

Dispositivos para o cosmos
do som com [o] espaço

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS MESTRADO

Vinicio Albernaz Soares

DISPOSITIVOS PARA O COSMOS DO SOM COM[O] ESPAÇO

PELOTAS, 2017

Vinicio Albernaz Soares

DISPOSITIVOS PARA O COSMOS DO SOM COM[O] ESPAÇO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais em Poéticas, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Gabriela Motta

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mário de Souza Maia - UFPel

Prof.ª Dr.ª Helene Sacco - UFPel

Prof. Dr. Daniel Acosta - UFPel

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas - UFPel, por ter proporcionado a oportunidade de continuar meus estudos desde a graduação.

À minha orientadora, Profa. Dra. Gabriela Motta, pelo cuidado com o trabalho, apoio ao processo e pelas reflexões cruciais ao crescimento e desenvolvimento da pesquisa.

Ao Professor e amigo Daniel Acosta, por ter iniciado a pesquisa ao meu lado e por sempre ter colaborado na construção e aprofundamento das questões poéticas em meu trabalho.

Aos professores Chico Machado e Renata Requião, pelas investigações proporcionadas durante as disciplinas e à banca de qualificação, pelas considerações que colaboraram para o adensamento da pesquisa.

Aos membros da banca final, Mário de Souza Maia, Helene Sacco e Daniel Acosta, pelo aceite.

Aos amigos da turma de mestrado, pelo companheirismo, pelas trocas e diálogos: Thiago Costa Guedes e Marcelo Gafaña.

Aos meus companheiros de Musa Híbrida, Camila Cuqui e Alercio Pereira, por dividir momentos tão fundamentais durante o processo da pesquisa em meio às viagens.

Às amigas e amigos Eduarda Moura, Luiza Hypolito, Lílian Schwanz, Helena Moschoutis, Eleonora Loner, Carolina Marchese, Camila Cardoso Salomão, Mariana Perera, Bruna Fortes, Luana Alt, Lauro Maia, Thiago Ramil, Felipe Zancanaro, Alex Vaz e André Barbachan que participaram em diferentes momentos de meu processo.

Ao meu irmão Rafael Albernaz pelas parcerias de vida e cuidado com nossa família.

À minha mãe Rose Albernaz por todo apoio, amor e dedicação em todas as etapas e objetivos percorridos, por acreditar em mim e colaborar de forma tão essencial nesta pesquisa.

Resumo

Dispositivos para o cosmos – do tempo com(o) espaço parte de algumas experiências artísticas vivenciadas por mim para desenvolver-se enquanto uma pesquisa que aborda as relações entre artes visuais, som, espacialidade e espectador. Através de referências poéticas e teóricas, busco investigar conceitos que compreendem o objeto de arte de modo amplo, levando em consideração a presença do espaço e do espectador em sua construção. As proposições artísticas aqui reunidas desdobram-se em performances sonoras, ações, intervenções, performances, vídeos e fotografias. Em todos esses *dispositivos*, indago as ressonâncias, desvios e deslocamentos entre o som que atua no espaço, o próprio espaço enquanto totalidade cósmica e a materialidade/imaterialidade dos objetos artísticos.

O lugar híbrido ocupado pelo som no campo da arte contribui para a compreensão do objeto de arte como um dispositivo que recria a percepção do que nos é familiar e colabora para construirmos ligações entre o que está muito próximo e lidamos no cotidiano, bem como com o incompreensível e distante cosmos. Pensar o som como uma força real e física que age e atua no espaço, sendo capaz de criar atmosferas, ruídos, e dobras no microespaço em que existimos e constituímos nossos modos de vida, mas que se mesclam com um espaço-cósmico-sideral, como um *continuum*.

palavras-chave: arte contemporânea; arte sonora; espaço; atmosfera; espectador; cosmos.

Abstract

Devices for the cosmos - from time with/as space starts from some of the artistic experiences I have been through and develops as a research that approaches the links between visual arts, sound, spatiality and spectator. Through poetic and theoretical references, I seek to investigate concepts that comprehend the object of art in a broad way, taking into account the presence of space and the spectator in its construction. The artistic propositions gathered here unfold in sound performances, actions, interventions, performances, videos and photographs. In all these *devices*, I question the resonances, deviations and dislocations between the sound that acts in the space, space itself as cosmic totality and the materiality / immateriality of artistic objects.

The hybrid place occupied by sound in the field of art contributes to the understanding of the art object as a device that recreates the perception of what is familiar to us and contributes to building links between what is very close and we deal with in everyday life as well as with the incomprehensible and distant cosmos. To think of sound as a real and physical force that acts and interferes in space, being able to create atmospheres, noises and folds in the microspace in which we exist and constitute our ways of life, but which merge with a cosmic-sidereal- space, as a continuum.

key words: contemporary art; sound art; space; atmosphere; spectator; cosmos.

quarta-feira fui ao novo prédio
do centro de artes, procurava a
lugar pra entregar alguma coisa.
Andei de andar em andar, corredor
em corredor espiando pra dentro
das salas.

Enquanto andava fui percebendo
a mistura de sons e ambientes
que vazavam das salas e se
misturavam aleatoriamente nos
corredores — estudos de pianos,
exercícios vocais, melodias de
flautas, conversas, palestras...

Aos poucos me aproximava ora

Introdução.....	16
- capítulo 1 - O estúdio como instrumento.....	24
- capítulo 2 - Dispositivos para o cosmos.....	44
- 2.1 Subsolo.....	45
- 2.2 Musa Híbrida.....	50
- 2.3 Cabeça de algodão - experimento 1.....	55
- 2.3.1 Regiões sem sinal.....	57
- 2.4 D u n a s.....	60
- 2.4.1 Deslocar pelo som.....	66
- 2.5 Desdobramentos tridimensionais.....	72
- capítulo 3 - Arte do espaço.....	80
- 3.1 Campos Neutrais.....	93
- 3.2 Herrare Humanum Est.....	104
- capítulo 4 - O espectador emancipado, outra vez.....	114
Reflexões posteriores.....	126
Bibliografia.....	130

Introdução

-

Como o corpo enfrenta o que o confronta?

A problemática desta pesquisa tenta compreender o que nos afeta e nos provoca. A minha produção poética serve de base para repensar situações e contextos no qual o sujeito percebe e interage com os espaços, seus sons e suas atmosferas. O trabalho de arte como dispositivo de despertar das sensações comuns, do banal e do que é familiar. A costura de ideias está presente em todo o texto desenvolvido, a mixagem de referências, colagens, e pensamentos são tentativas de dar conta do desenvolvimento crítico e da postura de se identificar e atuar como artista no mundo. O desafio de colar ideias, re-significar linguagens e desdobrar conceitos falando do próprio trabalho, está posto.

O interesse em abordar o som dentro do campo da arte surgiu após ter cursado artes visuais, paralelamente à prática de tocar piano, teclados e outros instrumentos. Em 2003, pela primeira vez, integrei uma banda na qual tocava teclados. No decorrer dessa função, investiguei cada vez mais o uso de instrumentos derivados de teclas, como pianos elétricos e sintetizadores, junto de saturações e outros efeitos a fim de desenvolver meu modo de acompanhar canções com arranjos menos convencionais nas bandas que passei a integrar.

Durante os anos de 2007 e 2010 cursei artes visuais com habilitação em escultura na Universidade Federal de Pelotas, iniciando meu interesse pela abordagem do espaço e por experimentos tridimensionais. A partir de minhas primeiras esculturas, que consistiam em cabines e obstáculos para o corpo, propus situações que possibilitavam perceber o espaço de modos distintos, provocando o espectador a ocupar e se deslocar pelos ambientes que eram criados.

