. O som enquanto manifestação material objetiva, com o qual se pode trabalhar concretamente na criação artística, requer também uma maneira concreta para que exista enquanto objeto estético. A materialidade do som em *arte sonora* não se dá somente pela interpretação do elemento sonoro em si, mas também pelo corpo total dessa obra estruturada em torno do som como eixo principal do discurso (ESTRADA, 2010: p. 97 em SANFUENTES, 2010). As diferentes nomeações dadas às diversas maneiras de trabalho na *arte sonora* buscam delinear formas e processos utilizados pelos artistas em suas criações, no entanto, observa-se uma maior utilização de termos apropriados das artes plásticas com a ênfase no elemento sonoro, a exemplo das *instalações sonoras* e *esculturas sonoras*<sup>108</sup> (CAMPESATO, 2007: p. 72), obras audiovisuais e

---

<sup>107</sup> Como exemplo pode-se citar o termo *Sonic Art*, criado pelo artista inglês Trevor Wishart, para definir suas composições e criações sonoras (WISHART, 1996: p. 4), ou o termo *Tone Art* desenvolvido pelo artista alemão Rolf Julius para designar algumas de suas obras artísticas que utilizavam do som em sua formulação (CAMPESATO, 2007: p. 71-72).

<sup>108</sup> Pode-se entender uma *escultura sonora* como um objeto tridimensional onde são trabalhados aspectos sonoros produzidos por diversos fatores como: movimentações, fricções, automações e outros recursos técnicos. Uma das diferenças com as *instalações sonoras* se dá no aspecto espacial, sendo que a *escultura sonora* guarda relações com o objeto escultórico que ocupa um lugar no espaço

intervenções em espaços públicos – além de outras correntes como a música experimental, tendo em vista que essas composições buscam extrapolar os limites conceituais das obras musicais tradicionais<sup>109</sup>.

Neste capítulo serão abordados de maneira mais específica os conceitos de *instalações sonoras* e *intervenções sonoras em espaços públicos*. O foco nessas duas abordagens deve-se à importância que ambas as manifestações artísticas tiveram na concepção das duas obras originais descritas no terceiro capítulo desse trabalho, tendo em vista que ambas também buscaram dialogar com preceitos e obras que se inserem nos conceitos estudados. O enfoque no *audiovisual*, abordado na terceira parte desse capítulo, deve-se ao fato de que as duas obras apresentadas no terceiro e último capítulo do trabalho utilizaram-se de materiais em vídeo projetados em superfícies variadas. O conteúdo aqui apresentado foi significativo na concepção das duas obras e expõe concepções importantes para a interpretação de ambas as criações.

O estudo sobre algumas das formas utilizadas por artistas que fazem uso do material sonoro em suas obras também auxilia na compreensão do termo *arte sonora* enquanto conceito aglutinador de diferentes gêneros, trazendo uma perspectiva concreta para contextualização do termo *arte sonora*. Essas diferentes categorias exemplificam a abordagem e o uso do material sonoro nas artes que partem de uma ampliação das possibilidades técnicas à disposição dos artistas, incluindo o som como mais um meio para a realização de expressões poéticas. Assim, essas categorias ilustram a diversidade de gêneros e subgêneros existentes sob a sombra da nomenclatura *arte sonora*, viabilizando um estudo mais preciso do escopo de possibilidades estéticas existentes nesse campo das artes. Tantas designações também suscitam análises mais diretas à determinados artistas e suas obras em específico.

Certamente, a profundidade de relações discursivas e a complexidade de avaliação envolvidas nas modalidades artísticas de *instalações* e de *intervenções* vai além do modo como cada uma pensa o espaço. No entanto, a noção de espacialidade

---

(onde a fonte sonora é relevante) ao invés de se inserir no ambiente e utilizá-lo como parte do discurso da obra (FERNANDÉZ, 2012: p. 59).

<sup>109</sup> Ibidem: p. 131.

enquanto parte integrante da obra é algo significativo na interpretação de ambas. A conceitualização de uma *instalação* como algo que unifica os materiais (dentre eles o som) ao espaço, sem um limite temporal, cria uma nova definição desse mesmo espaço enquanto obra, que aqui serve como base para uma distinção em relação as *intervenções sonoras*. Por sua vez, a *intervenção* se insere em espaços carregados de significação, transformando a percepção desse espaço ao dialogar com a carga de informações desse ambiente, não propondo a criação de um novo espaço, mas a provocação artística através de uma imersão reflexiva nesse ambiente (MORENO, 2012: p. 36-37).

Ao longo do século XX os modelos tradicionais convencionados nas artes e os paradigmas estabelecidos entre uma obra artística e seu meio sócio-político foram periodicamente sendo questionados e resinificados. A inter-relação entre a arte e o ambiente ganhou novas perspectivas e, com isso, a noção de objeto artístico também foi problematizada, surgindo assim novos contornos e possibilidades relacionais entre a arte, a vida, o espaço e o círculo social. Muitas dessas propostas intermédias vieram desse questionamento do objeto de arte enquanto algo presente no espaço de maneira neutra e purista, o entorno ambiental ganhou outros sentidos na arte atual ao criar um contorno próprio e/ou fazendo uso do espaço enquanto obra<sup>110</sup>. Essa efervescência de questionamentos, em junção às novas possibilidades de uso do som nas artes, abriu vias para que as *instalações*, *esculturas sonoras*, *intervenções sonoras em espaços públicos* e outros meios surgissem na história da arte.

Em resumo, pode-se afirmar que as distinções entre as *instalações* e as *intervenções* residem na maneira como cada concepção de obra trata o espaço circundante, criando novas interpretações do espaço ou dialogando com todas as informações já dispostas no ambiente em que a obra se insere. Neste capítulo serão estudados alguns desses conceitos que contribuíram para a realização dos projetos artísticos inclusos no âmbito dessa pesquisa, bem como algumas obras que serviram de referência para o processo de criação artística de *Silênciedades* e de *Horário de Brasília*. Com isso, também se pretende um aprofundamento dos conceitos de *instalações* e *intervenções*, possibilitando uma melhor compreensão dos termos e as distinções poéticas e estéticas que estas modalidades possuem entre si.

---

<sup>110</sup> Ibidem.



## 2.1 – Instalações Sonoras

Em meados do século XX as intensas discussões acerca do papel da arte no mundo e sua relação com a vida se tornaram algo frequente no meio das produções artísticas e dos estudos sobre a arte. A ebulição dessas reflexões, que vão do papel político da arte até a desconstrução de dogmas estéticos enraizados culturalmente, conferiram um campo prolífero para a criação de novas proposições estéticas em todos os meios artísticos. Essas novas possibilidades criativas abertas pelo advento da arte conceitual na década de 1960, novos recursos técnicos e tecnológicos que se desenvolveram ao longo do século XX, dentre outras características, estimularam a exploração de novos ambientes artísticos como meios de extrapolar as barreiras entre a arte, o mundo e a vida. Já no final da década de 1960 artistas como Allan Kaprow (1927 – 2006) e Robert Rauschenberg (1925 – 2008) discutiam o papel dos museus e das instituições promotoras de arte questionando o papel desses espaços no enclausuramento da obra de arte em um espaço tido como “sagrado”, além da desmistificação da obra de arte e do artista enquanto algo além das experiências do mundo, como exemplificado pelos *ready-mades* criados por Marcel Duchamp (1887 – 1968) (CAMPESATO, 2007: p. 28).

A *instalação artística*, ou *installation art*, é um dos conceitos que surgem dessas novas proposições que rejeitam o foco em um determinado objeto e se concentram nos dados contextuais, estabelecendo uma experiência estética que se fundamenta na relação entre os variados objetos e suas associações com a conjuntura do cenário proposto (idem: p. 29). Diversas outras terminologias foram utilizadas por diferentes artistas para designar obras cuja ênfase recai no dado contextual, em oposição ao objeto em um espaço “neutro”, no entanto, a noção de *instalação* em artes agrupa todas essas concepções onde o espaço da obra é um dos alicerces do discurso artístico.

A pesquisadora Claire Bishop aponta uma distinção importante para o que é a instalação de uma obra de arte em um determinado espaço e a obra enquanto instalação em si. Durante décadas o termo *instalação* foi utilizado no meio artístico como a maneira com a qual as obras eram organizadas em um espaço expositivo, a transformação do sentido da palavra para determinar uma categoria delimitada se deu

justamente nos questionamentos da galeria enquanto espaço sacralizado de exibição de obras artísticas (BISHOP, 2014: p. 6-7). Ambas as concepções têm em comum a incorporação do público no espaço de arte. A distinção se dá na ideia das obras ocupando um espaço ou utilizando o espaço como elemento poético. O grande escopo de obras produzidas fazendo uso do termo *instalação artística* enquanto definidor das características da obra permitiram uma maior liberdade na interpretação do significado dessa nomenclatura, tolerando que qualquer obra faça uso da expressão em sua titulação<sup>111</sup>. Bishop ainda determina que o estudo das *instalações artísticas* deve buscar um enfoque na experiência do público envolto pela obra, uma vez que a “*instalação artística*’ é um termo que se refere vagamente ao tipo de arte em que o espectador entra fisicamente na obra e que é muitas vezes descrita como ‘teatral’, ‘imersiva’ e ‘experiencial’” (Idem: p. 6)<sup>112</sup>.



Figura 1: Instalação *Através* de Cildo Meireles no Instituto Inhotim em Brumadinho - MG<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> “Installation art” is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as “theatrical”, “immersive” or “experiential” (BISHOP, 2014: p. 6).

<sup>113</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.

Uma criação que exemplifica a inserção do visitante dentro da própria obra é a *instalação Através* (1983 – 1989) do artista plástico brasileiro Cildo Meireles (1948). A obra consiste em um quadrado com medidas de 15 m x 15 m montada dentro de uma sala fechada e, atualmente se encontra em exposição no Instituto Inhotim, na cidade de Brumadinho – Minas Gerais. Dentro desse quadrado delimitado por marcações de metal se encontram diversos materiais como grades de presídios, trincheiras de guerra, cortinas de diferentes materiais, aquários de vidro, cordas, dentre outros materiais. Todo o piso é recoberto por cacos de vidro espesso onde o público pode caminhar sobre esse material enquanto percorre o labirinto delimitado por esses diferentes materiais organizados pelo artista em toda a extensão do quadrado. No centro da obra se observa uma esfera disforme, composta de várias camadas de papel celofane, iluminada por uma luminária central, a única fonte de luz disponível em toda a obra.



Figura 2: Detalhe dos cacos de vidro, uma trincheira e a esfera de papel em *Através*<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.

Nessa obra os visitantes são convidados a caminharem através do emaranhado de corredores e frestas criadas entre as diferentes barreiras organizadas pelo artista, experimentando as diferentes sensações impostas pelas fronteiras materiais unidas à dificuldade de se caminhar sobre cacos de vidro. No entanto, todos os materiais encontrados na obra são translúcidos (com exceção da esfera central, formada por diversas camadas translúcidas de papel que, unidas, transformam-se em uma peça opaca) e permitem ao público observar toda a dimensão da obra através de suas barreiras, incluindo o vidro no piso, provocando uma mescla de aprisionamento, proteção e liberdade (COHEN em SCHWARTZMAN et al, 2012: p. 90). Para Cildo Meireles cada passo nesse labirinto provoca uma reflexão, pois esse caminhar cercado por diferentes empecilhos exige cuidado, a obra obriga o visitante a diminuir o ritmo e provoca a atenção sobre o ato de adentrar a *instalação*. Caminhar sobre cacos de vidro traz a sensação de ameaça, no entanto, as barreiras translúcidas permitem ao público atravessá-las com o corpo ou com a visão<sup>115</sup>. *Através* provoca no público uma interpretação do cotidiano fazendo uso de diferentes sentidos, desde a sensação tátil dos materiais que formam a *instalação* até o som constante da fricção dos vidros enquanto se caminha. Assim como aponta Claire Bishop ao afirmar que nas *instalações artísticas* uma multiplicidade de sentidos se fazem presentes, em *Através* pode-se observar que a organização dos materiais ocasiona provocações visuais, táteis e sonoras no público que adentra a obra (BISHOP, 2014: p. 8).

As informações acústicas recebidas pelo sistema auditivo são uma das fontes que o corpo utiliza para a compreensão do espaço e, conseqüentemente, para a percepção do entorno em que se insere. A audição humana capta as informações sonoro-espaciais em três categorias: o entorno físico, a localização/movimentação do som e a diretividade da fonte sonora (BASSO e DI LISCIA, 2009: p. 23). No entanto, o discernimento do contexto espacial se dá através da soma de informações recebidas pelos diferentes estímulos sensoriais, ou seja, a interpretação de um determinado ambiente é percebida de maneira globalizante pelos diversos sentidos corporais<sup>116</sup>. Quando se trata de uma *instalação sonora*, se tem em perspectiva que o material sonoro adquire uma importância estrutural na elaboração do discurso. Porém, como característica geral das *instalações artísticas*, o visitante é envolvido pela obra que

---

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem.



apresenta diferentes cargas sensoriais ao indivíduo, tendo em vista sua característica agregadora de diferentes métodos e conceitos, envolvendo o público em seu espaço e explorando a qualidade expressiva de diferentes recursos materiais. Segundo essa perspectiva o material sonoro (ou a referência a esse material) adquire uma conotação poética e enunciativa no entendimento das *instalações sonoras*, como afirma o pesquisador chileno Rainer Krause:

O termo “*instalação sonora*” é uma tradução do inglês “*sound installation*”, e significava a princípio o equipamento técnico para sonorização de salas, especialmente em cinemas. Nos anos 1960 o termo passou a ser usado para nomear objetos artísticos que faziam uso de emissões sonoras. Em termos gerais pode-se dizer que uma *instalação sonora* é uma *instalação artística* que está em grande parte determinada por sua “parte acústica, que pode ser real, potencial, negada ou imaginada” (KRAUSE em SANFUENTES, 2010: p. 67)<sup>117</sup>.

O termo *instalação sonora* foi utilizado pela primeira vez por Max Neuhaus, em meados dos anos 1960, como uma descrição de suas próprias obras onde o artista dispunha difusores sonoros em espaços públicos específicos, emitindo elementos sonoros ininterruptos (MORENO, 2012: p. 67). Com o advento e popularização do termo *arte sonora*, a categoria *instalação sonora* acabaria por definir toda e qualquer obra em que os materiais sonoros e o espaço fossem unificados de maneira significativa<sup>118</sup>. Essa integração entre o som e o espaço inclui também o público que adentra o local da arte e se torna parte desse. Assim, a *instalação sonora* envolve o visitante, fazendo disso um elemento definidor de suas características. A obra, utilizando-se e sendo o espaço, potencializa a vivência da arte (SANTANA e SANTANA, 2015: p. 138).

---

<sup>117</sup> El término “*instalación sonora*” es una traducción del inglés “*sound installation*”, y significó al principio el equipamiento técnico para la sonorización de salas, especialmente de cines. En los años 60 del siglo pasado el término se empezó a usar para objetos artísticos que usaban la emisión sonora. En general se puede decir que una *instalación sonora* es una *instalación artística* que está en gran parte determinada por su “parte acústica, que puede ser real, potencial, negada o imaginada” (KRAUSE em SANFUENTES, 2010: p. 67).

<sup>118</sup> Ibidem.

Manuel Rocha Iturbide (ITURBIDE, 2003: p. 1) apresenta cinco premissas que, segundo a perspectiva do autor, auxiliam no entendimento das *instalações sonoras* e suas questões espaço-temporais, além dos aspectos visuais e sonoros:

1. A *Instalação sonora* se converte em uma disciplina expandida ao agregar o elemento sonoro às *instalações artísticas*, sendo que tal material pode ser parte, ter relações ou ser alheio aos demais objetos.

2. As conexões entre diferentes sentidos do corpo.

3. Geração de uma percepção temporal e espacial distintas ao cotidiano.

4. O lugar altera a percepção da obra.

5. Os elementos visuais não são necessários em uma *instalação sonora*.

Assim, segundo o autor, uma *instalação sonora* é uma obra que cria um determinado espaço, fazendo uso de recursos sonoros e propondo novas percepções espaciais através do som. Igualmente pode dialogar com recursos visuais que também “ocupam” o espaço em questão, participando assim das ressonâncias sonoras do espaço expositivo e ampliando a própria noção de *instalação artística* em si (ITURBIDE, 2003: p. 1-3).

Esses tópicos descritos por Manuel Rocha Iturbide podem ser observados na *instalação sonora* criada pela artista canadense Janet Cardiff (1957) intitulada *Forty part motet* (2001). A obra de Cardiff consiste em uma recriação do moteto *Spem in Alium*, do compositor inglês Thomas Tallis (1505 – 1585), onde cada uma das quarenta vozes do coro foi gravada individualmente e são difundidas em *loop* através de quarenta caixas de som dispostas em círculo dentro da galeria (ZACCAGNINI em SCHWARTZMAN et al, 2012: p.162). Cada linha vocal é reproduzida por um alto-falante em específico, cabendo ao visitante caminhar dentro e fora do círculo das caixas de som e descobrir as nuances sonoras criadas pela obra. Dois bancos foram dispostos em pontos centrais do círculo, indicando pontos ideais para a escuta dos detalhes sonoros da *instalação* (MAMEDES, 2015: p. 21).

Janet Cardiff é uma artista que desenvolve experiências sonoras em suas obras de diversas maneiras, dentre suas proposições estão as denominadas *sound walks*, onde os participantes recebem áudio-guias ou são provocados a escutar os sons ambientes durante caminhadas mediadas em diferentes espaços (ZACCAGNINI

em SCHWARTZMAN et al, 2012: p.162-163)<sup>119</sup>. Em *Forty part motet* a artista propõe uma outra perspectiva de escuta onde as caixas de som, em sua disposição geométrica, convidam o público a descobrir a individualidade de cada emissor sonoro, distinguindo-se de uma escuta de concerto onde a obra é apresentada como uma unidade musical<sup>120</sup> – aqui as particularidades de cada voz são destacadas. A característica sonora da obra é evidenciada ao observar que os alto-falantes estão à mostra, sem nenhuma censura, e exibidos em uma sala branca sem nenhuma referência visual além dos bancos e das próprias caixas de som, criando uma sala dedicada à experimentação auditiva<sup>121</sup>.



Figura 3: *Forty part motet* de Janet Cardiff no Instituto Inhotim em Brumadinho – MG.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Ver também: NAKAHODO, 2014.

<sup>120</sup> Existem diversas interpretações sobre a maneira de se executar o moteto *Spem in Alium*, dentre elas a de que a obra deve ser apresentada ao redor do público, como dispunha a intenção criativa do compositor. Essa organização foi a adotada por Janet Cardiff em sua instalação, no entanto, grande parte das performances realizadas em formato coral, em palco italiano, impõem uma separação entre o público e os intérpretes da composição, eliminando o aspecto imersivo proposto por Thomas Tallis. A composição original de Thomas Tallis propunha a organização de grupos corais dispostos em diferentes balcões ou locais específicos do ambiente de concerto, criando uma espacialização musical criada no contexto da performance (ZACCAGNINI em SCHWARTZMAN et al, 2012: p.162).

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.



A artista canadense dialoga com preceitos da performance musical, ao exibir uma composição desterritorializada do ambiente de concerto. E, também, com a espacialização (já presente na obra original de Tallis), ao transformar os agrupamentos corais originais em vozes independentes rearranjadas no espaço através das caixas de som em círculo.