Após a conclusão do curso me dediquei a pesquisar sobre produção fonográfica para produzir meus próprios timbres e, com isso, aprofundar a abordagem sonora utilizada nas músicas e projetos autorais mais recentes. Além dos sintetizadores, outros sons como ruídos, texturas,

microfonias, batidas eletrônicas e ambiências passaram a ser utilizados na construção das massas sonoras, envolvendo as canções e buscando não soar como arranjos clássicos de banda (bateria, guitarra e baixo).

-

Para o desenvolvimento desta pesquisa, no primeiro capítulo, situo alguns fenômenos ligados à música e às artes visuais que ocorreram nos anos de 1960 e 1970 onde, de algum modo, ocorreu uma abordagem do espaço em relação ao sujeito que contribuiu para a diluição das especificidades das linguagens tradicionais, gerando uma zona híbrida entre arte e música, espaço e atmosfera.

Para esta análise, relaciono a prática do dub jamaicano com a produção do álbum Pet Sounds, da banda californiana The Beach Boys, e, reconhecendo suas especificidades, destaco a ênfase ao espaço que ambos abordam. Posteriormente costuro estas referências com outras manifestações que ampliaram o conceito de música, pensando essa como uma arte do espaço e aproximando-a da experiência artística – como a música ambiente de Brian Eno, suas origens no futurismo e dadaísmo e Erik Satie. Por fim relaciono essas experiências com o minimalismo e com Marcel Duchamp, a fim de pensar o estúdio (ou a sala de exposição) como lugar de obra e, ao mesmo tempo, como um instrumento.

No segundo capítulo descrevo minha produção poética e aprofundo questões de meu interesse que permeiam música, escultura e fotografia. Meus primeiros trabalhos surgiram na tentativa de aplicar algumas práticas utilizadas na minha experiência enquanto músico, com sintetizadores e efeitos, em um tratamento etéreo, desconstruindo a ideia de composição e se aproximando da música ambiente além de outros modos de explorar o som.

Com o passar dos trabalhos, mais questões se somam e direcionam esta discussão para outros campos como a performance sonora, na qual executo sons ao vivo semelhante aos procedimentos utilizados por DJs. Nessas performances, também exploro a customização e modificação dos sons, resultando em frequências extremas e, com isso, assumindo a fisicalidade desse som, pensando-o como algo material, que ocupa e se desloca pelo espaço.

A partir do momento que proponho o som como um possível objeto no espaço, naturalmente relaciono esses sons com alguns trabalhos existentes nas esculturas que realizei durante a graduação. Nesse processo, reconheço questões importantes para desenvolver uma reflexão sobre minha produção poética e que se distanciam das características predominantemente sonoras, como peso, leveza e resistência dos materiais em paralelo às características timbrais dos sons.

No terceiro capítulo comento sobre fotografias e sobreposições de imagens que fiz registrando imagens do cosmos, nebulosas da Via Láctea e paisagens abertas, como as dunas e a região dos Campos Neutrals, próxima a reserva do Taim, localizada entre as cidades de Pelotas e Santa Vitória do Palmar. Esses trabalhos, realizados no ano de 2015, possuem características que discutem ideias que me permitem identificar questões ligadas ao espaço não apenas no sentido físico, mas também no sentido cósmico e geográfico. Para desenvolver essa reflexão, utilizo algumas referências que colaboraram para pensar de modo mais crítico estes espaços, como o ensaio *Eureka* de Edgar Allan Poe, no qual o autor desenvolve uma espécie de teoria poética sobre como pensamos existir frente ao cosmos e aborda a natureza e a compreensão do universo. Além de Poe, é referência dessa etapa da pesquisa, o livro *Walkscapes, O caminhar como prática estética*, de Francesco Careri. Na obra, Careri faz um comentário sobre a procura pelo desconhecido através do nomadismo e da natureza do ser humano de sondar o espaço. Ainda, cabe referir a análise que Marta Telles desenvolve sobre o trabalho de Robert Smithson e seu enfrentamento espacial na *land art*.

No quarto e último capítulo, impactado pela leitura de um texto de Jacques Rancière, *O espectador emancipado*,

me proponho a desenvolver uma reflexão que envolve espectador, espaço e espetáculo, considerando o espaço físico como parte da obra, assim como no minimalismo e nas experimentações sonoras de Eno e Sattie. A experiência artística como dispositivo capaz de emancipar a função do espectador passivo através de uma expansão no papel do sujeito.

-





frame do clipe de 'Mon nom', 2015 [colagem de Rodrigo Amarante]

Capítulo 1

O estúdio como instrumento

Considerando o contexto da música, no campo da experimentação sonora, diferentes manifestações artísticas aconteceram simultaneamente em todo o mundo. Nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, desenvolviam-se fenômenos como a música ambiente, o dub jamaicano, o minimalismo e a paisagem sonora. Tais práticas sonoro-visuais, ainda que com especificidades próprias e diferentes contextos de produção, possuem algumas características em comum. Todas elas preocupam-se em investigar a relação entre o objeto artístico – escultura, música, objeto – e o seu contexto de apresentação ou execução – a atmosfera, o espaço urbano, a galeria. É a partir desse período histórico, que a arte que se propõe a discutir o espaço atinge forte relevância, propiciando o desenvolvimento de uma zona híbrida entre expressões sonoras e visuais.

Tendo como pontos em comum a ambiência e a atmosfera, pretendo realizar uma reflexão sobre o estúdio de gravação não apenas como um lugar onde se desenvolve ou se apresenta a obra, mas como um instrumento ativo na

construção de sentido dos trabalhos artísticos, tornando o espaço indissociável do objeto de arte.

Em 1966 os Beach boys lançam o disco **Pet Sounds**¹. Esse álbum se caracteriza por ser diferente dos trabalhos anteriores da banda. No lugar do rock and roll e da temática surf que os caracterizava, no disco Pet Sounds predomina uma sonoridade mais reflexiva e sentimental. Sons mais longos explorando a sala e como os instrumentos soam a uma certa distância dos microfones. O disco é recheado de sobras e espaços quase vazios – uma paisagem sonora tridimensional.

1

Pet Sounds é o décimo primeiro álbum de estúdio dos Beach Boys, lançado em maio de 1966 pela Capital Records

2

Brian Wilson foi um dos principais compositores americanos na década de 1960 e fundador do grupo The Beach Boys, em 1961.

A maior parte das composições e arranjos desse álbum foram feitas pelo líder da banda, compositor e produtor, **Brian Wilson**². De acordo com sua ideia, o álbum teria elaboradas harmonias vocais, efeitos sonoros, e instrumentos não convencionais como instrumentos árabes, eletro-teremim, sinos de bicicletas, campainhas, latas e garrafas de refrigerante e latidos de cães. Tudo isso com teclados e guitarras mais habituais. O disco foi orquestrado de uma forma mais artesanal, pequenos recortes de violinos e violoncelos sendo inseridos sobrepondo-se aos demais instrumentos.

Apesar de, nessa época, diversos artistas direcionarem seus trabalhos ao experimentalismo e a psicodelia, o álbum Pet Sounds não tem uma abordagem tão direta como por exemplo

o primeiro disco do The Doors (1967). Esse disco, ícone da psicodelia dos anos 1960, ainda pretendia ser um disco de rock, evidenciando solos de órgão e guitarra, mantendo levadas contínuas nas suas canções. É quase como se em Pet Sounds todos os elementos estivessem automaticamente em segundo plano, tendo como protagonista o espaço vazio e os silêncios. São como pequenas vinhetas interligando os momentos do disco e costurando as diversas sensações que ele propõe.

Durante esse mesmo período, décadas de 1960 e 1970, surgiu na Jamaica o **dub**³. Esse procedimento, inicialmente, era uma forma de remix de músicas reggae, nos quais se retiravam grande parte dos vocais e se valorizavam os sons do baixo e da bateria. Muitas vezes também se incluía efeitos sonoros como ambiências, sons de animais, sirenes de polícia. As bases conceituais do dub foram usadas posteriormente em todos os estilos de música eletrônica moderna, inclusive o Rap, que teve sua criação diretamente ligada ao dub quando Jamaicanos migraram para os Estados Unidos.

A atmosfera sonora criada nos experimentos em dub tendem a dissolver os arranjos musicais originais. Em um momento específico é inserido um efeito que repete inúmeras vezes uma ação e isso cria uma textura de longa duração que se sobrepõe aos demais sons. Essas camadas

3

Para mais informações sobre dub

<http://www.dub.com>

<http://www.dubechoes.com>

Acesso em dezembro de 2016

vão transformando a paisagem sonora, que tem como base a repetição. no Reggae original da Jamaica é comum que a música se construa com uma pequena sequência de notas que são prolongadas e sequenciadas por um período - uma sensação mântrica. O reggae sempre foi utilizado pelos rastafáris para expressar suas mensagens de positividade, críticas sociais, amor e a fé e isso se deu através da voz, da mensagem ali colocada. Com a eliminação da letra cantada, o instrumental passa a expressar somente as vozes dos sons, protagonizando assim a essência de cada timbre que é regido de uma forma semelhante ao que, posteriormente, viria a ser a técnica utilizada por Djs.

O som é uma força física que age no espaço e reage à arquitetura. Diferentes materiais refletem os sons de volta, gerando o echo, o dlay ou o reverb. Esses efeitos são o resultado da repetição sonora dentro de um espaço vazio em uma região externa com obstáculos para o som refletir. O reverb é quando essa repetição se difunde em um rastro do som original, como se o som fosse alongado. O echo e o dlay repetem o som de forma mais nítida, com espaços maiores entre cada partícula que se sequencia. No álbum Pet Sounds é perceptível o modo como foi utilizado o estúdio de gravação, a sala reverbera e essas sobras somam sonoridades criando um espaço etéreo entre os instrumentos. O dub, ao contrário, utiliza recursos digitais para gerar esses efeitos, resultando

em uma atmosfera sintetizada e assumindo os processos eletrônicos como procedimento para essa engenharia de som.

Esses processos como repetição, reverberação e sobreposição se aproximam do conceito de Música Ambiente, termo cunhado por Brian Eno na década de 1970. O músico queria se referir ao tipo de música que, como ele afirmou no texto do encarte de seu disco Ambient 1 - Music for Airports (1978) pode ser tanto apreciada atentamente como sutilmente ignorada, conforme a escolha do ouvinte (*actively listened to with attention or as easily ignored, depending on the choice of the listener*)⁴, algo que existe no limite entre melodia e textura.

Eno se descreve como um “não-músico”, e classifica seus experimentos sonoros como tratamentos (*treatments*)⁵ em vez de performances tradicionais. Ele usou a palavra **ambient**⁶ para descrever o tipo de música que cria uma atmosfera que leva o ouvinte a um estado de espírito diferente. Ambient é uma palavra com base no termo latino *ambire*, cercar (no sentido de estar em volta, nos arredores, envolver).

As raízes da música ambiente regressam ao início do século XX, em particular, aos períodos imediatamente anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial. Nessa época, desenvolvem-se movimentos artísticos significativos que

4, 5 e 6

AMBIENT MUSIC.

Disponível em:

<http://www.indiana.edu/~audioweb/T369/eno-ambient.pdf>

Acesso em outubro de 2015

encorajam a experimentação poética, inclusive em questões musicais, rompendo com a tradição linear que as formas de expressão artística possuíam até então. Apesar de serem mais conhecidos por seus pintores e escritores, o futurismo e o dadaísmo tiveram relevância na inserção de experimentos sonoros junto às propostas visuais. Esses movimentos também atraíram músicos experimentais e “anti-músicos”,⁷ como Francesco Balilla Pratella, oriundo do movimento futurista no pré-Guerra, e Kurt Schwitters e Erwin Schulhoff, ambos ligados ao movimento dadaísta do pós-Guerra.

O futurismo militou em busca de uma ruptura da tradição artística relacionada a Itália. A partir do manifesto futurista, escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, e publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, é possível perceber sua posição política e seus ideais, fortalecendo a identificação do homem com as máquinas e uma postura a favor da guerra; os futuristas acreditavam no progresso e no dinamismo do século XX. Na música o ruído e a repetição já eram protagonistas, fruto do funcionamento maquinal, assim como na pintura as hélices de aviões eram mais apreciadas do que cenas bucólicas tradicionais.

7

ELGER, D. *Dadaísmo*.
Barcelona. Tachen.
2004

Já o dadaísmo era um movimento irônico e contrário à guerra, um movimento artístico, literário, musical e filosófico. Era tudo isso, e ao mesmo tempo tudo ao contrário: antiartístico,

provocador, avesso e radicalmente político e antiparlamentar. Embora seja possível localizar estes movimentos em lados ideologicamente opostos, em termos estéticos, diversas questões dadaístas foram trazidas do futurismo.

Em 1917, em uma expressão primordial da música ambiente, o compositor francês do início do século XX, Erik Satie, utilizou-se dos ideais estéticos dadaístas como ponto de partida para desenvolver uma espécie de música de fundo que ele chamou de música-mobília (*Musique d'Ameublement* em francês, *Furniture Music* em inglês).⁸ Conforme o próprio Satie descrevera, era um tipo de música que poderia, por exemplo, ser executada durante um jantar e funcionar como uma discreta atmosfera de fundo para o evento em si, ao invés de servir como foco de atenção e apreciação direta.

Extrapolando esta perspectiva histórica, Satie é de certa forma a ligação entre esses movimentos artísticos do início do século e o trabalho de Brian Eno, que, musical e artisticamente treinado que era, também conseguiu perceber e apropriar-se das qualidades que ambos, arte e música, possuíam.

Continuando com as referências históricas, situo mais um fenômeno dos anos 1960 e 1970 que considero relevante para a minha pesquisa, o minimalismo. A inclusão do espaço físico na experiência da obra, do tempo enquanto questão

8

*Musique
d'Ameublement*

Disponível em: <http://musiquesetidees.blogspot.com.br/2008/03/la-musique-dameublement-ou-le-nouveau.html>

Acesso em agosto de 2015

conceitual do trabalho, são nomeadas nesses termos a partir do minimalismo.

O minimalismo, de certa forma, se empenha em discutir uma re-percepção do espaço, desvincilhando o foco do objeto para o ambiente, transformando a experiência do sujeito em relação ao corpo, problematizando a dicotomia entre o quê se sabe de algo com aquilo que se percebe do mesmo. Um exemplo que discute essa re-percepção de espaço é o trabalho de Robert Morris, de 1965, que se utiliza de três grandes Ls de compensado. Os três Ls são idênticos, mas são apresentados em posições diferentes em relação ao piso. O primeiro L é vertical, o segundo apóia-se na lateral e o terceiro está equilibrado em suas duas extremidades. O observador sabe que os Ls são iguais, mas os percebem de forma diferente, pois eles são diferentes em relação ao espaço e, consequentemente, ao corpo.