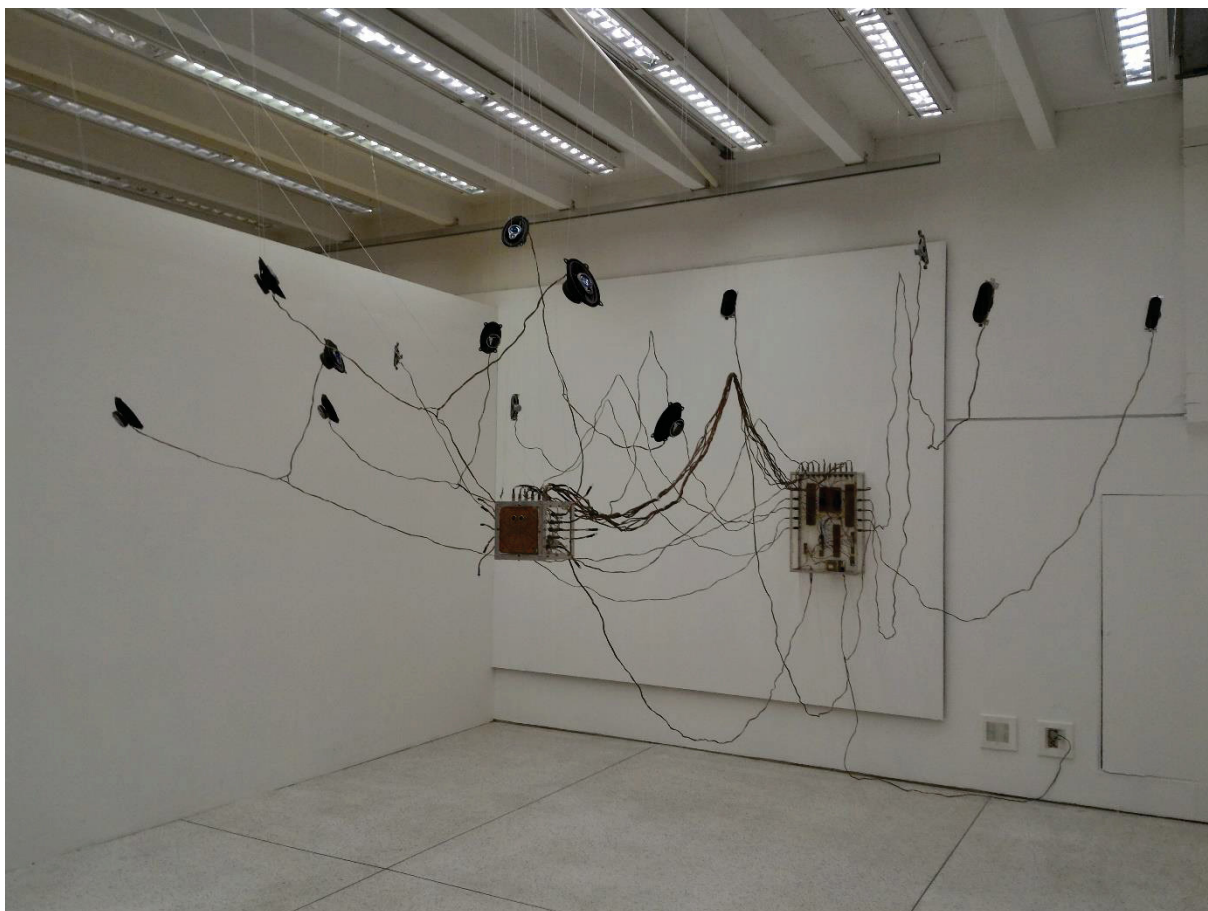


Figura 4: *Teia*, de Paulo Neflidio, no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba – PR<sup>123</sup>.

Outros artistas fizeram uso do elemento visual remetendo ao sonoro em suas *instalações*, como a obra *Teia* (2008) do artista plástico brasileiro Paulo Neflidio (1976). Essa obra se mistura à noção de *escultura sonora* ao apresentar um emaranhado de cabos e pequenos alto-falantes presos ao teto de uma galeria, sendo que todos os fios saem de uma caixa de acrílico transparente com uma placa de cobre

---

<sup>123</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 30/09/2017.

ornamentada apontada para o visitante. Dentro da caixa de acrílico, também suspensa por fios, encontra-se um sensor de proximidade que dispara diversos eventos sonoros que remetem a sonoridades de equipamentos eletrônicos antigos e ondas geradas por sintetizadores<sup>124</sup>. O inextricável conjunto de peças, cabos e falantes se apresenta como uma *instalação sonora interativa*, onde o público pode adentrar a obra ao mesmo tempo em que compõe um desenho suspenso que remete aos cabearamentos urbanos e teias de aranha, trazendo ainda o elemento da interatividade ao propor que o público ative a obra ao se aproximar dos sensores.

Pode-se observar novas maneiras de conceber o objeto de arte em meio às novas discussões proporcionadas pelos movimentos artísticos ao longo do século XX: aqueles que buscaram conciliar a arte com as novas tecnologias e vivências; a exploração de elementos materiais e recursos oriundos dos desenvolvimentos artísticos ao longo do século; e aqueles que investigaram os recursos imateriais e os elementos projetados pelos espaços de arte (SANTANA e SANTANA, 2015: p. 139). Ao expandir o conceito de espaço na arte, ao transformar o local em obra, ressignificando a noção da obra no espaço para a obra como espaço, a *instalação* apresenta novas perspectivas para a arte. A *instalação sonora* é uma busca estética que se entrelaça nessas novas dimensões, almejando uma nova concepção do objeto artístico e do contexto de exibição da arte; explorando os espaços, os materiais e os discursos, além de carregar o elemento sonoro como material de referência em seus processos de criação. A *instalação sonora*, portanto, “é um espaço ou um objeto de arte que reúne em si mesma diversas formas de arte”<sup>125</sup>.

## 2.2 – Intervenções Sonoras

Os questionamentos propostos pelas vanguardas artísticas com relação ao papel do espaço expositivo não se restringiram a transformar esse espaço e inseri-lo como parte da obra. Muitos artistas e pensadores questionaram a própria existência da galeria como principal espaço de exibição artística, o que os levou a transpor suas

---

<sup>124</sup> Ver: [paulonenflidio.tumblr.com/post/57073446578/teia-2008-dimens%C3%B5es-vari%C3%A1veis-falantes-acr%C3%ADlico](http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57073446578/teia-2008-dimens%C3%B5es-vari%C3%A1veis-falantes-acr%C3%ADlico)

<sup>125</sup> Ibidem.

obras para ambientes externos e, conseqüentemente, a ocupar espaços públicos com obras de arte. Alguns movimentos artísticos, como a *land art*, *environmental art* ou as *earthworks*, propuseram um “transporte” da obra para fora dos espaços expositivos e, com isso, buscaram uma integração significativa com o ambiente real e a vida cotidiana em diferentes paisagens. Essa relação com diferentes disciplinas externas ao mundo artístico, como a geografia e os estudos ambientais, traz à tona não só um discurso contestador dos espaços expositivos tradicionais, como também revela uma maior ligação dessas correntes artísticas com a sociedade: “esta multidisciplinaridade da arte reforça sua tendência à paisagem: ligar-se ao espaço de fora da galeria, assim como à política, à história (incluindo da arte) e às ações sociais gradativas que atribuem espessura à paisagem” (ISAAC, 2013: p. 139)<sup>126</sup>.

Brian Eno, compositor inglês ligado à música ambiente e composições específicas para diferentes recintos, também comenta sobre a neutralidade das salas de concerto ao afirmar que esses espaços apresentam “sons que estão separados do mundo exterior (...) um espaço fechado separado do mundo exterior e do domínio sonoro da vida cotidiana”<sup>127</sup> (ENO apud LICHT, 2007: p. 73). Por outro lado, a representação de sons ambientais e externos ao palco tradicional pode representar uma “janela” na qual a público pode ser introduzido às sonoridades do mundo. No entanto, como aponta o compositor canadense e criador do conceito de *paisagem sonora* R. Murray Schafer, a utilização de sons ambientes na composição musical apresentada nas salas de concerto correspondem à ilustração de paisagens na pintura, ou seja, a plateia pode experimentar uma interpretação artística das sensações imagéticas e sonoras do ambiente externo, mas, a inserção do ambiente como parte integrante da obra não existe nessa relação. O discurso nessas obras ainda dialoga com os ambientes sacralizados das galerias e salas de concerto (SCHAFER apud LICHT, 2007: p. 73-74).

---

<sup>126</sup> Glória Ferreira também analisa o impacto que o próprio deslocamento do público para um espaço fora do museu e, em alguns exemplos, fora de seu ambiente cotidiano também influenciam no discurso e na interpretação de uma obra ambiental. Como coloca a autora: “a recusa do sistema museu-galeria – um dado histórico da *land art* -, suscita muitas interrogações. Quais as conseqüências desses deslocamentos geográficos, na concepção da obra, para a experiência estética? (...). Que tipo de relação entre a natureza – ou da paisagem como meio da obra de arte – produz a *land art*? (FERREIRA, 2000: p. 185).

<sup>127</sup> Sounds that are separated from the outside world (...) a closed space separated from the outside world and the sonic domain of everyday life (ENO apud LICHT, 2007: p. 73).

Ao transpor uma obra de arte para um contexto público uma relação mais estreita se faz entre o discurso estético e o conjunto de sensações e signos provenientes do espaço em que essa obra interfere. No entanto, existe uma distinção clara entre o que é uma obra plástica ou criação sonora para espaços públicos e a exibição de objetos de arte nesses espaços, tendo em vista que no segundo campo o espaço externo é tido como um ambiente problemático, que interfere e tem suas características minimizadas na montagem de uma exposição externa<sup>128</sup>. A definição de uma *intervenção sonora* esbarra nas mesmas dificuldades encontradas ao se analisar o termo *arte sonora*, onde o contexto de exibição e as características poéticas da obra ganham relevância na compreensão do projeto artístico em relação às nomenclaturas utilizadas em sua categorização. No caso das *intervenções* o componente político ganha importância no entendimento dessas obras enquanto projeto de arte, tendo em vista que a obra aqui ganha sentido ao propor um diálogo estético com o espaço público e provocar uma nova leitura desses ambientes enquanto parte de uma criação artística.

Obras e *intervenções artísticas* em espaços públicos exigem uma relação integral com o espaço onde o artista intervém. Os usos cotidianos, relações simbólicas, sociais, políticas e geográficas se mesclam ao conteúdo artístico da obra em relações que podem ser simbióticas ou conflitantes. A comunidade que transita nesse espaço e faz uso desses ambientes em suas vidas cotidianas inserem-se na obra de maneira quase involuntária, ou seja, o público em um espaço social é parte do contexto de inserção de uma *intervenção artística* – portanto, além de fruidores das obras, esse público faz parte da constituição estética e poética da arte interferente no ambiente, sejam com seus corpos, seja com todo o imaginário coletivo ligado a esses espaços (LIUT, 2009: p. 290 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009). O pesquisador argentino Martín Liut comenta que a fronteira entre o mundo sonoro e o ambiente isolado de uma sala de concertos ou galerias de arte gera uma fronteira entre os diferentes materiais sonoros. Porém, em um espaço público o artista trabalha sobre todas as relações sonoras e simbólicas da paisagem sonora onde a obra interfere.

---

<sup>128</sup> Ou o trabalho técnico feito por engenheiros de áudio para a amplificação, projeção e clareza em apresentações musicais em espaços abertos. A falta de um ambiente ideal acusticamente tratado, como é o ambiente externo à sala de concerto, é um problema “tratado” nas apresentações ao ar livre (LIUT, 2009: p. 290 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009).

Em espaços abertos se produz uma zona de transição (que pode abarcar poucos metros ou várias quadras) em que o espectador vai submergindo-se paulatinamente na *intervenção sonora*, que se mescla com a paisagem sonora própria do lugar. Aqui o tipo de matéria sonora utilizada nas obras será determinante para produzir uma separação concreta com o entorno acústico cotidiano. Ou, pelo contrário, produzir uma mimese com ele (LIUT, 2009: p. 290 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009)<sup>129</sup>.

Uma obra que exemplifica a interação do objeto inserido em um contexto com o ambiente circundante é a proposta itinerante *Troca-Troca* (2002) do artista brasileiro Jarbas Lopes (1964). A obra consiste em três Fuscas adaptados pelo próprio artista que, em uma primeira viagem, convidou oito pessoas para realizarem o trajeto da cidade do Rio de Janeiro até a cidade de Curitiba no ano de 2002. As latarias dos três automóveis foram intercambiadas, gerando um efeito de cores diferentes em cada um dos Fuscas e destoando da homogeneidade de cores a qual se observa comumente nas pinturas aplicadas nesse tipo de veículo. Além da inserção dos veículos em vários locais durante o trajeto, provocando a observação do público em vários contextos, os participantes colavam adesivos produzidos através de palíndromos do artista Luiz Andrade. As interferências provocadas pelos participantes não se restringiam aos adesivos ou a exibição dos Fuscas no decorrer do trajeto, as músicas executadas pelos sistemas de som instalados nos carros e mesmo as interações dos membros viajantes nos diversos locais por onde passavam foram registrados e provocavam uma experiência artística no público (público esse que era surpreendido pela chegada dos fuscas visualmente modificados). Nessa obra Jarbas Lopes dialoga com alguns gêneros estabelecidos nas artes, como a escultura, ao criar objetos estéticos que podem ser observados como um elemento artístico estático. Porém, ao colocar os Fuscas coloridos em um ambiente normalmente carregado de outros veículos, aplicando adesivos e interagindo com o público o artista interfere artisticamente nos

---

<sup>129</sup> En espacios abiertos se produce una zona de transición (que puede abarcar unos pocos metros hasta varias cuadras) en la que el espectador va sumergiéndose paulatinamente en la *intervención sonora*, que se mezcla con el paisaje sonoro propio del lugar. Aquí el tipo de materia sonora utilizada en las obras será determinante para producir una separación tajante con el entorno acústico cotidiano. O, por el contrario, producir una mimesis con el (LIUT, 2009: p. 290 em BASSO, DI LISCIA e PAMPIN. 2009).



ambientes provocando experiências estéticas em ambientes cotidianos, como em uma estrada. Diferente da *land art*, onde o público se desloca para um novo ambiente onde a obra foi montada (Ferreira, 2000: p. 185), Jarbas Lopes aqui usa o próprio deslocamento da obra (e sua influência nos contextos) como recurso poético. Após uma restauração os Fuscas realizaram uma outra viagem da cidade de Belo Horizonte até Brumadinho, passando por diversos locais entre as duas cidades, e seguem em exposição itinerante dentro de um espaço expositivo a céu aberto<sup>130</sup>.



Figura 5: *Troca-Troca*, de Jarbas Lopes, no Instituto Inhotim em Brumadinho – MG<sup>131</sup>.

Uma *intervenção artística* num espaço público estabelece uma situação em que a obra é parte do espaço onde intervém; porém, mais do que provocar experiências estéticas através do espaço essas obras se fundem ao espaço de

<sup>130</sup> <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/troca-troca/>

<sup>131</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.

maneira contextual. Ampliando os conceitos estabelecidos de espacialidade e temporalidade aplicados a outros gêneros da arte, a *intervenção artística* propõe uma expansão dos limites entre o que é a obra e o que é o ambiente, colocando em evidência toda a conjuntura local ao mesmo tempo em que transforma artisticamente o meio (OLMEDO, 2010: p. 354-355). As *intervenções sonoras* tomam as referências que o material sonoro traz consigo no processo artístico de criação da obra, utilizando-se desse elemento de maneira formal na construção das experiências e provocações inseridas em um ambiente e, com isso, se tornam parte do contexto. O público se relaciona com a obra-contexto ao dialogar e estabelecer relações com o ambiente em si, tendo em vista que o público não é uma parte alheia a esse cenário, é também parte integrante dele. “Em outras palavras, isso implica que o sujeito que está se relacionando com a *intervenção* tende a interpretá-la, dada a sua abstração e ausência semântica, através sua própria experiência<sup>132</sup>.

No entanto, as delimitações entre o que pode ser definido como uma *instalação sonora* e uma *intervenção* vão além da concepção que cada gênero tem do espaço. A diferenciação se dá também em como a obra propõe um novo espaço, como nas *instalações*, ou se incorpora em um determinado contexto, no caso das *intervenções*. Ao contrário das *instalações sonoras*, uma *intervenção artística e sonora* não tem como “objetivo” criar um espaço ou transfazer um espaço específico às designações estabelecidas pelo discurso da obra. Em uma *intervenção sonora* se busca interferir em um ambiente comum, como um espaço urbano ou natural, sendo esse espaço algo específico e/ou delineador na poética da obra (MORENO, 2012: p. 37). Os locais onde se intervém são cheios de sentidos e significações, uma obra de intervenção sonora explora os ambientes comuns alterando nossa percepção desse espaço, provocando estranhezas e utilizando-se dos sons do local no contexto da proposição do artista<sup>133</sup>. As *intervenções*, portanto, podem criar novos espaços, mas, absorvem de maneira implícita todos os fatores significantes preexistentes na situação em que a obra se faz presente.

No entanto, esses limites não são rígidos e podem ser objeto de questionamento em estudos e projetos artísticos. Uma *instalação sonora* pode ser

---

<sup>132</sup> Dicho de otro modo, implica que el sujeto que se relaciona con la intervención tienda a interpretarla, dada su abstracción y ausencia semántica, desde su propia experiencia (OLMEDO, 2010: p. 355).

<sup>133</sup> Ibidem: p. 41-43.



pensada para um determinado local público, bem como uma *intervenção* pode ocorrer em ambiente isolado como parte da ideia artística. Ambos os conceitos se entrelaçam e provocam novos questionamentos acerca dos limites entre um e outro.



Figura 6: *Bridges in the Doldrums*, de Anri Sala, no Museo Tamayo na Cidade do México<sup>134</sup>.

A combinação entre uma *instalação sonora*, planejada para uma galeria de museu, e uma *intervenção sonora* que interfere no espaço externo ao museu pode ser observada na obra *Bridges in Doldrums*, do artista albanês Anri Sala. Sala é um artista que explora as composições e conceitos musicais em suas *instalações sonoras* e *audiovisuais*, dialogando com vários ramos estéticos da música, como composições

---

<sup>134</sup> Nesta imagem as percussões foram posicionadas em um pátio central do Museo Tamayo. A porta de vidro localizada na parte de trás do museu foi aberta para que o público também pudesse participar da *intervenção sonora* feita através de um sistema de som 2.1 que projetava o áudio para o Bosque de Chapultepec – um parque público no centro da Cidade do México onde o museu se localiza. Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 10/10/2017.

para piano, hinos, canções do mundo pop e instrumentos não convencionais como pianolas adaptadas. O projeto consiste em diversas percussões, (caixas e hi-tons) distribuídas pelo espaço expositivo, porém, as peles dos instrumentos são substituídas por um material plástico reflexivo que vibra através de um alto-falante específico montado na parte de baixo dos cilindros das percussões. Duas baquetas são presas nos aros dos instrumentos e percutem o material plástico de acordo com as vibrações provocadas pelos alto-falantes. Junto a isso, duas caixas de som são instaladas na parte exterior do museu ou galeria e projetam colagens e gravações de áudio com diversos trechos de canções pop, temas de jazz e músicas folclóricas que, em determinados locais do ambiente de exposição, se misturam aos sons gerados pelos instrumentos de percussão.



Figura 7: Detalhe dos alto-falantes nas percussões em *Bridges in the Doldrums*<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 10/10/2017.