A crítica norte americana Rosalind Krauss fala dessa transformação nos modos de representação apontando para trabalhos que exploram todas as condições físicas e psicológicas do corpo. Krauss cita como exemplo o trabalho o Corredor (1969) de Bruce Nauman, no qual o observador se desloca entre dois corredores longos e estreitos. Há uma câmera instalada na parte superior de uma das extremidades desse corredor, enquanto no outro lado, um monitor

posicionado no chão, transmite a imagem do observador se deslocando através do corredor. Mas a imagem que o observador enxerga de si mesmo permanece de costas, e conforme ele se aproxima do monitor, a imagem do mesmo diminui de tamanho, se afastando da câmera. Ou seja, quanto mais próximo do monitor, mais distante está sua própria imagem exibida ali.

Nessa série de trabalhos, há uma espécie de teatralidade que é retomada, convidando o espectador a fazer parte da obra a partir de uma ideia de passagem. No livro Caminhos da Escultura Moderna, Rosalind Krauss comenta essa ideia nos dizendo que **a imagem da passagem serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra.**⁹

O crítico e historiador de arte Michael Fried fala sobre essa teatralidade em seu texto **Arte e objetidade**¹⁰, publicado em 1967 na revista Artforum, a partir de outro ponto. A adoção literalista da objetidade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte. Fried procura estabelecer aquilo que acredita ser a diferença entre a natureza do objeto minimalista e a obra de arte modernista. Nele, o crítico acusa os artistas minimalistas,

9

KRAUSS, E. R.
Caminhos da escultura
moderna. Martins
Fontes. 2001. p.288

10

Artes e objetidade.
Revista do programa
de pós-graduação
em artes visuais EBA.
UFRJ. 2002

intitulados como “literalistas”, de enfatizarem a teatralidade de seus trabalhos por exigir do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. A Teatralidade qualificaria uma propriedade cênica que não corresponde ao que a Teoria Modernista define como qualidade da obra de arte.

Michael Fried utiliza textos de artistas, principalmente os de Donald Judd e Robert Morris, como base para sua análise crítica. Judd, por exemplo, ressalta em seu ensaio *Objetos específicos* publicado em 1965, em *Arts Yearbook 8* que *a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra*¹¹.

11

trecho de *Objetos Específicos* de Donald Judd, publicado originalmente em 1965 na *Arts Yearbook 8*.

tradução para o português:

FERREIRA, G. COTRIM, C. *Escritos de artistas*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2006

Assim, entre a pintura e a escultura modernistas, Judd identifica nas obras minimalistas uma fusão das fronteiras das artes: por serem tridimensionais, apresentavam-se mais com a escultura, como nos trabalhos de Brancusi, Gabo ou Pevsner; porém, dialogavam com as questões específicas e limites da pintura, principalmente com as novas possibilidades e problemáticas legadas por artistas como Pollock e Rothko.

Judd pressupunha que os limites físicos da tela [shape] e o ilusionismo espacial na pintura apresentavam-se como problemas a serem solucionados, pois determinam e

limitam o arranjo de todos os elementos da composição, tornando-a relacional, uma coisa em relação à outra. A solução apontada pelo artista era tratar a pintura não como composição, mas como objeto, e assim destacá-la da parede, tornando-a tridimensional, inserida no espaço real. Contudo, não bastava aproximar-a da escultura, uma vez que esta também se caracteriza pelo conjunto de partes somadas e relacionadas entre si (composição por adição), estabelecendo hierarquias entre seus elementos. Contra essa condição de caráter formalista, artistas minimalistas afirmaram valores, tais como totalidade, unicidade, indivisibilidade e impessoalidade, criando trabalhos que não fossem pintura, tampouco escultura, mas “coisas”, objetos específicos. Assim, é a simplicidade do formato [shape], aliada à ordenação simples, uma coisa depois da outra, que garante a totalidade do objeto.

Ao assumirem essa postura, o que passa a valer não é a obra de arte autônoma, mas o modo como os objetos minimalistas são experimentados pelo espectador. Assim, criam tensão em relação à própria arte modernista, pois trabalhos antes vistos como pinturas ou esculturas passariam a ser percebidos como objetos. Para Fried, essas implicações eram por demais perigosas: segundo o crítico, o que conta numa pintura não é sua objetidade, ou seja, seu formato, sua configuração [shape], mas seu conteúdo formal,

trecho de *Notas sobre escultura* de Robert Morris, publicado originalmente em 1966 na *Artforum*.

tradução para o português:

FERREIRA, G. COTRIM,
C. Escritos de artistas.
Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2006

interno à própria pintura; seu conteúdo deve se estabelecer através da especificidade do meio e não pela literalidade de sua presença, por sua especificidade enquanto objeto. Essa condição acarretaria ao minimalismo o atestado de “não-arte”.

Os artistas Judd e Morris assumem essa condição, porém reconhecem que a noção de teatralidade estaria não nos objetos minimalistas em si, mas na relação destes com o observador. A experiência desse encontro é a de um objeto em uma situação, incluindo a presença física do espectador diante do trabalho. Fried cita Robert Morris, a partir do texto *Notas sobre escultura*, publicado em 1966, na *Artforum*: **O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial.¹²**

-

Há alguns procedimentos artísticos que podem ser associados ao minimalismo, uma espécie de vocabulário formal apontando para esse lugar de experiências do sujeito no espaço. Figuras como Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris e Sol Le Witt, por exemplo, criam configurações simples, cúbicas, repetidas e com certa simetria, **uma coisa depois da outra¹³** como expressa Donal Judd. Suas formas simples não são complicadas por arranjos dinâmicos ou instáveis, tampouco se adiciona qualquer ornamentação. São resolutamente abstratas, literais. Os materiais não são disfarçados ou manipulados para parecer algo que não são, eles pretendem afirmar o acabamento industrial, negando qualquer tipo de detalhamento particular ao olhar do artista. De certo modo, resgatam questões, como autoria e dimensão estética do objeto artístico, já levantadas no início do século XX por Marcel Duchamp, especialmente em seus ready mades.

No início dos anos 1960, Richard Serra partilhava da abordagem do minimalismo, das relações entre espaço, tempo e objeto artístico e participou de exposições minimalistas que ocorreram predominantemente nos Estados Unidos. Sua obra, porém, extrapola a rigidez minimalista sendo mais específica no uso de alguns materiais e procedimentos, tais como o chumbo fundido, estruturas em formas curvas e acabamentos rústicos. No decorrer, Serra dispensa o espaço

13

Donald Judd

BATCHELOR, D.
Movimentos da Arte
Moderna. Minimalismo.
São Paulo. Cosac &
Naify. 1999



Circuit. 1972 [Richard Serra]

institucional, expande-se para além desse lugar, encontrando novamente o espaço urbano, tradicional da escultura.

As esculturas de Serra colaboram para pensar a relação corpo x espaço. Trabalhos como *Circuit*¹⁴ e *Torqued ellipses*¹⁵ criam percursos para o corpo com paredes grandes e extremamente firmes, estipulando um deslocamento definido. Tanto pela dimensão como também pela rigidez, esses trabalhos foram construídos a partir de espessas paredes de aço corten em total auto-sustentação, característica presente em toda sua escultura. Não há pregos, amarras ao chão, fundações ou outros meios para manter as esculturas estáveis. Apenas a gravidade aplicada à massa do aço somados a cálculos precisos fazem tais estruturas manterem-se em pé, muitas vezes sendo curvadas e inclinadas em ângulos extremos.