Em *Bridges in the Doldrums* o artista trabalha a percepção do público através dos elementos visuais e de áudio das baterias que, além de indicarem um fenômeno sonoro, refletem a própria imagem do indivíduo na superfície espelhada do instrumento. A distribuição das percussões no espaço da galeria projeta um elemento plástico unitário, formado por todos os instrumentos organizados de maneira inusitada no ambiente (piso, paredes e teto), bem como possibilitando uma apreciação intimista de cada um dos instrumentos. O material sonoro aqui funciona como um componente integrador de toda a obra, uma vez que o público permanece imerso por sons a todo momento, podendo experimentá-lo em dois meios espaciais distintos: um espaço interno, através das ressonâncias provocadas pelas paredes da galeria; ou em um espaço aberto onde o áudio projetado na parte externa do museu dialoga com a paisagem sonora ambiente; uma junção das duas experiências acústicas situa-se no espaço de transição entre a galeria e a parte externa<sup>136</sup>. *Bridges in the Doldrums* estabelece uma inter-relação entre diferentes espaços, materiais sonoros e elementos visuais, provocando uma experiência sensorial múltipla que, mesmo sendo parte de um todo, possui parciais sensoriais individuais que se comunicam no contexto da obra<sup>137</sup>.

A partir das considerações acima, podemos observar que o espaço público proporciona novas fronteiras para a produção artística, transportando a obra para recintos onde essas diversidades a ressignificam para além do campo da arte, permeando nossa relação com o ambiente vivenciado. O espaço da galeria ou da sala de concerto sempre garantiram uma certa autonomia à arte e a música, porém, não eliminam as características sociopolíticas sempre presentes no discurso da arte (LIUT, 2009: p. 291 in BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009). A *instalação artística* complexifica esse diálogo entre o mundo e a vida cotidiana, transformando a característica da obra no espaço (e também a obra como espaço), convertendo-se em um discurso da obra enquanto contexto. Em um nível mais profundo, a obra deixa de estar em um ambiente e se coloca como parte indissolúvel do meio.

---

<sup>136</sup> A própria transição entre um ambiente e outro é outra maneira de vivenciar os elementos sonoros da obra, estabelecendo comparações entre os sons internos e externos.

<sup>137</sup> Algumas referências sobre as obras de Anri Sala podem ser encontradas no panfleto distribuído ao público durante a exposição do artista no Museo Tamayo – Cidade do México. Disponível em: <http://museotamayo.org/exposicion/anri-sala>.





Figura 8: Detalhe da superfície reflexiva nas percussões em *Bridges in the Doldrums*<sup>138</sup>.

### 2.3 – Obras Audiovisuais

Ao se analisar o termo *audiovisual* com um enfoque em sua construção semântica compreende-se a formulação dessa palavra em suas duas acepções sensoriais, o aspecto sonoro (*áudio*) e a visualidade (*visual*) implícita nesse tipo de mídia. A relação entre os diferentes materiais, sonoro e visual, não parte de uma relação congênita associada à naturalidade dos eventos tal qual se vivencia cotidianamente, mesmo que a mídia *audiovisual* seja formalmente híbrida. A percepção de ambos os fenômenos se dá através das associações simbólicas interpretadas pelo espectador, onde os materiais visuais e sonoros são compreendidos como uma mensagem única indissociável no discurso da obra (ainda que possam ser analisados de maneira separada em um exame detalhado). Essa constituição complexa da obra *audiovisual*, compreendida como um discurso unitário transensorial<sup>139</sup> é definida por Michel Chion como *contrato audiovisual*. Como afirma

---

<sup>138</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 10/10/2017.

<sup>139</sup> Segundo Michel Chion: “qualificamos percepções sensoriais as percepções que não pertencem a nenhum sentido particular, mas podem tomar emprestado o canal de um sentido ou outro, sem que seu conteúdo e efeito sejam bloqueados nos limites daquele sentido” (CHION, 1999: p. 81).

o autor: “o *contrato audiovisual* não é natural, mas um tipo de pacto simbólico ao qual o áudio-espectador concorda quando ela ou ele considera que os elementos sonoros e de imagem sejam participantes em uma mesma entidade ou mundo” (CHION, 1994: p. 222)<sup>140</sup>.

O autor ainda apresenta dois conceitos pertinentes para a compreensão de obras audiovisuais em diferentes contextos. Segundo Chion a *audiovisão* indica o tipo de percepção centrada conscientemente nos elementos visuais, no entanto, os fenômenos sonoros aportam diversas sensações e sentidos constantemente, criando uma conjunção de fatores onde os sons tendem a ser interpretados como consequência das imagens em movimento (CHION, 1999: p. 276). Em contrapartida a *visuaudição* representa a percepção oposta, onde o foco lúcido do indivíduo se concentra nos estímulos sonoros, sendo que a imagem se integra ao fenômeno completo atuando como um elemento influenciador capaz de incidir certas percepções na interpretação individual (idem: p. 276-277). Em ambos os casos os conceitos se aplicam ao estudo de obras audiovisuais, ainda que possam ser observados em situações reais *in situ*<sup>141</sup>.

Os conceitos apresentados por Michel Chion podem elucidar o estudo sobre a *arte sonora* em suas diversas manifestações, tendo em vista o caráter transdisciplinar desse movimento artístico. Porém, ao analisar o *audiovisual* enquanto meio para a produção artística, observa-se uma padronização do conceito em torno do vídeo enquanto mídia fundamental para a compreensão do termo. Tendo em vista que o “vídeo é a primeira mídia verdadeiramente audiovisual”<sup>142</sup> esse material acabou por assumir um papel referencial, portanto, não é qualquer mídia visual que se adequa ao conceito corrente de audiovisual. Nas *instalações e intervenções sonoras* em que o elemento *audiovisual* está presente, se estabelece uma relação híbrida entre os elementos materiais da mídia *audiovisual* e as questões espaço-temporais discutidas pelos gêneros da *instalação e intervenção*. A transdisciplinaridade da *arte sonora* estabelece outras relações de sentido com os fundamentos e materiais do *audiovisual*, gerando uma nova gama de significações que entrelaçam as ligações híbridas da

---

<sup>140</sup> Audiovisual contract: The audiovisual relationship is not natural but rather a sort of symbolic pact to which the audio-spectator agrees when she or he considers the elements of sound and image to be participating in one and the same entity or world.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> “Video is the first truly audiovisual medium” (SPIELMANN apud HEGARTY, 2015: p. 2).

mídia *audiovisual* com as concepções espaciais, temporais e contextuais exploradas pela *arte sonora* como um todo. A transdisciplinaridade ganha novos sentidos nas *instalações e intervenções audiovisuais*.

*I'm not me, the horse is not mine* (2008) é uma *videoinstalação* criada pelo artista sul-africano William Kentridge (1955) que exemplifica a inter-relação entre os meios audiovisuais, o diálogo com o espaço expositivo e o tempo imposto pela mídia audiovisual. A obra consiste em oito vídeo-projeções, de cinco metros em cada lado da projeção, organizadas em um galpão onde seis vídeos são exibidos nas maiores paredes laterais do galpão e os dois vídeos restantes ocupam as pontas do espaço retangular. Junto à projeção dos vídeos um sistema de som foi montado para a difusão de uma música composta por Philip Miller (1964) especificamente para a *instalação*<sup>143</sup>. Todos os vídeos e a composição musical foram elaborados enquanto o artista trabalhava em sua adaptação da ópera *O Nariz* (1928), do compositor russo Dmitri Shostakovich (1906–1975). As imagens – uma mescla de fotografias, desenhos e animações em *stop motion* – fazem referências à arte modernista russa, bem como a elementos políticos e culturais desse país na primeira metade do século XX, criando assim uma assimilação de aspectos estéticos promovidos pela arte russa desse período histórico<sup>144</sup>.

As oito projeções audiovisuais e a música possuem seis minutos de duração, são apresentadas em loop contínuo sempre iniciando e finalizando em conjunto, garantindo uma unidade entre os vídeos e o áudio. Assim, a sincronicidade entre as imagens e o som ocorrem em uma esfera espacial, a obra interage com o ambiente da galeria criando um conjunto coeso entre as diferentes projeções em vídeo e a trilha sonora, explorando a mídia *audiovisual* em um formato expandido de projeto cinematográfico (ROGERS, 2013: p. 114). O público caminha no pavilhão observando cada frame de maneira particular enquanto é envolto pelo material sonoro da obra que, por vias acústicas, cria um espaço singular de apreciação estética sem a necessidade de uma relação causal entre as ações apresentadas nos vídeos e o áudio projetado no ambiente. Porém, a obra chama a atenção para o tempo cronológico preciso de todo o conjunto, sendo claros os momentos de início e fim.

---

<sup>143</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-i-am-not-me-the-horse-is-not-mine-t14213>

<sup>144</sup> <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/i-am-not-me-the-horse-is-not-mine/>

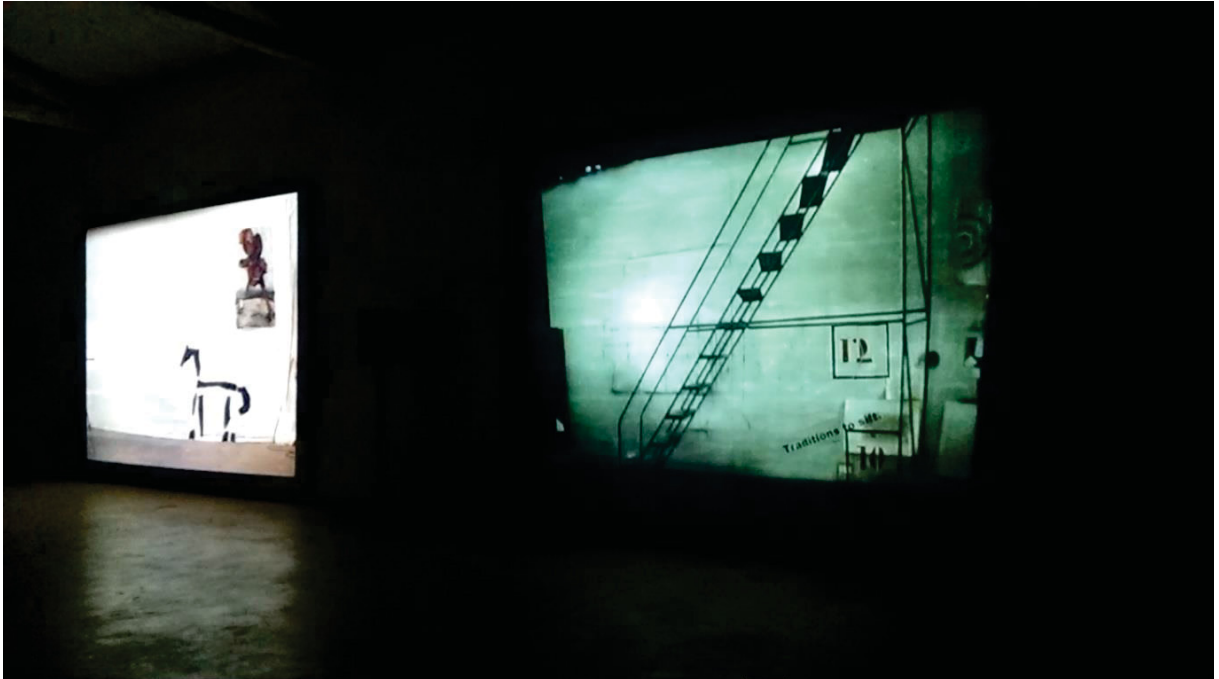


Figura 9: *I'm not me, the horse is not mine* no Instituto Inhotim em Brumadinho – MG<sup>145</sup>.

Alan Licht chama atenção para a questão do tempo em *instalações audiovisuais* e obras de *vídeo-arte* que fazem uso de recursos de áudio. Segundo o autor, muitas das obras que fazem uso do material em vídeo tendem a não escapar dos modelos baseados em tempo linear presentes na música e no cinema. Uma imagem em movimento, relacionada a um fenômeno sonoro em específico, em muitos casos, tende a direcionar a atenção do público para o princípio e o fim do gesto apresentado (LICHT, 2007: p. 16). Manuel Rocha Iturbide, assim como Alan Licht, também comenta sobre o uso de recursos lineares de áudio e vídeo que não estimulam a presença do público por períodos de tempo consideráveis, questionando obras onde a compreensão das relações causais e lineares pelo visitante fazem com que o mesmo não absorva os materiais sonoros e a experiência acústica de maneira mais profunda (ITURBIDE, 2003: p. 5). No entanto, a temporalidade da obra ainda

---

<sup>145</sup> A aparelhagem sonora, nessa montagem em específico, consiste em um sistema estéreo posicionado junto a cada uma das projeções. Junto a isso, uma outra dupla de caixas de som instaladas no teto do galpão, posicionadas em um ângulo de 180°, sendo que cada um dos alto-falantes foi apontado em direção as projeções localizadas nas extremidades da galeria. Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.



está condicionada ao tempo de permanência do público no espaço, mesmo que as questões lineares sejam realçadas pelo meio *audiovisual*.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Neville D’Almeida (1941) trabalham particularmente na questão da interação do público com o espaço, os materiais e os recursos *audiovisuais* (consequentemente, também a questão do tempo em que o visitante vivencia a obra) em suas cinco *instalações* denominadas *Cosmococas* (1973 – 1974). Cada uma das *Cosmococas* consiste em vídeo projeções que ocupam todas as paredes de um determinado espaço. Para cada *instalação* foram trabalhados diferentes recursos de vídeo, elementos musicais, sonoros e objetos interativos como balões, colchões, redes, almofadas e uma piscina com iluminação interna. Os artistas trabalharam nessas obras com o que denominaram *quase-cinema*: intervenções ambientais que promovem experiências multisensoriais nos participantes através da projeção de slides, sons difundidos no ambiente e recursos interativos, investigando a relação do público com a obra e estimulando liberdades criativas<sup>146</sup>.



Figura 10: *Cosmococa 4 – Nocagions* no Instituto Inhotim em Brumadinho – MG<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>

<sup>147</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.

As *Cosmococas* transformam os conceitos propostos por Michel Chion onde a *audiovisão* é tida como uma percepção centrada nos elementos visuais da mídia *audiovisual*, enquanto a *visuaudição* se concentra nos elementos sonoros, sendo as imagens algo complementar no processo transensorial. Oiticica e D’Almeida propõem *instalações* onde o público se converte em participante criador de cada obra, sendo esse indivíduo fundamental para a existência das criações artísticas em si. Essa “percepção total” da obra por parte do público é o que faz das *Cosmococas* um projeto pleno, a interação do participante com a essência da obra de arte provoca uma reação “supra-sensorial”. Ou seja, essas são experiências que transcendem a interpretação das proposições artísticas através das sensações provocadas pelas mídias, dilatando as capacidades sensoriais costumeiras e incentivando a criatividade participativa do indivíduo.



Figura 11: *Cosmococa 5 – Hendrix War* no Instituto Inhotim em Brumadinho – MG<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Fonte: o Autor. Foto registrada no dia 22/07/2016.

O *audiovisual* oferece um ferramental diversificado para variados gêneros e proposições artísticas, sua natureza transensorial é um elemento que pode agregar outras percepções a expandir a imersão do público na obra. Em *arte sonora* essa mídia pode ser criada sob novas perspectivas, ressignificando as relações entre as imagens e os materiais sonoros desenvolvidos no ato da criação artística. O enfoque no estudo sobre obras audiovisuais nesse capítulo, assim como as *instalações* e *intervenções*, visa criar uma base conceitual para a descrição e estudo das obras originais apresentadas no próximo capítulo. São elas a instalação *Silênciedades* e a intervenção urbana *Horário de Brasília*, ambas obras audiovisuais<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Como recorte dessa pesquisa o conceito de imersão, comumente abordado nos estudos sobre o *audiovisual* e as poéticas virtuais, não foi abordado tendo em vista a pouca relação desse termo com o processo de criação analisado no terceiro capítulo. Sobre a imersão em artes virtuais o pesquisador alemão Oliver Grau comenta: “A imersão é, sem dúvida, a chave para qualquer compreensão do desenvolvimento da mídia – mesmo que o conceito pareça, de certa forma, opaco e contraditório. (...) A despeito de ser um processo intelectualmente estimulante, a imersão, no presente como no passado, é em muitos casos mentalmente absorvente no desenrolar de um processo, de uma mudança, de uma passagem de um estado mental para outro. Ela é sempre caracterizada pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo (2007: p. 30). Observa-se, portanto, um paralelo entre essa relação emocional e crítica apontada por Grau e o conceito de *contrato audiovisual* descrito por Chion, apresentado anteriormente.

## Capítulo 3 – Memorial Descritivo

Neste capítulo serão estudadas as duas obras criadas no decorrer dessa pesquisa, são elas a instalação *Silênciedades* e a intervenção *Horário de Brasília*. Nos subcapítulos dedicados a cada uma das obras serão esmiuçados alguns aspectos conceituais e estéticos que permearam o processo de criação, junto a isso serão descritos os processos técnicos utilizados na concepção de ambas.

As duas obras dialogam com todos os tópicos estudados nesse trabalho, propondo uma discussão com a *arte sonora* e suas diferentes ramificações analisadas no decorrer desse trabalho. O estudo do termo *arte sonora* ofereceu uma base conceitual ao processo de criação das duas obras artísticas originais aqui apresentadas. A instalação audiovisual *Silênciedades* propõe uma outra visão sobre a cidade e suas diferentes características imagéticas e sonoras; a obra é uma interpretação introspectiva sobre o ambiente cotidiano e as diferentes reflexões que se pode extrair da observação e, também, do distanciamento desses espaços de vivência diária. Já a intervenção sonora *Horário de Brasília* é um ato político específico, sendo uma criação do Coletivo INTENTA 16, do qual o autor faz parte. A obra apresenta uma interpretação crítica de acontecimentos políticos que ocorreram nos anos de 2016 e 2017 no Brasil, assim, a intervenção apresenta esses fatos ao público que circula nos espaços urbanos e propõe uma interpretação poética desses acontecimentos através dos elementos sonoros e visuais.

### 3.1 – Silênciedades

*Silênciedades* é uma instalação audiovisual para projeção de vídeo e sistema de som surround<sup>150</sup>. A obra busca um diálogo com as percepções visuais e sonoras observadas em um ambiente urbano através de imagens e sons captados na cidade de Curitiba. Como proposta, esse trabalho artístico procurou abordar aspectos relacionados aos sons de um ambiente urbano, utilizando *paisagens sonoras* e visuais da cidade de Curitiba (onde todo o trabalho foi desenvolvido). Ao se distanciar o

---

<sup>150</sup> Foram realizadas duas versões, uma para sistema de som quadrafônico e outra para sistema 5.1.

material sonoro de seu ambiente original, mantendo ainda as características acústicas do áudio, a obra traz para essas *paisagens sonoras* novos sentidos, ou seja, propõe outros conteúdos ao espectador no contexto da instalação. Com isso, a obra *Silênciedades*<sup>151</sup> propõe uma reflexão sobre esses espaços sonoros existentes na cidade.

Porém, a obra não impõe um conhecimento prévio dos ambientes utilizados como material audiovisual em sua concepção, tendo em vista que a obra estabelece as relações entre os materiais sonoros e visuais de uma maneira contextual, sem se ligar a ambientes e situações em específico. O diálogo com as *paisagens sonoras*<sup>152</sup> e algumas referências visuais propõem uma percepção ampliada de qualquer espaço – urbano ou não – e a atenção que nós, pessoas que ocupam tais espaços, damos às pequenas situações, objetos e formas que compõem esses ambientes. De uma maneira geral, a obra sugere uma outra forma de se situar e avaliar os ambientes sonoros que estamos inseridos. Por diversos momentos experimentamos locais, sons e imagens que nos passam despercebidos; nossas atividades rotineiras, muitas vezes, impedem que possamos perceber essas pequenas coisas que nos cercam em nosso ambiente. Ao observar e registrar locais, figuras e sons que compõem um ambiente urbano é possível não só tomar consciência desses fatores como reinterpretá-los e criar esteticamente a partir desses materiais. A obra se construiu justamente com base na observação desses pequenos espaços, visuais e sonoros, e as sutilezas que essas experiências estéticas podem provocar.

A obra *Silênciedades* também buscou dialogar com a corrente artística da *arte sonora*, principalmente pelo caráter transdisciplinar que aqui foi desenvolvido através da utilização de diferentes materiais e mídias. A relação entre diferentes conceitos, como a *paisagem sonora*, o audiovisual e todas as questões sociais e significantes que podem surgir ao lidar com o espaço público urbano. No entanto, como se observou no estudo sobre a *arte sonora*, o material sonoro adquire importância fundamental na concepção da obra.

---

<sup>151</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=6OTBEfY\\_iUA](https://www.youtube.com/watch?v=6OTBEfY_iUA). Último acesso em 27 de junho de 2018.

<sup>152</sup> *Paisagem Sonora* é um conceito elaborado pelo compositor canadense R. Murray Schafer, segundo o autor o conceito define “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER, 2001: p. 366).



A transdisciplinaridade se faz presente na obra ao intercalar conceitos diferentes oriundos do cinema – incluso a vídeo-arte – e também da composição eletroacústica, principalmente aquelas relacionadas às paisagens sonoras enquanto material de produção. No entanto, como discutido no primeiro capítulo, a obra propõe uma expansão desses conceitos ao estruturar os sons ambientes e sua relação com o audiovisual de maneira distinta às abordagens comumente encontradas nessas áreas, principalmente nas associações criadas entre som e imagem na concepção da instalação. Ao se utilizar de técnicas e conceitos das artes audiovisuais e composicionais, *Silênciedades* assume sua relação com esses gêneros artísticos e, como uma obra que busca se inserir no campo da *arte sonora*, transpõe esses discursos com o objetivo de garantir sua singularidade estética.

Essa interseção entre visualidade e sonoridade foi um dos pontos aprofundados na construção da instalação *Silênciedades*, onde o elemento sonoro foi o material de referência durante o processo criativo, dialogando assim com a *arte sonora* e suas interpretações. Porém, essa concepção da obra não dissociou os recursos visuais (o vídeo) da criação sonora, sendo que as diversas matérias que compõem a obra não podem ser observadas como discursos distintos, mas sim como uma obra plena composta por todas essas mídias. A questão da referencialidade dos sons (e das imagens) foi um dos pontos explorados no processo de criação de *Silênciedades*. Muitos dos sons ambientes foram pouco ou nada processados, sendo a composição criada a partir de edições e colagens onde o ouvinte poderá perceber características que identifiquem uma ambientação específica, porém, resignificadas dentro da obra criando uma outra *paisagem sonora* singular, que ganha seu sentido no contexto da instalação.

Essa relação entre a associação dos materiais sonoros com os elementos dos quais os materiais utilizados se originam traça um paralelo com a questão do ruído enquanto material na *arte sonora*. Na obra a referencialidade dos sons ambientes é algo proposital, estabelecendo ligações diretas com experiências prévias do público e, também, com as imagens projetadas. Ao inserir sons que não fazem parte dessas paisagens sonoras em alguns momentos, deslocar os sons espacialmente e ressignificar esses materiais no contexto da obra a instalação assume o ruído (ou a interpretação enquanto ruído) dos elementos sonoros da obra.

A captação dos materiais em vídeo e as gravações dos sons ambientes utilizados foram feitas de maneira orgânica e simultânea, em vários momentos o áudio e o vídeo foram registrados ao mesmo tempo. Porém, em algumas situações, os materiais sonoros e visuais seguiam padrões diferentes de registro, dependendo das características de cada um durante a observação desses locais. Todos os materiais coletados e utilizados na concepção da instalação audiovisual partiram de uma observação subjetiva do autor com relação aos ambientes urbanos vivenciados, onde o próprio ato de caminhar, observar e escutar a cidade atuou como “ativador” para a captura dos materiais trabalhados na obra. Diferente de uma abordagem que busca registrar uma *cartografia sonora*<sup>153</sup>, ou uma aproximação com as identidades e memórias do ambiente da cidade, *Silênciedades* propõe uma interpretação conceitual das *paisagens sonoras* e visuais, ainda que guarde relações com um trabalho documental e atencioso com esses espaços registrados visualmente e sonoramente.

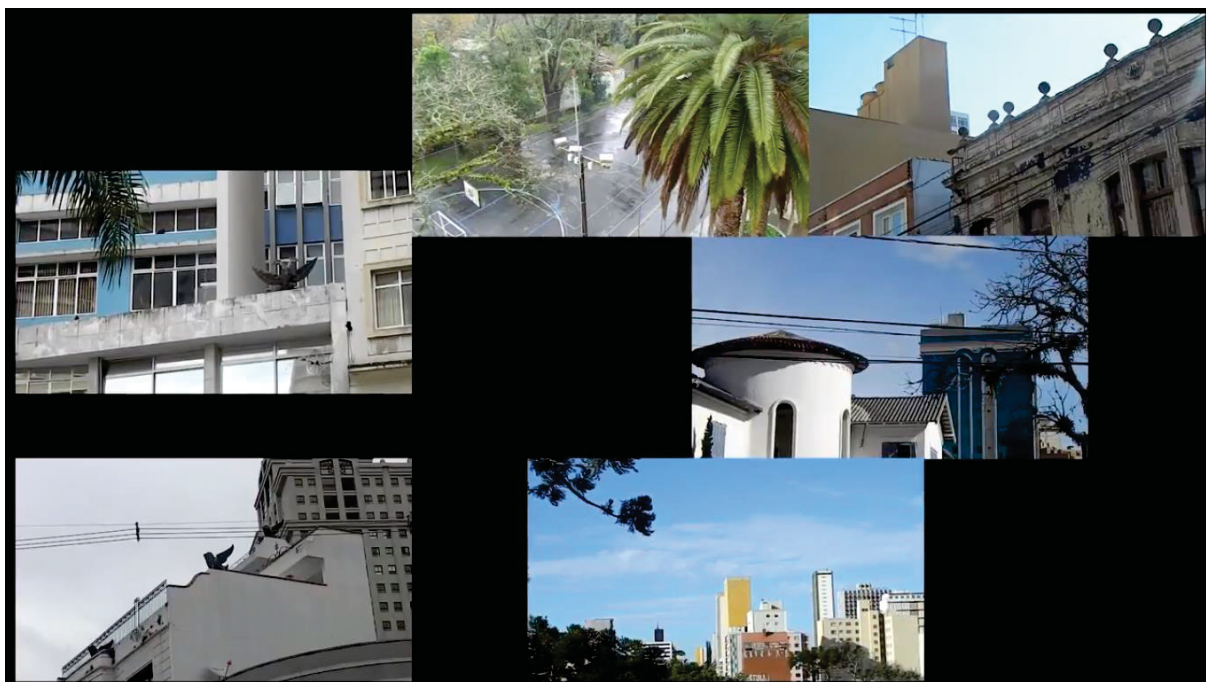


Figura 12: frame da vídeo-projeção apresentada na Instalação *Silênciedades*.

<sup>153</sup> Lílian Nakahodo propõe em seu trabalho um *mapa sonoro* da cidade de Curitiba, onde a autora realizou diversas entrevistas e visitas a espaços da cidade. Essa pesquisa resultou em um livreto e um CD de áudio onde foram reunidos materiais sonoros que, no decorrer da pesquisa, se moraram significativos para quem vive na cidade, *paisagens sonoras* que, de alguma forma, perduram na memória (NAKAHODO, 2016).



Os vídeos capturam locais, edifícios e objetos que chamaram a atenção durante a “exploração” da cidade e suas paisagens. No entanto, o posicionamento da câmera e os ângulos captados evitaram a aparição de pessoas, buscando um caráter de abandono das imagens e uma contemplação solitária desses espaços. Essa escolha por imagens praticamente estáticas, que capturam pequenos movimentos de árvores, objetos, chuva e nuvens deram origem a materiais com pouca atividade que, em determinados momentos, se parecem com fotografias, sem mudanças e com pouca movimentação em cada uma das imagens projetadas. Para que a projeção dos vídeos ganhasse certo fluxo, sem perder o caráter ermo das paisagens, os vídeos foram acelerados e trasladados nos sentidos vertical e horizontal no escopo da projeção total. A tela foi dividida em nove partes, sendo que os vídeos ocupam seis desses espaços e se movimentam para ocupar os lugares vazios ao longo da projeção. Assim, essa escolha se deu para que sempre houvessem três espaços vazios, um em cada coluna e linha da subdivisão da tela de projeção.

A vídeo-projeção apresenta seis pequenos vídeos que se apresentam como janelas onde se pode observar diferentes ambientes da cidade; paisagens essas com pouca vida presente e vista de ângulos pouco usuais. Essas janelas se locomovem e trocam de lugar entre si dando outra perspectiva ao público, de que essas “janelas” não apresentam uma realidade concreta, mas uma observação artística desses espaços apresentados em vídeo.

Muitos dos elementos conceituais utilizados na seleção e elaboração dos materiais apresentados em *Silênciedades* se aproximam de um trabalho cinematográfico e composicional. Por mais que a noção de registro audiovisual das paisagens urbanas esteja presente na poética da obra, a construção artística do projeto visa uma interpretação estética desses materiais por parte do artista criador e, conseqüentemente, do público. A associação dos materiais com as suas localidades originárias pode acontecer no decorrer da obra, no entanto, a instalação busca criar um vínculo subjetivo com o público, transportando as pessoas presentes na obra para um espaço próprio criado no contexto de exibição.

Os materiais sonoros utilizados na criação da instalação foram captados em ambientes urbanos e naturais dentro da cidade, porém, em alguns casos as *paisagens sonoras* se mesclavam, sendo que em determinados espaços como parques, mesmo

que mais afastados do centro da cidade, ainda é possível distinguir elementos sonoros provenientes do meio urbano. A captação dos materiais sonoros e a organização no processo de criação da obra seguiram alguns procedimentos próximos ao trabalho do desenho de som no cinema e a técnicas de gravação de som direto, tendo em vista que o artista atua como técnico de som em *sets* de filmagem e, também, na pós-produção de áudio para projetos de cinema e vídeo. Os elementos sonoros apresentados na obra se dividem em três grupos, pensados a partir de denominações aplicadas no desenho de som cinematográfico: os sons ambientes (*background*), os efeitos sonoros reais (*hard effects*) e os efeitos sonoros irrealis (*sound effects*)<sup>154</sup>. No entanto, essas categorizações foram aplicadas de maneira distinta ao usual, como empregada na concepção sonora de um filme. Em *Silênciedades* esses três elementos sonoros foram pensados a partir de uma concepção sonora do desenho de som mais relacionada à criação artística e a composição<sup>155</sup>.

Diferente da organização conceitual das imagens em vídeo, os sons não negaram as movimentações e as atividades dinâmicas desses ambientes registrados em áudio. Buscou-se eliminar somente qualquer referência linguística captadas pelos microfones, as falas e expressões vocais foram editadas ou manipuladas afim de apagar esse elemento dos áudios utilizados na instalação. Algumas referências sonoras reais (*hard effects*), como carros ou animais, foram mantidas na construção sonora da obra, em alguns momentos em sincronia com as imagens e em outros apenas como um elemento de fundo. Essa característica também ocorre com os efeitos sonoros irrealis (*sound effects*), que aparecem em pequenos instantes do áudio total realizando movimentos espaciais através do sistema de difusão sonora. O único elemento sonoro que permanece constante são os sons ambientes (*background*), entretanto, diferente de uma concepção realista da projeção desse tipo de material sonoro, essas *paisagens sonoras* ganham movimentações lentas no sistema surround. Assim, o público é cercado por diferentes ambientações sonoras que, apesar de pertencerem a locais distintos, são apresentadas simultaneamente em

---

<sup>154</sup> Sobre essas três categorizações na organização do desenho de som no cinema ver: OPOLSKI, 2013: p. 38-52.

<sup>155</sup> Segundo Clayton Mamedes: “Neste sentido, o que chamamos de design sonoro é parte de um processo criativo que procura desenhar o som de acordo com o projeto conceitual da obra em questão, otimizando suas relações referenciais e as relações de unidade estabelecidas, tanto da mídia sonora e sua respectiva articulação expressiva em relação as demais mídias presentes na obra, quanto da mídia sonora e seu sentido próprio dentro do projeto artístico” (MAMEDES, 2015: p. 16).

diferentes caixas de som criando uma outra *paisagem sonora* – ou seja, os sons reais ganham dimensões irreais ao se mesclarem com outros sons de diferentes origens, ao dialogarem com efeitos diversos e se movimentarem espacialmente através do sistema de difusão de áudio.

O espaço em *Silênciedades* ganha diferentes dimensões estéticas e discursivas, tendo em vista não só o espaço construído pela instalação no local de exibição, criando um novo ambiente onde se forma a obra, como também o espaço real captado pelos microfones e utilizado na instalação como material de referência. O diálogo entre o espaço artístico e o ambiente do mundo externo à obra é um dos pontos centrais na elaboração da instalação, a obra carrega em seu discurso poético uma relação com o espaço ao criar um novo lugar que ganha sentido enquanto uma obra de arte. Assim, o espaço ressalta a relação da obra *Silênciedades* com as instalações sonoras e outros projetos artísticos, tendo em vista que a instalação não só se utiliza do espaço, mas, também proporciona ao público um universo singular.

A questão do realismo<sup>156</sup> dos materiais apresentados na instalação pode ser compreendida também ao se analisar as relações de diegese no projeto audiovisual da obra. Segundo Michel Chion (1994: p. 17-18) um som é diegético quando ele provém da narrativa audiovisual, ou seja, quando um determinado elemento sonoro é sincronizado ou está em relação direta com um elemento visual. Em *Silênciedades* observamos uma correspondência oposta. A obra se constitui quase inteiramente de elementos não-diegéticos, mesmo que muitas das *paisagens sonoras* provenham do mesmo local apresentado no vídeo. A intenção criativa de deslocar os aspectos visuais e sonoros visa provocar no visitante o estranhamento ao ingressar em um ambiente onde as interações audiovisuais são, em muitos aspectos, antagônicas. A instalação cria uma realidade própria que desvirtua as relações reais (diegéticas) do mundo, não somente pela relação direta de uma ação seguida de uma “reação sonora”, mas também por abstrair significantes acústicos normalmente associados a

---

<sup>156</sup> É possível também considerar a questão da hiper-realidade ao retratar a questão dos elementos audiovisuais adotados em uma obra. Segundo Jean Baudrillard o bombardeamento de informações, as mídias extremamente interativas e uma simulação “além do real” criam o que poderia ser indicado como algo hiper-real. Pode-se observar esse fator na própria internet, que cria uma falsa noção de liberdade interativa total, ou nas mídias audiovisuais contemporâneas onde os materiais (cores e sons) já não correspondem à uma representação real dos elementos, mas uma construção e interpretação criada com fins de apresentar ao público algo além da realidade concreta, algo que não pode ser considerado somente “real”, mas hiper-real (BAUDRILLARD, 1991 pud HELENA, 2015: p. 20-22).

determinados ambientes ao difundi-los junto a imagens que não pertencem a essa mesma paisagem. Ao adotar uma postura não-diegética, a obra reforça a sua proposta poética de criar um novo espaço que estabelece relações de aproximação e afastamento com os ambientes externos e entre seus próprios materiais.

O aspecto sonoro da obra apresenta um índice de atividade mais denso do que o apresentado nas imagens, a intensidade dos materiais apresentados ao público pelos alto-falantes preenche o local da obra com uma quantidade de informações mais diversa e numerosa. Essa característica causa distinções entre aspecto visual e o sonoro, proporcionando uma abertura para a exploração dos fatores de junções e separações de ambos os conteúdos. Ao não adotar a diegese como um elemento da obra, essa instalação provoca uma nova interpretação da cidade ao transportar o público para um espaço onde as relações entre os sons e as imagens se dão em outro contexto, porém, apontam para o mundo além da obra a todo momento. O participante é provocado a estabelecer relações enquanto permanece no ambiente de exposição, criando subjetivamente suas interpretações dos materiais audiovisuais e, assim, ao sair da instalação, as provocações propostas pela instalação almejam instigar o público a criar outra visão do ambiente cotidiano.

A questão do tempo também aponta para um diálogo com as questões já discutidas sobre a *arte sonora* enquanto um gênero que não se baseia (ou se distancia dos conceitos) na linearidade temporal comumente encontradas em outros campos das artes. A obra se apresenta enquanto um loop infinito de materiais audiovisuais, não dependendo que o público reconheça seus momentos de início ou fim e, portanto, sendo experienciada no tempo do próprio indivíduo que visita a instalação.

*Silênciedades* é uma obra que busca uma experiência sensorial através da difusão de *paisagens sonoras* e elementos auditivos abstratos junto a filmagens de ambientes pouco vivos que, apesar da pouca movimentação, não se encontram totalmente desabitados. A instalação procura circundar o público com uma ambientação sonora singular, criada para a obra e interpretada em seu contexto, apresentando imagens que os participantes podem observar de uma maneira quase solitária e introspectiva. Assim, o público pode fruir e refletir sobre o meio em que vive cotidianamente, afastando-se desse meio ao adentrar a atmosfera criada pela obra e,

ao mesmo tempo, criar relações com a cidade ao ser impactado com elementos referenciais presentes na obra de maneira difusa.

### 3.1.1 – Processo de criação: *Silênciedades*

Para a coleta, decupagem e organização dos materiais utilizados na criação da instalação audiovisual *Silênciedades* foram utilizados os seguintes equipamentos:

- Uma câmera fotográfica Nikon Coolpix L120.
- Um tripé pequeno para posicionar a câmera de maneira estática.
- Um gravador portátil Zoom H6.
- Um microfone direcional Røde NTG4.
- Um headfone AKG K44.
- Cabos e baterias para o funcionamento do equipamento.
- Shockmount para suporte dos microfones.
- Uma vara de “boom” para captação de sons específicos.
- Uma interface de áudio Roland Octa-Capture.
- Um par de monitores de referência Phonic P8A.
- Softwares de edição e processamento de áudio.
- Softwares de edição e tratamento de vídeo.

A primeira seleção dos materiais a serem registrados foi feita enquanto se percorriam certos locais da cidade; percursos esses feitos a pé ou de bicicleta. A partir dessa observação dos espaços da cidade foi realizada uma primeira análise (sem registro em vídeo ou áudio) de alguns ambientes e objetos que chamavam a atenção no espaço e, ainda assim, não se encontravam em lugares de destaque ou em pontos facilmente visíveis para as pessoas que circulam nessas regiões. Em sequência, uma nova visita foi realizada a esses locais com o intuito de realizar as gravações de áudio e vídeo, porém, em alguns locais foram realizadas apenas registros das imagens ou do som ambiente, dependendo das características sonoras do local. Em alguns poucos momentos o registro foi realizado de maneira mais espontânea, sem uma



visita prévia. Após a categorização e organização de todos os materiais, os vídeos e áudios foram decupados e editados para dar segmento à produção da instalação.