No decorrer, num percurso de atuar no espaço urbano em meio as cidades e grandes áreas externas, o trabalho de Serra extrapolou qualquer tipo de rótulo ou movimento, estando em um lugar híbrido entre artes visuais, arquitetura, arte sonora e urbanismo. Pode-se imaginar que essas grandes estruturas dispostas em ambientes abertos cortam o ar em movimento, criando sons longos e finos, em diversas frequências e intensidades, como ocorre em estruturas de porte similar presentes nas cidades, como muros, edifícios, pontes. A obra de Richard Serra localiza-se em categorias amplas, discutindo

14

Circuit.

aço laminado, quatro placas medindo 240 x 730 x 2,5 cm. 1972

15

Torqued ellipses.

Conjunto de esculturas construídas em aço laminado. dimensões variáveis. 1998



Torqued ellipses. 1998 [Richard Serra]

diversas questões fundamentais para esta pesquisa - espaço, som, objeto, ambiência, textura e atmosfera. Tais questões, estão no foco dos trabalhos que tenho desenvolvido.

Nos exemplos aqui comentados, as obras em si estão absolutamente conectadas com o contexto em que foram desenvolvidas e apresentadas, não podem ser isoladas como objetos autônomos. seja em Pet Sounds, Dub, música ambiente, minimalismo e seus desdobramentos, o trabalho de arte age como um indicador à sala de exposição (ou a sala de gravação/mixagem, seja ela acústica, analógica ou digital), convidando o espectador ao deslocamento, evidenciando sua conexão fundamental entre espaço e objeto. No minimalismo, a obra “quase” não existe fora do cubo branco, ela atua expandindo a peça de arte ao ponto de não ser mais possível desassociá-lo do espaço em que está inserida.

Observo que, do mesmo modo, a sonoridade aprofundada, presente no disco da banda californiana Beach Boys, acusa a abordagem fundamental que Brian Wilson desenvolveu, evidenciando a fisicalidade da sala acústica onde fora gravado Pet Sounds, fazendo com que as vozes dos instrumentos atuem em comunhão, literalmente dentro do mesmo espaço, assumindo as sobras e brechas por onde o som ecoa, reverbera e se propaga.

Nas remixagens dub, a sala não se trata de uma cabine arquitetônica, em que os sons se colidem e se somam dentro deste espaço acústico. Nesse caso a “sala” é eletrônica; mas podemos perceber os sons, previamente manipulados e processados, se dissolvendo em texturas e ruídos. Percebemos a espacialidade sonora do mesmo modo de quando ouvimos a sonoridade de Pet Sounds – os sons, que ora se distanciam, ora se achegam, abrem lacunas entre os elementos que se deslocam pelo espaço e nos fazem experenciar uma ocupação sonora, gerando a sensação de um espectador que percebe e ocupa o ambiente.

A sala é o estúdio, é o espaço. Ela age como um “lugar de obra” e, ao mesmo tempo, como um instrumento que reconstrói a percepção do som. Há a sensação, ao se escutar Pet Sounds, assim como quando ouvimos músicas dub, de uma deslocação para dentro do estúdio que permite ocuparmos a sala entre as camadas sonoras, sendo capaz de recompor este espaço tridimensional através das vozes. Seja essa a sala de exposição, sala de gravação ou “sala eletrônica” de processamentos sonoros, o espaço e a obra estão interligados, agindo como lugar mas também como instrumento.

WE'VE BEEN





frame do clipe de 'Mon nom', 2015 [colagem de Rodrigo Amarante]

Capítulo 2

-

Dispositivos para o cosmos

Os pontos de partida em direção ao desenvolvimento da minha produção poética, são algumas obras e experimentos desenvolvidos por mim durante os anos 2015 e 1016. Esses trabalhos surgiram a partir de práticas que envolvem som, objeto escultórico, ambiência, espaço e atmosfera. Descrevo tal produção propondo estas proposições artísticas como uma espécie de dispositivos que buscam provocar experiências espaciais e sensoriais, colocando em cheque algumas noções de percepção do espaço sonoro, expansão dos limites entre atmosferas etéreas e rígidas, além de tentar aprofundar, a partir de questões ligadas ao campo da escultura e do espaço, o embate do corpo no enfrentamento à fisicalidade do som.

-

2.1 Subsolo

Subsolo é um trabalho sonoro feito para a exposição Paralelo 31, realizada em Pelotas no inverno de 2015. Esse trabalho foi desenvolvido especificamente para o lugar que seria montado, o corredor do Casarão 8 da Praça Coronel Pedro Osório. O trabalho consiste basicamente em uma música contínua com 3 acordes e que se propaga a partir de três caixas de som localizadas sobre o chão, duas nas extremidades do corredor e a terceira no centro, para as frequências mais graves. A sequência de acordes foi reproduzida sem mudança de intensidade ou duração das notas, em geral são notas longas e espaçadas. Depois de gravado, direcionei para um amplificador e com o decorrer do som, oscilei as frequências e distorções criando a partir desses parâmetros as dinâmicas que resultaram na sonoridade final. Junto a essa base, adicionei um sintetizador sub grave que entra e sai, tencionando a música e por vezes deixando-a em certa calmaria – a música varia entre peso e leveza apenas com diferença de dinâmicas e mudança de timbres, mas os elementos são sempre os mesmos. Reproduzi a música em um volume muito alto, e posicionei próximo das caixas algumas taças de vidro que se encostavam umas nas outras. Com as frequências extremas as taças ressoavam



produzindo um som agudo. Depois de alguns testes, gravei o som das taças e mixei com os sintetizadores, deixei a base de acordes na esquerda e o som das taças na direita, e o som grave no meio, apenas na caixa do centro do corredor.

O piso do casarão é de madeira e no momento que a caixa grave soa, o chão vibra, e a vibração varia de acordo com o comprimento das ondas, quanto mais grave for o som mais espaçadas são as ondas e mais lentamente ele vibrará. O som nas extremidades ecoa pelas paredes gerando uma certa confusão na percepção da direção que o som viaja. É apenas se aproximando do corredor e atravessando-o, que se pode perceber onde cada região sonora se situa. Isso foi pensado para experimentar o som naquele espaço, como ele ocupa e transita se relacionando diretamente com as paredes, chão, teto e as pessoas. Subsolo propõe explorar a fisicalidade do som no espaço e ao mesmo tempo criar uma paisagem sonora que se mantém sempre em movimento, sem início ou fim, mas que nunca é igual.

-



2.2 Musa Híbrida

Nos últimos três anos tenho apresentado trabalhos com a banda Musa Híbrida, um trio de música autoral formado por dois compositores letristas e eu, responsável principalmente pelos arranjos e construção da sonoridade das músicas. A partir das canções desenvolvidas por meus parceiros, insiro elementos, recortes, movimentos sonoros, pensando quase como se estivesse elaborando cenas cinematográficas, nas quais elejo planos principais e secundários para poder reorganizar as camadas sonoras em diferentes momentos. Com essas interferências, às vezes trago as texturas e ruídos para o primeiro plano sonoro, aprofundando a canção em meio aos elementos que se misturam e também de modo contrário, afastando as camadas de sons e focando em elementos principais.

Percebo que em praticamente todos os projetos de música autoral que já participei, minha atuação consiste na criação de texturas e atmosferas sonoras. No início, de forma muito intuitiva, tais procedimentos tendiam para melodias e timbres com certa profundidade. No decorrer desse processo, fui buscando na repetição de elementos um discurso, assumindo frases e notas musicais enquanto uma atmosfera sonora que percorria a música sem grandes mudanças. Os elementos

entravam, saiam, cresciam, apresentando-se com poucas variações melódicas, porém com recortes mais evidentes. Esses procedimentos me levaram a pensar o som como camadas que se sobrepõem e ocupam um espaço de diversas maneiras, tendendo, assim, para sonoridades mais densas e profundas.