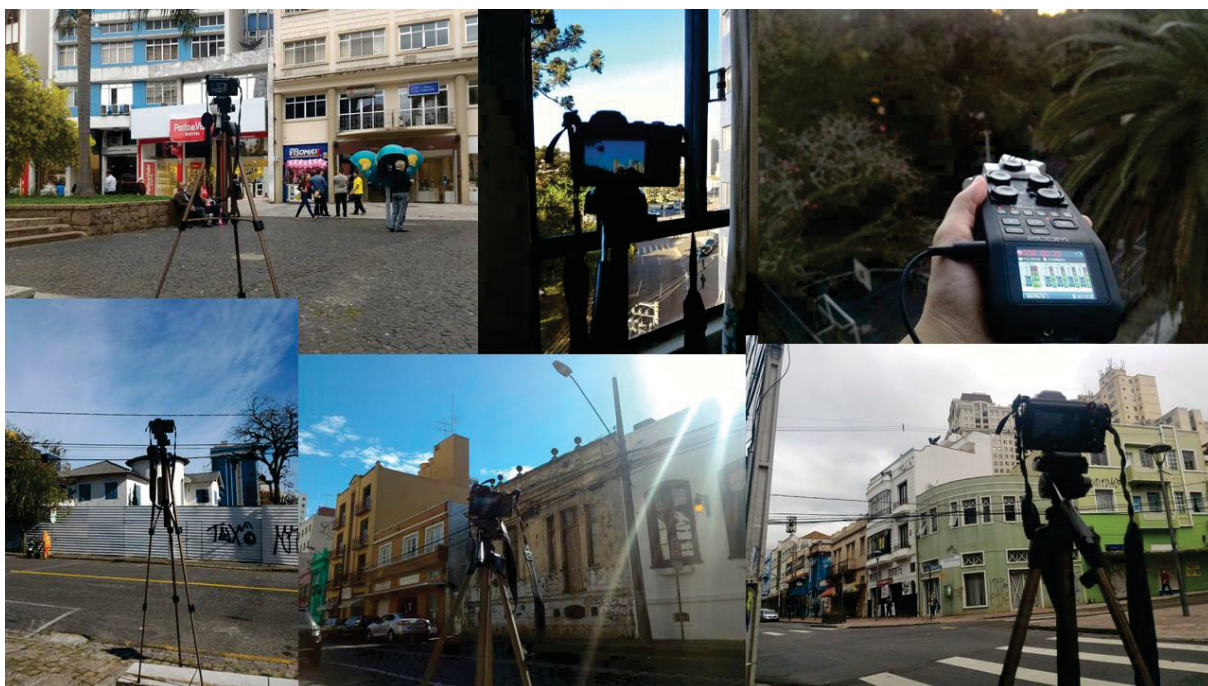


Figura 13: registro da captura de alguns vídeos e áudios para a instalação *Silênciedades*.

Em princípio optou-se pela utilização de softwares e programas totalmente livres e de acesso irrestrito para o usuário, porém, em alguns casos foram utilizados programas de código proprietário de baixo custo, sendo eles a Digital Áudio Workstation Reaper e o software de edição de vídeos Sony Vegas 13<sup>157</sup>. Todos os plug-ins de efeito utilizados dentro das duas plataformas, além dos softwares de gravação de discos (DVD e Blu-Ray) e pequenos ajustes nos materiais de áudio e vídeo são disponibilizados gratuitamente na rede. No decorrer da produção da obra a preferência por softwares livres se deu sempre que possível.

---

<sup>157</sup> O software Reaper é comercializado a um preço mais baixo em comparação aos outros softwares de mesmo segmento no mercado, tendo em vista que a empresa disponibiliza o software gratuitamente em sua página na internet, e que o usuário pode utilizar essa versão de testes sem nenhuma restrição de tempo. O editor de vídeos Sony Vegas (versão 13) foi utilizado em sua versão de testes, disponibilizada gratuitamente por trinta dias na página da empresa distribuidora do programa.



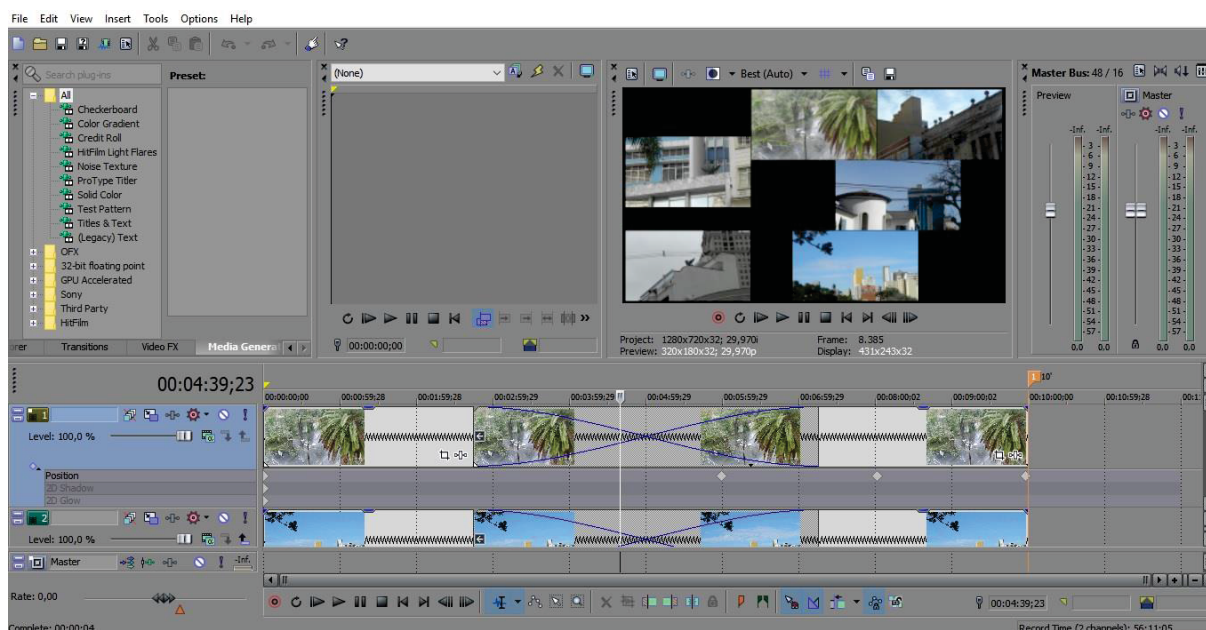


Figura 14: edição e tratamento dos vídeos no Sony Vegas.

Os sons ambientes foram trabalhados no formato estereofônico. Porém, cada um dos canais do áudio original foi trabalhado de maneira independente em dois canais monofônicos nos softwares. Assim, as ambiências são sempre apresentadas por um par de alto-falantes que podem estar posicionados um ao lado do outro ou em locais opostos do sistema quadrafônico<sup>158</sup>. Durante os momentos em que dois sons ambientais são difundidos simultaneamente, foram organizadas diferentes espacializações dentro da instalação de modo que os sons estereofônicos podem estar em um par de alto-falantes posicionados em uma das quatro paredes da sala (com os áudios difundidos em lados opostos da sala) ou com uma apresentação mais difusa, com cada lado do áudio em estéreo sendo tocado em cantos diferentes do espaço (formando uma mescla em “X” dos materiais sonoros). Os efeitos sonoros (*hard effects* e *sound effects*) aparecem em diferentes momentos do loop audiovisual, sendo espacializados de diferentes maneiras, criando círculos sonoros ou pequenos gestos que surgem em pontos diferentes do sistema de áudio surround.

<sup>158</sup> Na versão em sistema 5.1 os sons ambientes foram alocados somente para as caixas que formam o posicionamento quadrafônico, sendo que o canal central e o subwoofer foram utilizados apenas como complemento para a movimentação dos efeitos sonoros e preenchimento espectral dos materiais sonoros.

A obra foi apresentada na cidade de Curitiba em duas oportunidades no decorrer dessa pesquisa, em diferentes situações e montagens. A primeira exibição de *Silênciedades* se deu durante um concerto realizado no dia 18/07/2017, no âmbito da disciplina Tópicos em Composição e Estética (HM764), ministrada pelo Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro, evento no qual foram apresentadas obras de alunos do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná. O concerto dedicado a apresentação de composições eletroacústicas e mistas, ocorreu no TEUNI – Teatro Experimental da UFPR; na ocasião a instalação foi montada utilizando um sistema quadrafônico e o vídeo foi projetado no fundo do palco do espaço. Nessa montagem a obra foi exibida enquanto a plateia entrava na sala de apresentações e permaneceu instalada durante alguns instantes antes do início do concerto. O palco nesse espaço se encontra no nível inferior da plateia, onde os assentos estão dispostos em formato de arquibancada, em uma linha reta onde a primeira fileira se encontra na boca de cena. O público, ao entrar no teatro, percorre um corredor que termina diretamente na frente do palco e na primeira linha da arquibancada, ingressando parcialmente na cena onde os artistas se apresentam.

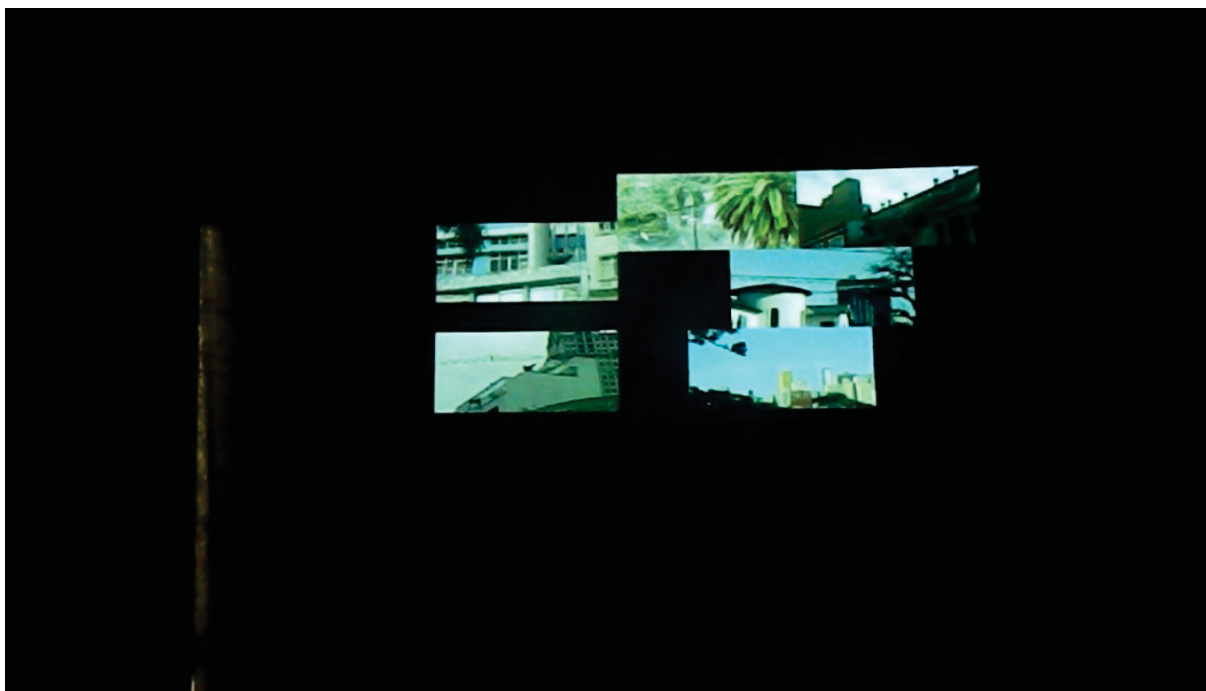


Figura 15: *Silênciedades* em exibição no Centro Cultural Casa Heitor Stockler de França.

A instalação aqui buscou dialogar diretamente com esse público que entra no teatro antes do início da apresentação, afinal a obra ocupava diretamente a parede oposta ao palco e o som se distribuía por todo o espaço. A plateia ingressava em um primeiro momento em um outro espaço, que não o teatro, mas um ambiente singular criado pela instalação que antecedia o concerto. Aos poucos o áudio foi sendo desligado e as luzes foram se acendendo, evitando um corte brusco do audiovisual, criando um “efeito” de transição entre o espaço teatral e o ambiente criado pela instalação.

A segunda montagem da instalação ocorreu no Centro Cultural SESI – Casa Heitor Stockler de França. Nessa apresentação a obra foi instalada em uma das salas do casarão histórico onde todas as paredes foram cobertas com tecidos negros, inclusive a porta de acesso, proporcionando uma imersão mais intensa do público na obra. Além disso, dentro do ambiente foram colocadas almofadas e cadeiras para que o público permanecesse por mais tempo dentro do espaço que contava com uma tela dedicada para a projeção e um sistema de áudio surround 5.1. Essa montagem se deu no evento de encerramento do Núcleo de Composição SESI-PR 2017, orientado pelo professor Vadeco Schettini, onde outras obras foram criadas pelos participantes da oficina que ocorreu no segundo semestre do ano; essas obras foram criadas especificamente para os espaços do casarão, ocupando quase todos os ambientes onde o público circulava. Além das instalações, neste evento foram apresentados concertos musicais com obras autorais de artistas da cidade de Curitiba e também de um grupo coral gerido pela instituição.

### **3.2 – Horário de Brasília**

As intervenções artísticas em espaços comunitários se desenvolvem sob diversas perspectivas e proposições, como mencionado no capítulo anterior. No entanto, um fator recorrente nesse gênero é a sua capacidade inerente de questionar um ambiente comum (vivenciado diariamente pela população), refletir e interagir com esses espaços afim de proporcionar novas experiências a quem tem contato com a obra. A arte também pode ser uma ferramenta de debate e enfrentamento político,

seja através de sua esfera estética e conceitual ou propondo um debate concreto sobre fatores que, em seu determinado contexto, geram sentidos na interpretação da obra. A intervenção *sonora* em espaços urbanos públicos, por si só, já se insere em um meio onde a intensidade de acontecimentos, disputas e discussões acontecem cotidianamente, propondo uma dimensão mais próxima das circunstâncias vividas pelo público participante. Nas palavras de Martín Liut:

O espaço público como um espaço em princípio não-artístico, arranca a produção musical de seus históricos recintos, que garantiam sua autonomia artística, e a enfrenta em um diálogo complexo com uma rede simbólica que expande o campo da arte para chegar ao sociopolítico (LIUT, 2009: p. 291 in BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009)<sup>159</sup>.



Figura 16: frame da projeção em vídeo da obra *Horário de Brasília*.

<sup>159</sup> El espacio público como espacio en principio no-artístico, arranca a la producción musical de sus históricos recintos, que le garantizaban su autonomía artística, y la enfrenta a un diálogo complejo con una red simbólica que excede el campo del arte para llegar a lo sociopolítico (LIUT, 2009: p. 291 in BASSO, DI LISCIA e PAMPIN, 2009).

Nesse sentido, *Horário de Brasília*<sup>160</sup> é uma intervenção audiovisual que contesta situações concretas da política brasileira recente. A ideia inicial da obra surgiu nas proximidades da data em que o<sup>161</sup> da presidenta eleita no ano de 2014 completaria um ano de seu início. O Coletivo INTENTA 16 elaborou os elementos conceituais da intervenção, selecionando os principais retrocessos proporcionados pelo governo subsequente – principalmente aqueles focados nos programas sociais – de forma a apresentá-los ao público sob uma perspectiva artística. Porém, a proposição estética adotada pelos criadores tinha como foco uma apresentação desses fatos em um discurso direto, quase como uma cobertura jornalística dos eventos, estrutura que permitiu ao discurso da obra adotar uma postura estética de denúncia aos retrocessos observados durante o primeiro ano do novo governo (entre os meses de maio de 2016 a maio de 2017). Para tanto, se optou por apresentar essas informações ao público através da projeção de notícias e gravações em áudio, retiradas de diversas fontes sem nenhuma edição das sentenças e conteúdos apresentados, ou seja, os áudios jornalísticos não sofreram cortes e emendas em seus textos originais afim de garantir a veracidade do objeto apresentado. Junto a isso foram inseridos alguns elementos sonoros específicos, mais especificamente paisagens sonoras abstratas originalmente criadas para a obra. O convite para participar da criação de *Horário de Brasília*, e também para formar parte do coletivo, surgiu em um diálogo com membros do grupo após apresentar os objetos de pesquisa realizados nesse trabalho e, também, o interesse do autor em obras que façam uso de materiais sonoros em seu discurso. Portanto, a elaboração dessa obra partiu primeiramente de um convite realizado pelo Coletivo INTENTA 16, conseqüentemente, a intervenção acabou por fazer parte dessa pesquisa.

---

<sup>160</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=fZpa\\_EFbWsg&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=fZpa_EFbWsg&feature=youtu.be)

<sup>161</sup> O uso do termo “golpe” para denominar o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff tem como base não só a esfera política em que a obra *Horário de Brasília* claramente se posiciona, mas, também se respalda em afirmações e uso do termo em diferentes esferas, acadêmicas e políticas, que assumem a palavra “golpe”; tanto em seu sentido conceitual como sua carga significativa, assumida dentro das manifestações políticas contrárias ao processo de impedimento ocorrido no ano de 2016. Sobre o uso do termo ver também: JINKINGS, DORIA e CLETO (org.), 2016; e SOUZA, 2016.

### 3.2.1 – O Coletivo INTENTA 16

O tumulto político vivenciado no Brasil no ano de 2016 fez surgir diversas mobilizações sociais, políticas e culturais que, conseqüentemente, podem ser observadas nos diferentes desdobramentos subsequentes aos ocorridos nesse período como a criação de organizações, páginas e grupos informativos e agrupamentos artístico-culturais<sup>162</sup>. Dentre esses acometimentos aos interesses sociais brasileiros é possível citar: a extinção do Ministério da Cultura; a Medida Provisória nº 746, que reforma de maneira arbitrária o ensino médio; a Proposta de Emenda Constitucional nº 55, que congela os gastos públicos em vinte anos; dentre outras propostas governamentais. Esses ocorridos deram origem a uma das mais intensas mobilizações sociais e estudantis que culminou na ocupação de diversos estabelecimentos. Essas ocupações tiveram seu início nas escolas de ensino médio e, ao longo dos meses, passaram às universidades e outras instituições. Esse movimento ficou posteriormente conhecido como a “primavera secundarista” (CLETO e VIDAL, 2016).

O Coletivo INTENTA 16 surge, portando, em meio a essas mobilizações – mais precisamente durante a ocupação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná por estudantes, ocorrida entre os meses de outubro e novembro de 2016. Os questionamentos e posicionamentos políticos, que se expandiram ao longo das ocupações e movimentações estudantis, formam a base do discurso artístico proposto pelo coletivo. Como uma agrupação que surgiu de mobilizações políticas, o Coletivo INTENTA 16 propõe em suas obras colocações de caráter ativista e reflexivo sobre diversos aspectos do debate político; o coletivo tenciona um enfrentamento à afronta proposta pela classe governante a direitos básicos, posicionando-se afirmativamente em uma esfera política que luta por igualdade social. Após a sua consolidação, no ano de 2017, o Coletivo INTENTA 16 realizou uma exposição dentro do próprio Departamento de Artes da UFPR intitulada *Inventário*

---

<sup>162</sup> Como exemplo é possível citar as mobilizações que ocorreram em plataformas online, com vídeos, textos e publicações de artistas e intelectuais contrários ao impedimento de 2016. Uma referência é o Manifesto Cultura pela Democracia, escrito por diversas personalidades brasileiras, o manifesto pode ser lido no site:

[https://www.change.org/p/eu-assino-o-manifesto-cultura-pela-democracia?utm\\_source=action\\_alert&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=560552&alert\\_id=fogPSSNICB\\_kJI748DkeNTGtBB5Sz5cZWbBFPdnR12wKUZh3SzKpP0%3D](https://www.change.org/p/eu-assino-o-manifesto-cultura-pela-democracia?utm_source=action_alert&utm_medium=email&utm_campaign=560552&alert_id=fogPSSNICB_kJI748DkeNTGtBB5Sz5cZWbBFPdnR12wKUZh3SzKpP0%3D)



2016, durante os meses de fevereiro e março de 2017. Também participou do Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba de 2017<sup>163</sup>, com as obras *Barricada* e *Horário de Brasília*. Vale ressaltar que os membros do grupo assinam as obras coletivamente, não associando a autoria a algum membro em específico. O coletivo é formado pelos seguintes membros: Aventuryna, Edmilson Fonseca, Felipe Roehrig Pacheco, Flora Aimbiré, Giovanna Pazin, Greyce Santos, Jady Vaneli, Laura Formighieri, Leonardo Achnitz, Matheus Wittkowski e Rodrigo Enoque.

### 3.2.2 – Sobre Horário de Brasília

*Horário de Brasília* é uma intervenção audiovisual cuja concepção ideária propõe a exposição de alguns dos acontecimentos significativos que ocorreram no Brasil durante o primeiro ano da presidência subsequente ao impedimento de 2016; onde o governo federal, em parceria com outras instâncias público-privadas, promoveram diversas medidas antipopulares e antidemocráticas. Esses fatos são apresentados ao público através de gravações em áudio de discursos dos próprios agentes de governo e de notícias apresentadas em meios radiofônicos e televisivos. O elemento sonoro da obra é o principal meio utilizado para a transmissão de seu projeto conceitual, tendo em vista que o material visual fica a cargo de enunciar os retrocessos através da referência ao tempo regredindo representado através de um relógio movendo-se no sentido contrário, enquanto os sons apresentados ao público comunicam os motivos pelos quais retrocedemos no tempo. Portanto, é através da junção dos conteúdos sonoro e visual que o sentido crítico do projeto se faz aparente.

O projeto se faz transdisciplinar por ampliar o diálogo dos materiais audiovisuais, os sons e a imagem criam sentido não somente pela relação entre eles, mas, também por interferir em um contexto onde todas as informações do espaço público fazem parte da fruição da obra. Diferente das obras cinematográficas, da composição musical ou das instalações, *Horário de Brasília* expande seu contexto para um espaço aberto e plural, isso é, se utiliza de conceitos advindos dessas artes

---

<sup>163</sup> [www.facebook.com/cubic.BienaldeCuritiba/photos/a.385540754973865.1073741828.385347398326534/688318798029391/?type=3&theater](http://www.facebook.com/cubic.BienaldeCuritiba/photos/a.385540754973865.1073741828.385347398326534/688318798029391/?type=3&theater)

para propor uma outra forma de fruição da obra. A projeção audiovisual não estabelece seu enunciado por si mesma, ela depende de um contexto onde a postura política e estética ganham sentido e se potencializam enquanto discurso artístico/político.

Além das notícias e discursos, a obra apresenta três outros elementos sonoros: os sons de relógios marcando cada segundo, e que são acelerados a cada entrada de um dos ocorridos; sons de máquinas e impactos antes das falas; um som ambiente abstrato criado através da manipulação de diversas fontes sonoras. Denis Smalley propõe alguns arquétipos sonoros que podem ser utilizados na descrição de materiais sonoros utilizados em diversos trabalhos artísticos, o autor propõe diferentes representações para fenômenos acústicos que são analisados dentro de sua estrutura fraseológica (SMALLEY apud OLIVEIRA, p. 4-5). Dentro dessa estrutura é possível especificar o arquétipo sonoro de cada trecho do material sonoro. Seguindo os princípios propostos pelo pesquisador, esses áudios existentes na obra, além das falas jornalísticas, se constituem de dois arquétipos sonoros distintos: os sons de máquinas e impactos que podem ser classificados como um arquétipo *graduated continuant*<sup>164</sup> em seu início e um *attack-decay*<sup>165</sup> no meio e no final do áudio; e o som ambiente criado a partir de manipulações sonoras se classifica como um *graduated continuant* que são “substituídos” progressivamente por outros sons de mesmo arquétipo através de um *cross-fade* de longa duração. Por se inserir em um ambiente onde o som ambiente apresenta elementos particulares e uma identidade muito característica<sup>166</sup>, a intervenção se relaciona com a questão do ruído de diferentes maneiras: através de suas relações sonoras “internas” e em comparação à paisagem sonora local.

---

<sup>164</sup> Continuação gradual, um material sonoro que tende a permanecer estático, porém, pode apresentar características de aumento ou decaimento da intensidade (Ibidem).

<sup>165</sup> Um impulso sonoro com bastante energia onde sua ressonância vai se extinguindo mais lentamente no tempo.

<sup>166</sup> Segundo Schafer (2001: p. 71-72) as paisagens sonoras podem ser subdivididas em duas categorias: *hi-fi* e *lo-fi*. As paisagens sonoras *hi-fi* são aquelas onde os elementos sonoros podem ser facilmente identificados em razão do ruído ambiental, nesse sentido uma paisagem sonora do campo ou da natureza tendem a ser *hi-fi*. A paisagem sonora *lo-fi* os sinais acústicos particulares são obscurecidos em meio a uma densidade sonora, como comumente ocorre em ambientes urbanos. Em *Horário de Brasília* os elementos sonoros apresentados na obra dialogam diretamente com uma paisagem *lo-fi*, sendo esse um dos elementos poéticos dessa intervenção artística.

Complementa a obra uma projeção de vídeo que apresenta um relógio que corre na direção anti-horária, acelerado junto ao áudio em alguns momentos específicos, e os dizeres “Hora de Brasília” ou “Horário de Brasília” sempre visível abaixo do relógio. Nos momentos onde os sons de máquinas e impactos surgem no áudio, os ponteiros do relógio se aceleram, demonstrando ao público que os retrocessos ali apresentados colocam o país em uma “marcha para o passado” e são fatores severos onde diversos avanços sociais, conquistados ao longo de décadas de lutas, foram sumariamente destruídos em questão de poucos meses. O vídeo é quem dá a tônica da crítica política em *Horário de Brasília*, representando o retrocesso e os impactos negativos impostos ao povo através dessas medidas governamentais.

A escolha pelo tom jornalístico adotado pela criação tem por influência o programa radiofônico *Voz do Brasil*, um dos meios de comunicação geridos pelo governo federal brasileiro e que atua como um divulgador das informações oficiais do estado<sup>167</sup>. Por ser um programa obrigatório em todas as emissoras de rádio, observa-se que o programa adentra o cotidiano da população e apresenta uma série de notícias que refletem um posicionamento político do modelo governamental vigente. Assim como uma intervenção ocupa um espaço significativo no cotidiano das pessoas, agindo esteticamente em espaços públicos e ressignificando esses locais, o programa *Voz do Brasil* também interfere no cotidiano das pessoas ao apresentar sempre um discurso da situação política atual e, de certa forma, promovendo uma visão “conformista” da gestão pública. A obra aqui vem em contramão a essa perspectiva, apresentando ao público uma perspectiva oposta e crítica aos modelos governamentais vigentes.

Por estabelecer uma relação direta com *A Voz do Brasil*, muitos dos detalhes e materiais utilizados na estruturação de *Horário de Brasília* tem como fonte os signos criados pelo programa, desde o título da obra (que aponta para a frase que dá início a todos os programas, informando o horário oficial na capital país) até alguns elementos sonoros utilizados na obra. Assim como na *Voz do Brasil* (nas datas de

---

<sup>167</sup> O programa radiofônico *Voz do Brasil* foi criado no ano de 1935 e inicialmente era denominado *Programa Nacional*. O nome atual foi dado no ano de 1938 e, desde a sua criação, sempre foi obrigatoriamente transmitido por todas as emissoras de rádio atuantes no Brasil, tendo início às 19h (tendo em vista da data de produção da obra e da pesquisa aqui apresentada) e com duração de 60 minutos. Ver: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RADIO-CAMARA/422859-EM-1935-SURGIU-A-HORA-DO-BRASIL,-MAIS-CONHECIDA-COMO-A-VOZ-DO-BRASIL.html>

execução da obra), a intervenção tem início sempre às dezenove horas e tem uma duração aproximada de uma hora. Para associar mais a obra de sua referência com o rádio, o primeiro material sonoro a ser apresentado ao público é um excerto da abertura de *O Guarani*, ópera de Carlos Gomes que por muitos anos foi utilizada como abertura do programa no rádio<sup>168</sup>.

Por possuir uma duração precisa e sempre ser exibida em um horário específico, a questão do tempo é algo particular a ser analisado na obra. Por mais que toda a construção de *Horário de Brasília* possua uma relação precisa com o tempo cronológico (o momento de apresentação das notícias e as datas dos acontecimentos) e uma duração estrita de uma hora, ainda assim não existe a necessidade de uma fruição linear e completa do material audiovisual para a fruição. O tempo aqui é um dos materiais de referência utilizados na concepção conceitual da intervenção, buscando relações com os programas radiofônicos, com os acontecimentos políticos e com as atividades cotidianas do público no local da projeção. A obra, portanto, não se baseia no tempo para a apreciação, mas, utiliza-se do tempo como um elemento poético.

Para retratar os acontecimentos durante o primeiro ano do governo pós-impedimento em uma hora de projeção audiovisual e, assim, criar uma dimensão de todas os retrocessos propostos nesse período, foram selecionados alguns dos fatos considerados relevantes em cada um dos doze meses decorridos. A data em que cada um desses fatos ocorreu se torna importante como forma de se estruturar a temporalidade em que eles são apresentados na obra, ou seja, se estabeleceu uma relação entre a data em que determinado dado ocorreu e a organização pela qual esses fatos são apresentados durante os sessenta minutos da obra; uma redução quase precisa entre o ano ocorrido e a uma hora apresentada em *Horário de Brasília*. Porém, cada uma dessas apresentações é antecedida por um retrocesso acelerado do relógio e uma gama de sons ruidosos vai crescendo até que um impacto sonoro dá início às notícias e falas projetadas nos sistemas de áudio. Os únicos dois momentos que não coincidem com datas e momentos específicos são a entrada, com o tema de *O Guarani*, e o fechamento da projeção após decorridos sessenta minutos. Na finalização é apresentado ao público uma fala de um discurso presidencial em que

---

<sup>168</sup> <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-10/voz-do-brasil-estreia-hoje-em-novo-formato>

o enunciador apresenta o lema “ordem e progresso”, porém, com uma sonoridade distorcida e pouco compreensível, representando o caráter antagônico da palavra “progresso”.

A composição sonora de *Horário de Brasília* também apresenta características abstratas e pouco referenciais em sua concepção. Em todo o momento um som contínuo e que carrega poucas referências a elementos sonoros mais reconhecíveis é apresentada ao público como um pano de fundo para os outros elementos sonoros mais indicativos. Para tanto foram utilizados sons ininterruptos e de longa duração, criados a partir de outros materiais sonoros manipulados digitalmente até que suas cargas referenciais fossem apagadas, criando outros materiais sonoros indefinidos e estranhos se comparados aos elementos sonoros mais realistas. Assim, a obra também estabelece um diálogo com a criação sonora ligada à *arte conceitual*, à *música eletroacústica* e à *arte sonora*. O som se torna um elemento de referência na obra, tanto nos momentos onde as falas e materiais sonoros criam relações claras com significantes do mundo, como nos elementos sonoros mais abstratos. Aqui se revela a relação da obra com a questão do ruído, discussão corrente no estudo da *arte sonora*, tendo em vista que as questões das associações entre o material sonoro e os elementos do mundo real (além do diálogo interno à obra dos elementos sonoros) é algo significativo na concepção e interpretação de *Horário de Brasília*.

Após alguns avanços sociais conquistados no Brasil, as medidas adotadas pelo governo após a destituição da presidenta no ano de 2016 constituem um retrocesso significativo. Esse ataque às pautas populares não é simbolizado apenas pelo retorno do relógio de “Brasília” na obra, mas também pela falta de sincronia entre os sons dos cliques e o movimento dos ponteiros. Esse relógio defeituoso, como se algo estivesse fora do seu curso normal de desenvolvimento, que não segue seu curso cronológico coerente por ter sido “agredido”, seguindo forçadamente um caminho fora de seu “tempo correto”. As medidas adotadas pelo governo afetaram a qualidade de vida da população e se impuseram de maneira negativa para toda a parcela mais frágil e desfavorecida dos cidadãos. Partindo da perspectiva estética de denúncia, a projeção de *Horário de Brasília* interfere no cotidiano das pessoas, causa uma pequena perturbação nos caminhos do público dentro de um espaço social, por isso a obra é sempre apresentada em um ambiente plural, público e aberto. Mas, a obra

não busca atravancar a vida de quem circula pelo espaço onde ocorre a intervenção; diferente das medidas do governo pós-impedimento, a intervenção propõe uma reflexão sobre quem e o que realmente prejudicam a população e seus anseios.



Figura 17: *Horário de Brasília* no pátio da Reitoria da UFPR durante o SEPE.

Assim, a intervenção se utiliza do espaço público e dialoga com esse ambiente para proporcionar um novo espaço, um local recriado através da obra e sua interação com o local. O projeto não somente se insere no espaço de maneira “neutra”, como em uma galeria, e também não cria um novo espaço como em uma instalação. *Horário de Brasília* busca um diálogo constante com o espaço público e as pessoas que habitam esse ambiente, se utiliza da carga significativa do espaço para dar sentido à sua proposição estética e poética enquanto uma intervenção artística.



Assim como *A Voz do Brasil* tem atuado como instrumento publicitário do governo ao longo de décadas, não é diferente que mesmo após a perpetuação de um impedimento no ano de 2016, o mesmo meio tenha sido usado como ferramenta para difundir propagandas governamentais de que todas as medidas impopulares são “males necessários”. A obra *Horário de Brasília*, ao contrário dos meios de propaganda governamentais, não esconde seu caráter político e atua como uma “contra-voz” a essas informações vinculadas nas mídias oficiais. Marcando assim o retrocesso do relógio de Brasília que começou a seguir o compasso retrógrado das políticas e economias daqueles que mantêm suas riquezas às custas do trabalhador, alheios aos anseios populares de mais igualdade e melhores condições de vida, retrocedendo assim os avanços sociais duramente conquistados. A letra “z” em “Brasília” aqui reflete essa questão, de um país entregue aos interesses externos, seguindo a lógica imperialista de manutenção dos privilégios daqueles que sempre exploraram o Brasil de maneira violenta e dominadora; ilustrando assim um país que deixou de olhar para si mesmo e segue abandonando (e sendo abandonado por) seu povo às margens da história.

### 3.2.3 – Processo de criação: *Horário de Brasília*

Diferente da obra *Silênciedades*, onde os materiais partiram de um registro realizado pelo próprio autor e, além disso, a decupagem das gravações em áudio e vídeo foi realizada durante o processo criativo, em *Horário de Brasília* alguns dos sons foram selecionados a partir de uma decupagem textual feita previamente à elaboração do material audiovisual. Optou-se por apresentar doze fatos ocorridos, um para cada mês do ano transcorrido desde que o impedimento teve início e, para isso, se buscou referências que apresentassem as principais determinações governamentais desse período<sup>169</sup>. Após a primeira seleção dos episódios a serem organizados no áudio final da obra, a pesquisa por materiais sonoros se deu em diversos veículos de

---

<sup>169</sup> Para a seleção desses fatos utilizou-se principalmente a publicação disponibilizada pela plataforma *Alerta Social – Qual Direito Você Perdeu Hoje?*. O documento em formato PDF foi publicado na plataforma online e apresenta uma síntese de cada um dos primeiros trezentos e sessenta e cinco dias após o Golpe de 2016, com a mesma quantidade de fatos descrita em cada um dos doze meses. O documento pode ser lido no link: [http://www.cutbrasil.org.br/site/wp-content/uploads/2017/05/um\\_golpe\\_por\\_dia.pdf](http://www.cutbrasil.org.br/site/wp-content/uploads/2017/05/um_golpe_por_dia.pdf).

comunicação, de diferentes posicionamentos políticos. Com isso foi realizada uma seleção de áudios diversos que noticiassem os detalhes de cada um desses momentos. Os arquivos foram gravados e editados de acordo com a montagem do áudio geral da obra, evitando sobreposições e sons de baixa qualidade<sup>170</sup>.

Além dos sons de relógios, falas e ruídos de impacto, a obra projeta alguns sons ambientes que são apresentados de maneira contínua, com transições lentas e sutis entre os diferentes sons contínuos apresentados como um plano de fundo sonoro. Ao total doze ambiências sonoras foram criadas para a obra a partir de materiais captados em fontes diferentes, de falas e gritos na rua em campanhas eleitorais a sons de cacos de vidro sendo quebrados por diferentes objetos. Cada um dos doze elementos sonoros é encaixado no decorrer de uma hora, com durações iguais que correspondem a cada um dos doze números grafados na imagem do relógio, ou seja, todas as ambiências sonoras pertencem a um dos doze espaços (de cinco minutos) que representam os numerais presentes em um relógio de ponteiros. Em uma margem de dois minutos antes e depois do fim dos cinco minutos em que as *paisagens sonoras* estão sendo apresentadas foram inseridos fades em ambos os sons ambientes, gerando assim uma técnica de *crossfade* entre os fundos sonoros que saem de cena e os que começam a ser difundidos nas caixas de som. Vale ressaltar que, mesmo que o material sonoro utilizado tenha partido de sons concretos, esses elementos significantes não estão presentes no áudio, todos os sons foram editados e manipulados com a intenção de “apagar” os sinais indicativos de origem do áudio original.

A edição, tratamento e mixagem seguiu os mesmos procedimentos apresentados na obra *Silênciedades*; foi utilizado o software multipista Reaper para todo o áudio elaborado para *Horário de Brasília*, bem como todos os plug-ins de efeitos utilizados também são materiais gratuitos disponibilizados na rede. A opção por uma espacialização estereofônica se deu pela facilidade de montagem de um sistema com apenas duas caixas de som em ambientes abertos, evitando o transporte de diversos

---

<sup>170</sup> Para a colocação dos acontecimentos no tempo de uma hora da obra foi feito um cálculo de comparação usando uma regra de três simples. Como exemplo: a extinção do Ministério da Cultura que ocorreu no quinto dia após a destituição da presidenta eleita; se os trezentos e sessenta e cinco dias do ano equivalem a sessenta minutos, ou três mil e seiscentos segundos, essa informação aparecerá após decorridos cerca de quarenta e nove segundos do áudio. O objetivo desse cálculo não é oferecer uma temporalidade precisa, mas sim uma referência de tempo para a organização dos eventos sonoros.

materiais pesados, assim como a acessibilidade a esse tipo de equipamento de som. Ao final o áudio e o vídeo foram sincronizados na pós-produção, sendo que o áudio foi o elemento determinante para sincronizar o movimento dos ponteiros do relógio na edição do vídeo. Assim, nessa obra o trabalho de sincronia seguiu um princípio contrário ao utilizado no cinema, onde as imagens determinam onde os sons devem ser colocados na linha do tempo, dialogando e expandindo os conceitos encontrados na produção cinematográfica tradicional.



Figura 18: *Horário de Brasília* no DeArtes-UFPR durante a Bienal de Curitiba 2017.

Foram realizadas duas versões do vídeo em *Horário de Brasília*, uma primeira versão com uma filmagem de um relógio real onde a gravação foi invertida no software de edição e editada de acordo com as necessidades da obra. A segunda e, atualmente, a versão final da intervenção foi realizada com a técnica de stop-

motion<sup>171</sup>. Um relógio criado com imagens desenhadas em um fundo branco foi fotografado a cada segundo, de acordo com a movimentação dos ponteiros que foram criados a partir de cortes de papéis espessos. Por mais que a movimentação dos ponteiros não apresente uma dinâmica na animação, deixando claro que se trata de uma sequência de fotografias por segundo, o contraste entre o fundo branco e as imagens negras em uma projeção de vídeo em espaços abertos se torna ideal para a clareza dessas figuras, facilitando a percepção dos conceitos imagéticos apresentados nas figuras do vídeo.