-









2.3 Cabeça de algodão - experimento 1

Em maio de 2015, com a colaboração da Adriana Yamamoto, registrei em vídeo uma ação sonora que chamei de Cabeça de algodão – experimento 1. Em tal ação, realizada no meu estúdio Cabeça de algodão, agrupei as ideias que vinha trabalhando nos últimos anos. Esse trabalho foi um experimento, um tipo de performance sobrepondo texturas sonoras.

Nessa ocasião, posicionei os instrumentos no chão (sintetizador, notebook, controlador midi para operar recursos do computador, pads de bateria eletrônica e pedais de distorção e dlay) e comecei a tocar de forma bem experimental, sem ter temas prontos ou prever algum caminho possível. Parti de melodias feitas no sintetizador sendo loopadas e sobrepostas entre si criando massas sonoras graves e agudas, confundindo no seu decorrer a nitidez de cada elemento. Ao mesmo tempo, posicionei um microfone na janela captando sons externos e somei-os aos que eu produzia, combinando com elementos etéreos, sons de longa duração que se acumulavam em uma crescente intensidade. Em certo momento adicionei elementos rítmicos eletrônicos, rompendo a dinâmica inicial e direcionando a música para uma construção mais fragmentada, ritmada e matemática, dentro de compassos lineares.



2.3.1 Regiões sem sinal

Em 2013 o artista libanes Tarek Atoui apresentou uma performance chamada Regiões sem sinal, no terraço da Usina do Gasômetro durante a 9^a Bienal do Mercosul. Tarek é músico eletroacústico que propõe diversas intervenções multidisciplinares, eventos, concertos e workshops na Europa e no Oriente Médio.

Tarek Atoui dispôs microfones em uma ilha do Rio Guaíba e captava o áudio daquele ambiente, do vento, da vegetação e da água. O som era enviado por sinal digital até o terraço onde estávamos, no qual o artista mixava esses sons e os processava através de equipamentos desenvolvidos por ele, alterando as frequências e criando texturas muito densas, ruídos quase ensurdecedores, em um grande campo sonoro. Isso tudo se contrapunha a calmaria da vista do cais, que podia ser observada desse terraço, por sua vez, ornamentado com cadeiras e grama artificial.

A sensação era de que Tarek fazia colagens espaciais através do som, as mudanças sonoras eram abruptas e automaticamente a paisagem sofria interferências, que alteravam vigorosamente a forma de perceber e de estar naquele espaço.

A partir da experiência de assistir a performance de Tarek, por estar fisicamente imerso naquele lugar, pensei muito na possibilidade de operar os meus sons ao vivo, sem a necessidade de sustentar uma canção ou construindo música popular. Ou seja, pensar os sons por sua natureza e pelas qualidades específicas dos timbres, mas de uma forma familiar ao que eu produzia, unindo as duas situações – uma em direção à outra. A ideia é poder operar e reger os sons a partir de ambientes e sintetizadores que já utilizava anteriormente, no formato de banda e, simultaneamente, em performances ao vivo, com ou sem a formação de banda. Criar essas densidades para além dos arranjos das músicas, proporcionar momentos não estritamente musicais, temporais, mas sim espaciais.





Regiões sem sinal. 2013 [Tarek Atoui]

2.4 Dunas

Na primavera de 2015 captei ambiências de diversos lugares na cidade de Pelotas, somando o som de ventos, de águas e da vegetação. Um dos lugares mais curiosos foi a região das dunas, no bairro Las Acáias próximo à Praia do Laranjal. Esta é uma região distinta da paisagem comum da cidade, variando entre mato com banhados, dunas que se movem lentamente com os ventos e pequenos núcleos de floresta de pinheiros.

Particularmente me interessei pelos sons oriundos dessa paisagem, pois conseguia tonalidades e texturas diferentes em um mesmo lugar. Mais adiante, compus uma música com uma base de piano que se repete e na qual outros elementos entram e ocupam esse espaço sonoro. Boa parte dos sons são ambiências das dunas que formam melodias e texturas. Comecei a cortar os sons e colar em cima da base de piano, somando aos sintetizadores mas, desta vez, diferente de trabalhos anteriores, assumi a colagem e os cortes mais bruscos, sem mesclar os sons de modo mais homogêneo. Os recortes secos produzem outro tipo de construção sonora, talvez menos fluida, dialogando mais com a ideia de sampler, acusando as potencialidades distintas dos sons originais, explorando a pluralidade de timbres.

Chamo esse trabalho de *D u n a s*, fazendo referência ao lugar onde captei as ambiências. Ao final, ainda adicionei melodias de voz com palavras inventadas. Essa voz foi gravada a partir de sintetizador e possui sonoridade de computador. Nesse trabalho, me interessa o som das palavras em si, gosto que elas não signifiquem nada, que não passem uma mensagem específica, como acontece de modo semelhante em alguns trabalhos de desenho e gravura da artista **Mira Shendel**¹⁶ e do artista **Leon Ferrari**.¹⁷ Shendel e Ferrari exploraram alfabetos e palavras sem mensagens inseridas no texto, buscando os elementos gráficos das tipografias próximo do campo do desenho, quase desconstruindo a ideia de caracteres, como fonemas visuais.

D u n a s é apresentada como forma de música/mixtape trabalhada em estúdio, processando as faixas de áudio em repetição, criando cenas diferentes durante a reprodução. Além do formato para se ouvir em streaming, ela pode ser apresentada ao vivo de um modo similar aos experimentos que eu já havia feito. Ou seja, esse trabalho pode ser veiculado tanto como música propriamente dita, como enquanto uma performance sonora.