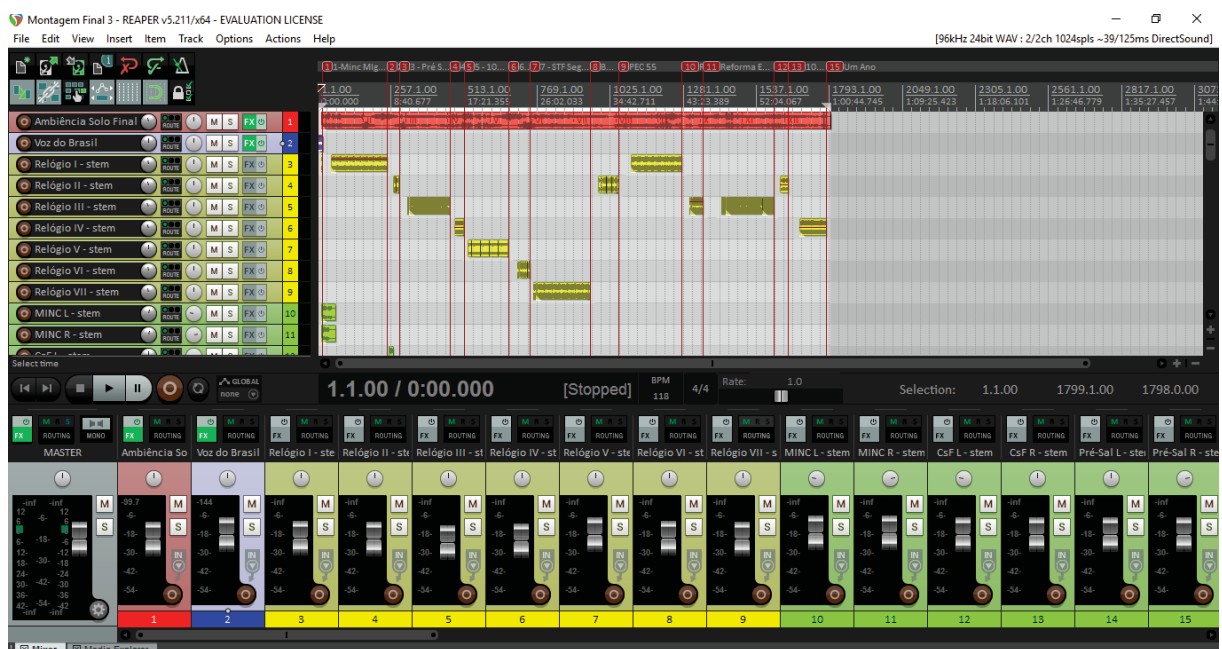


Figura 19: edição, tratamento e montagem do áudio no Reaper Digital Audio Workstation.

*Horário de Brasília* foi montada em duas ocasiões na cidade de Curitiba. A primeira montagem se deu no pátio central da Reitoria da Universidade Federal do Paraná durante a Semana de Ensino Pesquisa e Extensão do Setor de Educação da universidade. A escolha por esse espaço se deu tendo em vista a localização do pátio no centro da cidade, sendo esse um local aberto onde circulam tanto alunos como

<sup>171</sup> A animação stop-motion consiste em organizar diversas fotografias em sequência onde terminadas imagens são movimentadas e fotografadas a cada gesto. A execução dessas fotografias em sequência linear cria um vídeo com características singulares desse tipo de animação, normalmente aplicada a objetos, silhuetas e modelos construídos com diferentes materiais (BRAGA, 2014).

pedestres em trânsito pela região. A universidade cedeu tanto o espaço da Reitoria como alguns dos equipamentos usados na projeção da obra, porém, algumas dificuldades técnicas como pontos de energia e um local apropriado para a montagem do equipamento acabou delimitando as possibilidades de ocupação do ambiente. Com isso, a intervenção acabou por ocupar apenas uma pequena parte do espaço aberto existente entre os três prédios do complexo<sup>172</sup>. A segunda projeção da obra se deu durante o Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba 2017, no Departamento de Artes da UFPR. Durante essa apresentação a obra não ficou diretamente a vista das pessoas que circulavam pela rua em frente ao campus, sendo uma apresentação mais voltada para o público universitário. No entanto, tanto o áudio quanto o vídeo ainda eram perceptíveis para quem circulava na rua em frente ao espaço onde a obra foi montada.

### 3.3 – Observações Finais

Em ambas as obras o material sonoro ocupa um lugar de relevância no discurso. Em *Silênciedades as paisagens sonoras* projetadas são trabalhadas de maneira poética, uma noção onde a percepção cotidiana dos ambientes pode ser interpretada também através das características sonoras desses locais. Conseqüentemente, a obra tenta trazer uma reflexão sobre como ocupamos a cidade e a rotina quase maquinal que nos impede de apreciar detalhes sutis em nosso entorno. Em *Horário de Brasília* o áudio apresenta a referência política implícita na obra. É através desse material que as críticas sociais e o engajamento do Coletivo INTENTA 16, enquanto artistas e cidadãos, se manifesta.

O trabalho de fusão e dissociação entre os elementos visuais e sonoros está presente nas duas obras como um componente estético relevante na concepção dos projetos artísticos. Em *Silênciedades* se observa uma composição de várias imagens de ambientes com pouca atividade e movimentos escassos, mas que ao serem

---

<sup>172</sup> Para essa projeção a universidade disponibilizou apenas o espaço, mesas, cadeiras e tomadas para ligar os equipamentos, sendo que os equipamentos foram adaptados de diferentes recursos e reduzindo o alcance da obra no espaço. Para a apresentação durante o CUBIC, no DeArtes-UFPR, a instituição disponibilizou um equipamento audiovisual de melhor qualidade, porém, restrito ao uso dentro do próprio campus universitário.



reunidas e transladadas verticalmente e horizontalmente na projeção, acabam por ganhar outra perspectiva de análise, isso é, elas se movimentam enquanto conjunto e não enquanto representação de um ambiente carregado de atividades. Esse diálogo com a carga informacional densa do material sonoro gera pontos de aproximação e contraste para o público, que pode interpretar a obra enquanto unidade e, ao mesmo tempo, explorar as nuances sutis e particulares dos aspectos da cidade trabalhados na instalação. Essa mesma perspectiva de união e afastamento entre os elementos visuais e auditivos pode ser observada em *Horário de Brasília*, onde a pouca carga de atividade presente na projeção do relógio se une ao áudio através da relação diegetica dos cliques sonoros e o movimento dos ponteiros, porém, em diversos momentos essa fusão é rompida pelos outros materiais sonoros presentes na obra. A unidade sempre presente entre os dois campos (visual e sonoro) é a relação conceitual estabelecida entre o retrocesso do relógio e os ataques aos direitos sociais apresentados no áudio.

O som ganha um papel de relevância na concepção de ambas as obras, sendo esse o material de referência na elaboração do projeto conceitual em *Silênciedades* e em *Horário de Brasília*. Na primeira obra as *paisagens sonoras* circundam o público e traçam uma relação com as imagens apresentadas no vídeo; o espectador é envolto pelo material sonoro que assume o papel de criar um novo ambiente no contexto da instalação. O som aqui não só dialoga com o espaço externo, mas, também gera um novo espaço que provoca o público junto às imagens projetadas no vídeo. Em *Horário de Brasília* o áudio assume um papel de protagonismo na difusão do conteúdo político da obra, sendo a audição o sentido receptor das informações essenciais para compreender do que se trata o “retrocesso” marcado pelo relógio. O material sonoro aqui já não cria um espaço singular, mas ocupa o espaço público com uma bagagem de informações que se difundem ao largo do ambiente externo “atingindo” a todos os que circulam pelo espaço de intervenção. Assim, ao explorar os elementos espaço-temporais, além do próprio elemento sonoro, as duas obras dialogam e buscam se inserir no contexto da *arte sonora*, discutido nos capítulos anteriores.



## Conclusão

O presente trabalho realizou um estudo sobre a *arte sonora* a partir de perspectivas teóricas e práticas, tendo como foco o estudo sobre o conceito em si – o que incluiu a investigação sobre afirmações e problematizações que circundam sua definição e permeiam a formação de seu repertório – e pela análise do processo criativo de duas obras de autoria do pesquisador que procuram dialogar com as reflexões levantadas pelo gênero. No primeiro capítulo foi abordado o conceito de *arte sonora*, suas origens, definições e indagações sobre esse termo, assim como sua utilização enquanto uma maneira de organizar e nomear um campo artístico de características próprias, mas consideravelmente abrangentes. Ainda nesse capítulo foram apresentadas algumas particularidades que permitem estabelecer diferenciações entre *arte sonora* e outros meios de arte, como a música e o cinema.

Dentre as muitas qualidades diferenciadoras, esse estudo aprofundou sua reflexão sobre as questões espaço-temporais da *arte sonora*; as relações entre o som e o ruído e suas especificidades enquanto materiais fundamentais ao processo criativo; as correlações entre os aspectos visuais e sonoros da *arte sonora* e como esse diálogo proporciona condições para o desenvolvimento de um campo artístico transdisciplinar. Esse estudo foi aprofundando no segundo capítulo, onde foram apresentados conceitos relativos a algumas das formas aplicadas em obras de *arte sonora*, nesse caso, as *instalações sonoras* e as *intervenções sonoras* – recorte que dialoga com as obras criadas no contexto dessa pesquisa. Ainda nesse segundo capítulo foram realizadas análises de algumas obras visitadas pelo autor que contribuíram para fomentar reflexões sobre o repertório do gênero e sobre como o próprio fazer artístico se insere no contexto da *arte sonora*. Tais apontamentos e análises serviram de base para a produção das obras *Horário de Brasília* e *Silênciedades*, cujos processos criativos foram discutidos no terceiro capítulo desse trabalho.

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou um aprofundamento teórico e analítico sobre o termo *arte sonora* e suas avaliações segundo a perspectiva de alguns autores e artistas envolvidos com o tema. A pesquisa crítica acerca dessa nomenclatura e suas aplicações no meio artístico teve por base a comparação entre

as diferentes abordagens à *arte sonora*. Para tanto o projeto estabeleceu relações entre diversas perspectivas acerca do termo, onde proposições que buscavam uma definição eram contrapostas a algumas críticas a seu uso indiscriminado afim de criar um escopo onde o estudo sobre o gênero forneceu as bases para uma abordagem crítica a sua definição, seu repertório e aos projetos de criação artística aqui desenvolvidos. Essa análise teórico-prática da *arte sonora* permitiu um melhor esclarecimento sobre esse conjunto de obras em seus diferentes contextos históricos, estéticos e sócio-políticos. Ao comparar diferentes concepções do tema e analisar essas perspectivas conceituais e artísticas (através do estudo do termo e análise de obras) é possível criar novas maneiras de se compreender e pesquisar a *arte sonora* enquanto fenômeno de arte e, também, a materialização dessas reflexões em obras sonoras de diferentes propostas formais e conceituais. Portanto, determinar comparações e discussões sobre o conceito de *arte sonora* – além das relações com as *instalações sonoras*, música experimental, *intervenções sonoras*, dentre outros – proporciona certos esclarecimentos a respeito do termo e suas aplicações conceituais e artísticas, além de ampliar a discussão sobre a inserção de determinadas obras nesse campo e suas possibilidades estéticas advindas dessas reflexões.

Rediscutir o tema *arte sonora* possibilitou o aprofundamento e a reflexão sobre esse campo artístico e, também, a inclusão de duas obras originais nesse trabalho que dialogam com a *arte sonora* e suas ramificações. Ao apresentar alguns dos autores que se dedicaram ao estudo do termo e projetos artísticos relacionados ao gênero foi possível observar que uma definição estrita do que é a *arte sonora* é algo impraticável, tendo em vista a diversidade de meios e técnicas identificadas por essa corrente. Porém, como pudemos observar na literatura apresentada, é possível identificar certos parâmetros para uma delimitação aproximada de fatores que permitem analisar a *arte sonora* enquanto um movimento artístico de características ímpares. De fato, a gama de reflexões e apontamentos sobre a *arte sonora* (discutidas no primeiro capítulo) e algumas de suas materializações artísticas (apresentadas no segundo capítulo) apontam que esse termo busca traçar suas fronteiras através de uma certa “negação” às áreas artísticas das quais se origina, entretanto, ainda dialoga diretamente com essas. É possível entender a *arte sonora* como um movimento plural e transdisciplinar em sua essência, seu repertório sugere uma multiplicidade de meios e formas mais do que afirma categoricamente uma série de postulados engendrados.

O termo em si não se apresenta como uma maneira de impor condições delimitadoras, mas, ainda assim propõe uma série de reflexões e características que permitem uma identificação das obras abarcadas por essa nomenclatura e, além disso, oferece um horizonte criativo para artistas e compositores que não se sentem representados pelas definições tradicionais já estabelecidas nas artes.

Observar e analisar obras de outros artistas também ofereceu um panorama conceitual para o aprofundamento da pesquisa teórica e também para a elaboração dos projetos artísticos inclusos nesse trabalho. Como parte da metodologia de trabalho foram realizadas visitas a museus, galerias e espaços de exposição alternativos (inclusas apresentações em espaços públicos) com o objetivo de buscar exemplificações para o trabalho teórico. No entanto, essas visitas também influenciaram diretamente na compreensão da *arte sonora* através da leitura estética dessas obras. Algumas dessas criações foram analisadas no segundo capítulo dessa dissertação, que buscava um recorte sobre as instalações sonoras e intervenções artísticas em ambientes públicos, tendo em vista que o estudo prático realizado através da criação de obras originais consistia em duas obras nesse formato. As questões envolvendo a dificuldade de uma definição estrita da *arte sonora*, como apresentadas no primeiro capítulo, se fazem presentes ao se aprofundar nas obras que constituem esse repertório; a gama de meios e formatos adotados pelos artistas demonstra materialmente a complexidade desse gênero e como a transdisciplinaridade inerente a essas obras abre margens para diferentes interpretações do termo. No entanto, como foi possível analisar no segundo capítulo, o trabalho espaço-temporal e as diferentes concepções do material sonoro ainda persistem como métodos fundamentais nesse meio, ainda que sejam interpretados pelos artistas de diferentes maneiras, com diferentes propostas e reflexões poéticas.

Neste trabalho, as reflexões e problematizações são também assinaladas na instalação *Silênciedades* e na intervenção sonora *Horário de Brasília*, concebidas a partir dos estudos conceituais abordados. As duas criações elaboradas no decorrer da pesquisa se relacionam diretamente com o conteúdo estudado sobre a *arte sonora*, dialogando com todas as problemáticas apresentadas por esse conjunto de obras e com as concepções formais analisadas no segundo capítulo. Tanto na criação das obras como no estudo teórico foram utilizados como método a análise de outras obras de arte que se inserem nesse movimento artístico. Essas obras foram selecionadas a

partir da disponibilidade de visitação in loco, ou seja, a participação do autor nas *instalações e intervenções sonoras* foi um dos fatores de triagem dos exemplos e também parte do processo de análise. A avaliação dessas criações tem por objetivos: ilustrar o conceito de *arte sonora* e as dificuldades de se formular uma definição única que abrace a multiplicidades de meios e formas organizadas pelo termo; apresentar algumas referências artísticas que foram utilizadas para aprofundar o debate sobre o tema; auxiliar a concepção e a contextualização das duas obras artísticas que fazem parte desse trabalho. Dessa maneira, o estudo relacionado ao tema *arte sonora* desenvolve esse debate complexo a partir de diferentes concepções desse campo artístico, como as visões críticas ao uso do termo por considerá-lo vago, e a afirmação de alguns indivíduos enquanto pertencentes a esse grupo denominado “artistas sonoros” por não se sentirem representados nas nomenclaturas já estabelecidas. Assim, esse trabalho visa proporcionar também uma visão crítica sobre essas obras e criar caminhos para a elaboração de novos sentidos estéticos através obras de arte que tenham no material sonoro a sua base processual.

Ao criar e apresentar essas duas obras, *Silênciedades e Horário de Brasília*, o presente trabalho proporciona não somente uma materialização dos conceitos estudados, enquanto uma exemplificação analítica do trabalho teórico desenvolvido nos dois primeiros capítulos, como também oferece uma interpretação estética e crítica aos elementos apresentados nos dois primeiros capítulos. A *arte sonora* enquanto conceito ainda é algo que suscita diversos debates e questionamentos, no entanto, as diversas obras que reivindicam o termo como uma maneira de inserir-se em uma corrente artística própria revelam a importância que essa nomenclatura carrega na produção artística atual. As duas obras descritas no terceiro capítulo dessa dissertação também seguem por esse viés, fazem uso do material sonoro como eixo de sentido no processo criativo, buscando se relacionar com todo o conteúdo estético que a *arte sonora* carrega consigo. Propõem uma atitude responsiva ao estudo desse termo, para constituir uma singularidade artística própria ao mesmo tempo em que se vinculam a conceitos apresentados nos estudos teóricos e analíticos dos capítulos anteriores.

É importante ressaltar que não foi objetivo desse trabalho criar ou apontar uma definição precisa do conceito de *arte sonora* ou fechar o debate nos tópicos aqui apresentados. Mesmo que algumas características significativas sejam abordadas,

determinando alguns fatores para o entendimento da *arte sonora* enquanto campo artístico fundamentado, muitos aspectos relevantes encontrados em obras sonoras ainda podem ser aprofundados em pesquisas futuras. O domínio artístico da *arte sonora* engloba diferentes caminhos estéticos, convertendo-se em um material conceitual e criativo extenso para pesquisas e projetos de arte. O núcleo de interesse investigativo desta pesquisa consiste exatamente em desenvolver uma reflexão sobre o processo de criação em *arte sonora*, conciliando a perspectiva teórica à prática. O som, enquanto material fundamental ao processo de criação em *arte sonora*, se complexifica ao expandir seus limites poéticos e conceituais nesse gênero artístico ao proporcionar novas abordagens no trato dado ao material e, também, ao associá-lo a outros processos de criação que não os estabelecidos pela música, como as novas visões acerca do ruído enquanto material possível e/ou novas perspectivas espaço-temporais nos projetos artísticos.

Como observamos, a imprecisão de usos e definições do conceito de *arte sonora* gera uma multiplicidade de poéticas, muitas vezes conflitantes entre si. O atual trabalho busca estabelecer alguns pontos de referência para investigar de maneira significativa algumas fronteiras possíveis para a identificação e, conseqüentemente, o aprofundamento no estudo da *arte sonora*. Com isso, essa pesquisa busca contribuir com pesquisadores e artistas que veem na *arte sonora* um potencial transformador na arte ou questionam o estabelecimento desse termo, tendo em vista as dificuldades de se estabelecer uma forma precisa de afirmar o que é uma obra de *arte sonora* e os sentidos do uso dessa nomenclatura. Sendo um campo artístico relativamente recente na história da arte, e também um processo ainda em transformação que busca encontrar seus espaços, a *arte sonora* ainda pode ser objeto de investigações sob variadas perspectivas.

Durante todo o trajeto da pesquisa foi possível observar que a *arte sonora* opera de maneira transdisciplinar, assimilando diferentes perspectivas de vários campos artísticos, porém, ao mesmo tempo tece desaprovações a essas correntes e se afasta dos dogmas historicamente impostos pelas artes plásticas, pelo cinema/audiovisual e pela composição musical tradicional. Inter-relacionar em um mesmo estudo processos estéticos e teóricos proporcionou uma outra visão das possibilidades criativas que a *arte sonora* promove para o desenvolvimento de obras de arte e, além disso, provocou uma interpretação crítica desses conceitos através de

um olhar analítico de um investigador, em conjunto a uma interação poética, partindo de um diálogo do artista com todos esses conceitos e repertórios. Estabelecer um ponto de vista onde a interpretação e a criação caminham simultaneamente em todo o percurso da pesquisa favoreceu uma relação em que a compreensão da dimensão abrangente do termo, bem como os questionamentos e problematizações, fizessem parte de um todo investigativo. Uma visão ampla que abriu margem para dois projetos de arte que dialogam com o termo *arte sonora* e tudo o que ele representa qualitativamente, propondo novas perspectivas para aqueles que pretendem se inserir nesse circuito como artistas e/ou estudiosos.

Analisar a *arte sonora* e analisar suas implicações conceituais e estéticas aponta para uma necessidade de revisão desses elementos de maneira constante e sob óticas dispares, característica que destaca a proposta transdisciplinar desse campo artístico. Transdisciplinar pois a *arte sonora*, enquanto um fluxo artístico contínuo, extrapola os limites materiais e abstratos dos quais se origina e com os quais se mantém em uma relação constante, porém, conflitiva. E aqui é que reside a importância de se aprofundar criticamente em relação a essas nomenclaturas, afinal elas apresentam um embasamento conceitual que direciona a uma certa interpretação consolidada que determinam as diretrizes para a o entendimento dessas terminologias. No entanto, tais conceitualizações também surgem como um motivador artístico que ganha importância nos momentos em que as terminologias enraizadas já não cabem nesses contextos, como os compositores que não se sentem representados no meio musical e artistas plásticos que buscam expandir os meios nos quais o campo das artes visuais se estabeleceu historicamente. No caso específico das obras em que o material sonoro é trabalhado poeticamente e ressignificado esteticamente, é usual que se busque amparo no termo *arte sonora* e suas ramificações. O conceito de *arte sonora*, dentre as muitas contestações e afirmações, atende a uma necessidade permanente de negação dos preceitos advindos das diferentes disciplinas artísticas que a precedem e, além disso, atenta para a carência de uma autoafirmação por parte dos artistas que fazem parte desse circuito, haja visto que os gêneros e grupos existentes não compreendem as afirmações estéticas promovidas por esse conjunto de obras. A *arte sonora* preenche esse espaço de pertencimento a um grupo e se posiciona como uma corrente discursiva de artistas que demandavam uma nomenclatura para afirmar o que a obra “não é”. Sua prática



surge em um dado contexto onde as artes em geral questionam seus próprios limites e extrapolam as fronteiras historicamente impostas, criando uma ampla gama de possibilidades para obras que, todavia, não se enquadram no que se tem à disposição para defini-las. Ou, nas palavras do escritor Gabriel Garcia Márquez, “o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (1970: p. 7).

## REFERÊNCIAS

ALARCÓN, Miguel Molina. *El Arte Sonoro*. Valencia: PUB & Rivera, ITAMAR - Revista de Investigación Musical: territorios para el arte, nº 1, p. 213-234, 2008.

ALDRICH, N. B. “What is Sound Art?”. Em: <http://soundartarchive.net/articles/Aldrich-2003-What%20is%20Sound%20Art.pdf> (último acesso em 01/09/2017).

ALVES, Luciano. *Fazendo Música no Computador*. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1ª ed, 2006.

BARREIRO, Daniel Luís. *Manipulação de amostras sonoras em contexto interativo*. Juiz de Fora: Anais do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2012.

BARREIRO, Daniel Luís e ZAMPRONHA, Edson Sekeff. *Um estudo de quantidades temporais a partir de uma análise qualitativa*. Curitiba: Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 5.2, 2000.

BARRENECHEA, Cristina Azra. *Arte e discurso multimodal: análise da linguagem visual em sua relação com o relato da história de vida e da produção artística de Van Gogh*. Brasília: Tese (Doutorado em Linguística), UNB, 2016.

BARRETT, Natasha: *Spatio-Musical Composition Strategies*. Cambridge: Organized Sound, v. 07, p. 313-323, 2002.

BASANTA, Adam. *Extending Musical Form Outwards in Space and Time: Compositional strategies in sound art and audiovisual installations*. Cambridge: Organized Sound, v. 20, p. 171-181, 2015.

BASSO, Gustavo; DI LISCIA, Oscar Pablo; PAMPIN, Juan (Comp.). *Música y Espacio: Ciencia, Tecnología y Estética*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

BISHOP, Claire. *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate, 2014.

BOCHIO, Alessandra Lúcia e CASTELLANI, Felipe Merker. *Espaços entre o sonoro: uma abordagem sobre as instalações artísticas e as noções de interatividade e desmaterialização*. Juiz de Fora: Anais do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2012.

BORGES, Álvaro Henrique. *Elementos Compositivos da Espacialidade Sonora: uma Tipologia do Espaço Interno Componível*. Goiânia: Revista Música Hodie, V.14 - n.1, 2014.

BORGES, Álvaro Henrique. *Elementos compositivos da espacialidade sonora: apontamentos para uma tipologia do espaço na Música Eletroacústica*. Curitiba: Revista Científica/FAP, vol. 10, 2014.

BRAGA, Juliana. *Objetos de Aprendizagem Volume 1 – Introdução e Fundamentos*. Santo André: UFABC, 2014.

BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo: ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Giordano, Ateliê Editorial, 1998.

CAESAR, Rodolfo. *Novas tecnologias e outra escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente*. Rio de Janeiro. Anais do I Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação da Escola de Música/UFRJ. 2007.

CAESAR, Rodolfo. *Ela é tão tudo que é insignificante*. Rio de Janeiro: In <http://www.lamut.musica.ufrj.br/cropsite/cc04/cc04e.htm> (Acesso no dia 27/08/2017).

CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Música), USP, 2007.

CAMPESATO, Lílian. *A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art*. Cambridge: Organized Sound, v. 14, p. 27-37, 2009.

CAMPESATO, Lílian. *Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise*. São Paulo: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, p. 245-253, 2012.

CAMPESATO, LÍlian. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. São Paulo: Tese (Doutorado em Música), USP, 2012.

CAMPESATO, LÍlian e IAZZETTA, Fernando. *Som, Espaço e Tempo na Arte Sonora*. Brasília: Anais do XVI Congresso da ANPOM, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS: Horizontes Antropológicos, ano 5, nº 11. p. 53-91, 1999.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e Realidade*. São Paulo: Martins, 1953.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008

CHION, Michel. *Audio Vision*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. *El Sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

CHION, Michel. *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*. Londres: 2009. Disponível em: [https://monoskop.org/images/0/01/Chion\\_Michel\\_Guide\\_To\\_Sound\\_Objects\\_Pierre\\_Schaeffer\\_and\\_Musical\\_Research.pdf](https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf)

CLETO, Murilo e VIDAL, Diana Gonçalves. *Da “perfeição” perversa da antipolítica, de fora Temer à resistência ativa, da “ocupação das escolas” pelos jovens da “primavera secundarista”*. Florianópolis: UFSC, Montrivivência, v. 29, nº49, p. 6-14, 2016.

COSTA, José Manuel. *Arte Sonoro*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento S.L, Exit Express 54, número especial, 2010.

CROSS, Mark. *Audio postproduction for film and television*. Boston: Berklee Press, 2013.

SOUZA, Jessé de. *A radiografia do golpe: entenda como e porque você foi enganado*. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

DEMERS, Joanna. *Field Recording, Sound Art and Objecthood*. Cambridge: Organized Sound, v. 14, 2009.

DEMERS, Joanna. *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Nova Iorque: Oxford, 2010.

D'ESCRIVAN, Julio. *Sound Art (?) on/in Film*. Cambridge: Organized Sound, v. 14, 2009.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DUQUE, Borys Marques de Castro Lage. *Aspectos Espaciais da Arte Sonora*. São Paulo: Relatório de Iniciação Científica PIBIC-CNPq, USP, 2013.

EISENSTEIN, Serguei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Em: EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMMERSON, S. *Living electronic music*. Leicester: Montfort University. 2007.

ENGSTRÖM, Andreas, STJERNA, Åsa. *Sound Art or Klangkunst?: A reading of the German and English literature on sound art*. In: Organized Sound. Cambridge: Cambridge University Press, v. 14, n. 1, p. 11-18, 2009.

FERNÁNDEZ, Vera Y. Picado. *Arte y Escultura Sonora*. Murcia: Universidade de Murcia, Revista Arte y Políticas de Identidad, vol.7, p. 51-60, 2012.

FERREIRA, Glória. *Land Art: paisagem como meio da obra de arte*. Em: SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA/CNPq/Fapesp, 2000, p. 185-188.

FERRETI, Ulisses. *Entornos Sonoros: Sonoridades e Ordenamentos*. Porto Alegre: Tese (Doutorado em Música), UFRGS, 2011.

FRITSCH, Eloy F. *Música Eletrônica: Uma Introdução Ilustrada*. Porto Alegre: UFRGS, 2ª ed., 2013.

GAUDENZI, Ricardo Cutz. *Arte Sonora: entre a plasticidade e a sonoridade. Um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), UFRJ, 2008.

GENTRY, Rick. *Alan Splet and Sound Effects for Dune*. American Cinematographer. Nº 65. Dezembro de 1984. p. 62-72. Disponível em: <http://www.davidlynch.de/dunecinemat.html>. (Último acesso no dia 17/07/2017).

GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP/SENAC, 2007.

GRECO, Lara e BARRENECHEA, Lucia. *Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical*. Salvador: Revista Ictus, v. 9, nº 1, 2008.

HELENA, Anna Karolina Veiga Santa. *Os mundos real, virtual e hiper-real de Jean Baudrillard*. João Pessoa: Revista Temática, Ano XI, nº 4, 2015.

HEGARTY, Paul. *Rumour and Radiation: Sound in Video Art*. Londres-Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2015.

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ISAAC, Cristiana Bernardi. *Krajcberg e Oiticica: precursores da arte na paisagem no Brasil*. São Paulo: Paisagem e Ambiente: Ensaio, nº31, p. 125 – 146, 2013.

ITURBIDE, Manuel Rocha. *La Instalación Sonora*. Ciudad Real: Universidad Castilla - La Mancha, Revista Ólolo, nº 4, 2003. In: [www.uclm.es/artesonoro/Ololo4/html/rocha.html](http://www.uclm.es/artesonoro/Ololo4/html/rocha.html)

ITURBIDE, Manuel Rocha. *Que es el Arte Sonoro?*. México D.F.: In: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html> (Último acesso em 30/08/2017).

ITURBIDE, Manuel Rocha. *El Arte Sonoro, hacia una nueva disciplina?*. Madrid: Revista Resonancias, disponível em: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm>, 2004. (Último acesso em 30/08/2017).

ITURBIDE, Manuel Rocha. *El Arte Sonoro en América Latina*. Em: <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/AmericaLatina.html> (Último acesso em 30/08/2017).



JINKINGS, Ivana, DORIA, Kim e CLETO, Murilo (org.). *Porque gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

KLEIN, Georg. *Site-Sounds: On strategies of sound art in public space*. Cambridge: Organized Sound, v. 14, 2009.

LABELLE, Brandom. *Background noise: perspectives on sound art*. Nova Iorque – Londres: Continnum, 2006.

LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Nova Iorque: Rizzoli, 2007.

LICHT, Alan. *Sound Art: Origins, development and ambiguities*. Cambridge: Cambridge University Press, Organised Sound, v. 14, p. 3 – 10, 2009.

LIMA, Marcelo Carneiro de. *Vídeo-Música*. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Música), UNIRIO, 2011.

LÓPEZ CANO, Rúben. *Arte Sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas*. Madrid: UAM, Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX, Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (ed.), p. 207-225, 2013.

LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, U. S. C. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 2014.

LYVER, Des. *Principios Básicos del Sonido para Vídeo*. Barcelona: Gedisa, 1ª ed., 2000.

MACEDO, Frederico. *Investigating Sound in Space: Five meanings of space in music and sound art*. Cambridge: Organized Sound, v. 20, p. 241-248, 2015.

MAMEDES. Clayton Rosa. *Design Sonoro e interação em instalações audiovisuais*. Campinas: Tese (Doutorado em Música), UNICAMP, 2015.

MAMEDES, Clayton Rosa. *O processo interativo: reflexões sobre o gesto instrumental, participação e criação*. Curitiba: Revista Vortex, vol. 04, nº 02, EMBAP – UNESPAR, 2016.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Sabiá, 6ª edição, 1970.

MCGILL, Amy Charlotte. *The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s*. Exeter: Tese (Doctor of Philosophy in English), University of Exeter. 2008.

MENEGUETTE, Lucas. *Áudio dinâmico para games: conceitos fundamentais e procedimentos de composição adaptativa*. Salvador: UNEB, SBGames, 2011.

MENEZES, Flo. *For a morphology of interaction*. Cambridge: Organised Sound, v. 7, n. 3, p. 305-311, 2002b.

MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

METZ, Christian, *A Significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORENO, Bernabé Gomez. *Paralelismo daicrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas*. Murcia: Universidade de Murcia, Revista Arte y Políticas de Identidad, vol.7, p. 29-55, 2012.

MOURÃO, Maria Doria. *O Tempo no Cinema e as Novas Tecnologias*. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Revista Ciência e Cultura, vol. 54, nº2, 2002. Disponível em:  
[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252002000200027#back5](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200027#back5)

NAKAHODO, Lílian Nakao. *Cartografias Sonoras: Um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas*. Curitiba: Dissertação (Mestrado em Música), UFPR, 2014.

NAKAHODO, Lílian Nakao. *Mapa sonoro CWB: uma cartografia afetiva de Curitiba*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2016.

NEUHAUS, Max. *Sound Art?*. Nova Iorque: P.S. 1 Contemporary Art Center, Volume: Bed of Sound, 2000.

NICOLINO, Marcelo Sarra; Faria, Regis Rossi Alves. *A partitura de escuta como suporte para a análise de desenho de som cinematográfico*. Vitória: Anais do XXV Congresso da ANPOM, 2015.

OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

OLIMAN, Sergio. *Sistemas Multimedia Interactivos aplicados a la música por computadora*. Juiz de Fora: Anais do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora, 2012.

OLIVEIRA, Juliano de; SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho de. *A tipologia espectromorfológica de Denis Smalley como ferramenta de análise para a música eletroacústica e para o som no cinema*. Natal: Anais do XXII Congresso da ANPOM, 2013.

OLMEDO, María Andrueza. *Creación, sonidos y ciudad: un contexto para la instalación sonora en espacio público*. Madrid: Madrid: Tese (Doutorado em História da Arte), Universidad Complutense de Madrid, 2010.

OPOLSKI, Débora Regina. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa. UFPB. 2013.

PASSOS, Krishna. *Limiares Sonoros: breve retrospectivo histórico e atualizações*. Brasília: Dissertação (Mestrado em Artes), UnB, 2009.

PASSOS, Juliana. *Arte como discurso ou a discursividade nas linguagens artísticas*. Porto Alegre: Revista Cena em Movimento, nº3, 2013.

WISHART, T. *On sonic art*. Londres. Harwood Academic Publisher. 2005.

REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. SOCINE: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 05, nº 01, 2016.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e a psicofísica na música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

ROGERS, Holly. *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SANFUENTES, Francisco (org.). *[Pensar el // Trabajar com] Sonido en Espacios Intermedios*. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidade de Chile, 2010.

SANTANA, Helena e SANTANA, Rosário. *A instalação sonora como espaço de arte plural: a questão da interpretação de obras onde a eletrônica e a interação humana se encontram ao serviço de sua determinação*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Revista Debates, nº 14, p. 136-149, 2015.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHROEDER, Sílvia C. N. e SCHROEDER, Jorge L. *Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Música em Perspectiva, v.4, n.2, 2011.

SCHWARTZMAN, Allan, VOLZ, Jochen e MOURA, Rodrigo (curadoria); MORA, Rodrigo e PEDROSA, Adriano (coordenação editorial). *Através: Inhotim*. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2012.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SHUM, Lawrence Rocha. *Funções e aplicações do som na comunicação audiovisual*. Bauru: II Encontro da União Latina de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, 2008.

SIGAL, Rodrigo. *Estrategias Compositivas en la Música Electroacústica*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1ª ed., 2014.

SMALLEY, D. *Spectro-morphology and structuring processes*. In: EMMERSON, S. *The language of electroacoustic music*. Londres. Macmillan. pp. 6193. 1986.

SMALLEY, Denis. *The listening imagination: listening in the electroacoustic era*. Amsterdam: Contemporary Music Review, vol. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

SMALLEY, Denis. *A Imaginação da Escuta: A Escuta na Era Eletroacústica (Primeira Parte)*. Tradução de Mauricio Dottori. Curitiba: Revista da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, vol. 3, n. 1, p. 27-41, 2008.

SMALLEY, Denis. *Space-Form and the Acousmatic Image*. Cambridge: Organized Sound, v. 12, p. 35-58, 2007.

SOUSA, Fabio Wanderley Janhan. *Mixagem de áudio multicanal no formato surround 5.1 e a sua transcrição para sistemas binaurais*. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Música), UFMG, 2010.

STOLF, Raquel. *SOU TODA OUVIDOS e outras escutas*. Vitória: Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, v. 5, p. 11-28, 2015.

STOLF, Raquel. *Laboratórios de escuta*. Bilbao: AusArt Journal for Research in Art, v. 3, p. 203-215, 2015.

STOLF, Raquel. *Página Gravada*. Curitiba: Art & Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, vol. 03, nº 01, 2016.

SCHWARTZMAN, Allan, VOLZ, Jochen e MOURA, Rodrigo (curadoria); MORA, Rodrigo e PEDROSA, Adriano (coordenação editorial). *Através: Inhotim*. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2012.

SMALLEY, D. *Spectro-morphology and structuring processes*. In: EMMERSON, S. *The language of electroacoustic music*. Londres. Macmillan. pp. 6193. 1986.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. Amsterdam: Contemporary Music Review, vol. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

SMALLEY, Denis. A Imaginação da Escuta: A Escuta na Era Eletroacústica (Primeira Parte). Tradução de Mauricio Dottori. Curitiba: Revista da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, vol. 3, n. 1, p. 27-41, 2008.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. São Paulo: Tese (Doutorado em Artes), USP, 2000.

THOMAZ, Leandro Ferrari. *Aplicação à música de um sistema de espacialização sonora baseado em Ambisonics*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Engenharia), USP, 2007.

TRAGTEMBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva,

2008.

TSUDA, C. E. *Arte Sonora: sons integrados no espaço*. São Paulo: TECCOGS, v.6, p. 1, 2012.

VALLE, Sólton do. *Manual prático de acústica*. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 3ª ed., 2009.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da Arte Sonora*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), UFRJ, 2008.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2010.

VOEGELIN, Salomé e GARDNER, Thomas. *Editorial: Historical Continuum, Mimetic Fissures*. Cambridge: Organized Sound, v. 20, p. 141-147, 2015.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YAMPOLSCHI, Roseane. *A Forma-que-se-abre: um modelo interpretativo para a composição interdisciplinar*. Belo Horizonte: Modus, v.2 nº2, 2002.



YAMPOLSCHI, Roseane. *Uma compreensão dialógica da atitude transdisciplinar fundamentada no conceito de interdisciplinaridade artística*. Vitória: II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, 2005.