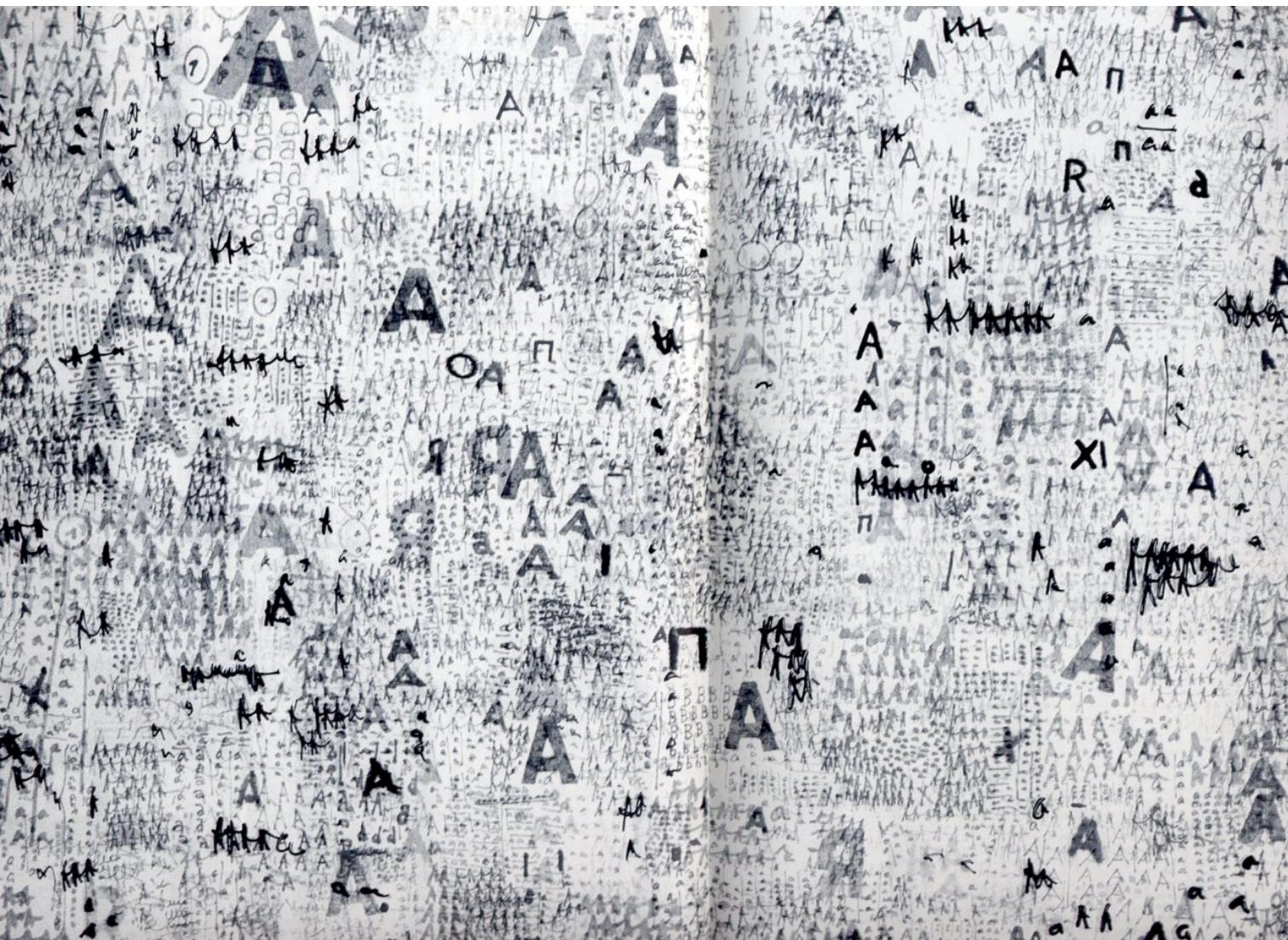
16

Archaic Writing
nanquim sobre papel
45x35cm

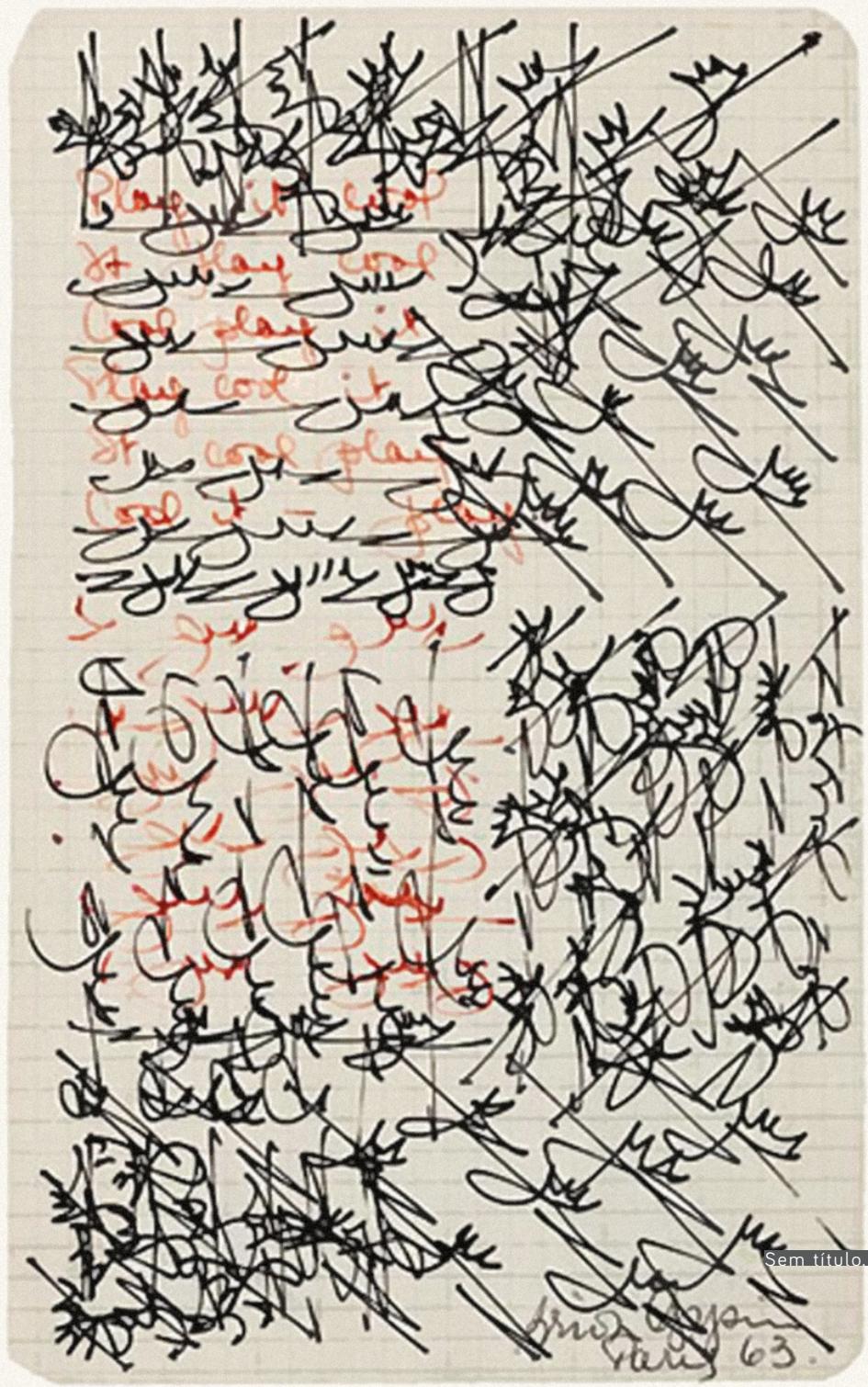
1964

17

Sem título
nanquim sobre papel
29x21
1963



Archaic writing, 1964 [Mira Shendell]



Sem título, 1963 [Leon Ferrari]

Em março de 2016, no lançamento da coletânea **KBEATS** – **Música eletrônica meridional**¹⁸, na cidade de Porto Alegre, apresentei *D u n a s* enquanto uma performance com algumas músicas e cenas sonoras. O trabalho se construiu sampleando e loopando elementos ao vivo, melodias de sintetizador, ambiências captadas nas dunas e bases pré gravadas. Nesse formato a música obtém um caráter mais experimental, percorrendo direções distintas dependendo dos modos variados de como é tocada. Independente dessas diferenças ela mantém a atmosfera etérea e a sobreposição de camadas, combinando ruídos e timbres e lidando com diversas sensações, explorando os ápices e silêncios.

Durante a performance foi possível perceber a reação do público que interagia de acordo com as frequências e as diferentes intensidades sonoras. Graças a potência do equipamento de som essas dinâmicas foram exploradas ao extremo e, com a forte presença dos sons sub-graves, as pessoas presentes na sala reagiam quase como se existisse uma parede material que se deslocava pelo espaço. Era o som a atuar.

18

KBEATS – **Música eletrônica meridional** é uma coletânea que mapeia a produção de música eletrônica independente do Rio Grande do Sul. A primeira edição ocorreu em março de 2016 e foi lançada pelo selo Kino Beat



2.4.1 Deslocar através som

A fisicalidade do som como parte do objeto de pesquisa se tornou mais nítida a partir da performance sonora apresentada em Porto Alegre. Enquanto os sons eram produzidos, busquei explorar a diversidade das massas sonoras a partir das frequências, principalmente quando enfatizava a presença de sons subgraves em contraponto as texturas mais etéreas, na regiões mais agudas.

Algumas pessoas ainda fazem objeções a sons altos. Elas tem medo de machucar suas ouvidos. Uma vez tive a oportunidade de ouvir um som muito alto (a finalização de uma performance de Zaj). Eu estivera na platéia na noite anterior. Sabia quando o som viria. Cheguei para perto do alto-falante do qual se esperava que o som saísse, e fiquei lá sentado por uma hora, voltando para ele ora um ouvido, ora o outro. Quando acabou, meus ouvidos estavam zunindo. O zunido continuou durante a noite, durante o dia seguinte, e durante a noite seguinte. Na manhã do segundo dia marquei uma consulta com um especialista em ouvidos. No caminho para o consultório, o apito parecia ter mais ou menos diminuído. O médico fez um exame completo e disse que meus ouvidos estavam normais. O distúrbio tinha sido temporário. A minha atitude com sons altos não mudou. Vou

ouvi-los sempre que tiver oportunidade, talvez mantendo a distância apropriada.¹⁹ Esse trecho da conferência *O futuro da música* de John Cage, sempre me despertou grande curiosidade. Realmente os sons altos são mais difíceis de ouvir, não são confortáveis. Já os baixos são naturalmente menos repulsivos, causam vibrações e se percebe com facilidade sua presença física. As ondas altas são curtas, como se pode ver nos canos dos órgãos. Quanto maior o cano mais as ondas precisam percorrer para ressoar e mais baixo será o som. Assim como nas cordas do violão, onde a vibração é mais rápida conforme as notas sobem.

A música feita a partir de computador e sintetizadores não evidencia tanto essa lógica, ela é menos visível pois não são estruturas acústicas que diferenciam as frequências, são bits e processadores. Contudo percebi que as regiões sonoras que mais me interessam são as medias. Não de uma forma purista, sempre de encontro as altas e baixas, mas os sons médios tem uma constância que gosto de aproximar à luz de fim do dia, nem muito claro, nem muito escuro. Subsolo é basicamente construído com esses sons médios, *Dunas* também, de certo modo. Sem tanta clareza nos motivos que me levam a compor assim, penso ser uma busca por essas sonoridades, talvez por me agradar a ideia de que a música ambiente possa ser apreciada atentamente ou sutilmente ignorada, um interesse quase desinteressante, como diria Eno.

19

trecho da conferência
O futuro da música
de John Cage,
pronunciada na YMHA,
Nova York, e publicada
em *Numus West 5*, em
1974.

As experimentações de música aleatória e música eletroacústica de John Cage firmaram um lugar crítico em relação a elementos mais sensoriais e técnicos que sempre foram predominantes. Para ele, questões estritamente musicais, como estrutura, divisões harmônicas e composição, não são consideradas questões sérias.

Embora não relate meus trabalhos com o de Cage pela sonoridade, algumas ideias do compositor americano foram fundamentais na construção de parte das minhas músicas, como intervenções de sons externos assumindo-os como parte do trabalho e a possibilidade de pensar todo e qualquer som como música. Tal concepção possibilitou uma abrangência maior nos recursos que passei a utilizar para produzir meu trabalho, como o som natural do ambiente ou o próprio som produzido enquanto manipulo os instrumentos. É a soma de tudo isso que gera sentido.

Ainda assim, um trabalho específico de John Cage que é uma importante referência para o desenvolvimento da minha produção é *In a landscape*, de 1948. Essa composição apresenta um conjunto de melodias sem pressa do piano, que desenvolvem-se simultaneamente a uma base quase constante, gerando a ambiência que permanece sem variação por toda a música. Em poucos momentos ele explora as regiões graves do piano, modificando a sensação dessa

possível paisagem que é criada.

Particularmente considero esta música uma das canções mais bonitas já compostas.

In a landscape se desloca profundamente na direção da música ambiente, assim como no caso de mais dois trabalhos que irei comentar a seguir. O primeiro deles é o disco *Ambient 1 – Music for Airports*²⁰ de Brian Eno, no qual encontramos atmosferas, espaços e silêncios, melodias em repetição e sons que remetem a elementos da natureza. O álbum consiste em quatro composições criadas por camadas de loops de fita de comprimentos diferentes e foi projetado para ser continuamente loopado como uma instalação de som, na tentativa de desativar a atmosfera ansiosa de um terminal do aeroporto.

Music for Airports foi o primeiro de quatro álbuns lançados na série “Ambient” de Eno, um termo que ele inventou para descrever a música simultaneamente ignorável e interessante, em distinção aos produtos de vários fornecedores de música enlatada. O disco como um todo propicia uma sensação mântrica, como se a própria música apontasse para tudo o que ocorre em torno, sem protagonizar situações específicas. Ou seja, a música em si ocupa um lugar secundário.

20

Ambient 1 é o sexto álbum de estúdio de Brian Eno, lançado pela Polydor Records em 1978

O segundo trabalho que trago para o debate é o **registro em vídeo de uma apresentação da banda Kraftwerk**.²¹ O grupo mistura instrumentos acústicos com sintetizadores e máquinas que produzem ruídos em um espaço muito próximo do público, o que diferencia da experiência que se obtém ao assistir uma apresentação em uma casa convencional de shows. Essa performance pode ser pensada como uma ação que possui um caráter fortemente experimental, além de reproduzir temas que constam nos registros de estúdio lançados na época. A banda executa as músicas e o público ora curioso, ora desatento, interage entre si, sem assumir uma posição tradicional, apenas de espectador; a platéia expande seu papel, excedendo sua condição de observador que passa a fazer parte da performance.

Percebo nesses casos, a partir de Cage, Kraftwerk e Eno, a proposição de situações que enfrentam os limites rígidos associados ao espaço. Pontuo tais experiências sonoras como uma proposta de convidar os espectadores a adentrar o ambiente, abrindo a possibilidade de sondar suas frestas e aprofundar à experiência a partir do deslocamento.

21

registro em vídeo de uma apresentação da Kraftwerk com transmissão pela televisão. O show ocorreu em Rockpalast, Alemanhã, 1970



1970. Rockpalast [Kraftwerk]

2.5 Desdobramentos tridimensionais

Um quase triângulo. Essa forma se desenvolveu no decorrer da minha produção de escultura realizada entre os anos de 2010 e 2011. O objeto-base dessa série de trabalhos é composto por três volumes de madeira, medindo aproximadamente 2,7m cada, unidos por dobradiças nas extremidades e suspensos por tiras de borracha de soro, erguendo parte do objeto do chão. O peso da escultura cria uma forte tensão nas borrachas que são extremamente esticadas, causando um leve movimento. Toda esta tensão provoca uma instabilidade que explora ao máximo as características desses materiais.

Em 2010, ainda acadêmico do curso de Artes da UFPel, realizei uma série de esculturas. Algumas delas eram certos abrigos para o corpo e outras eram divisores do espaço. Tanto os abrigos como os divisores eram construídos com chapas grandes de madeira, em uma dimensão próxima ao tamanho do corpo. A partir daí, eram justapostas por dobradiças e permaneciam sobre rodas, possibilitando o manuseio e o deslocamento.

A construção em formato de triângulo diferia das esculturas anteriores, não era um abrigo ou divisor de espaço, mas sim

um objeto não interativo que ocupava grande parte do espaço onde estava disposto. Com esse trabalho, findei a produção das esculturas de madeira.

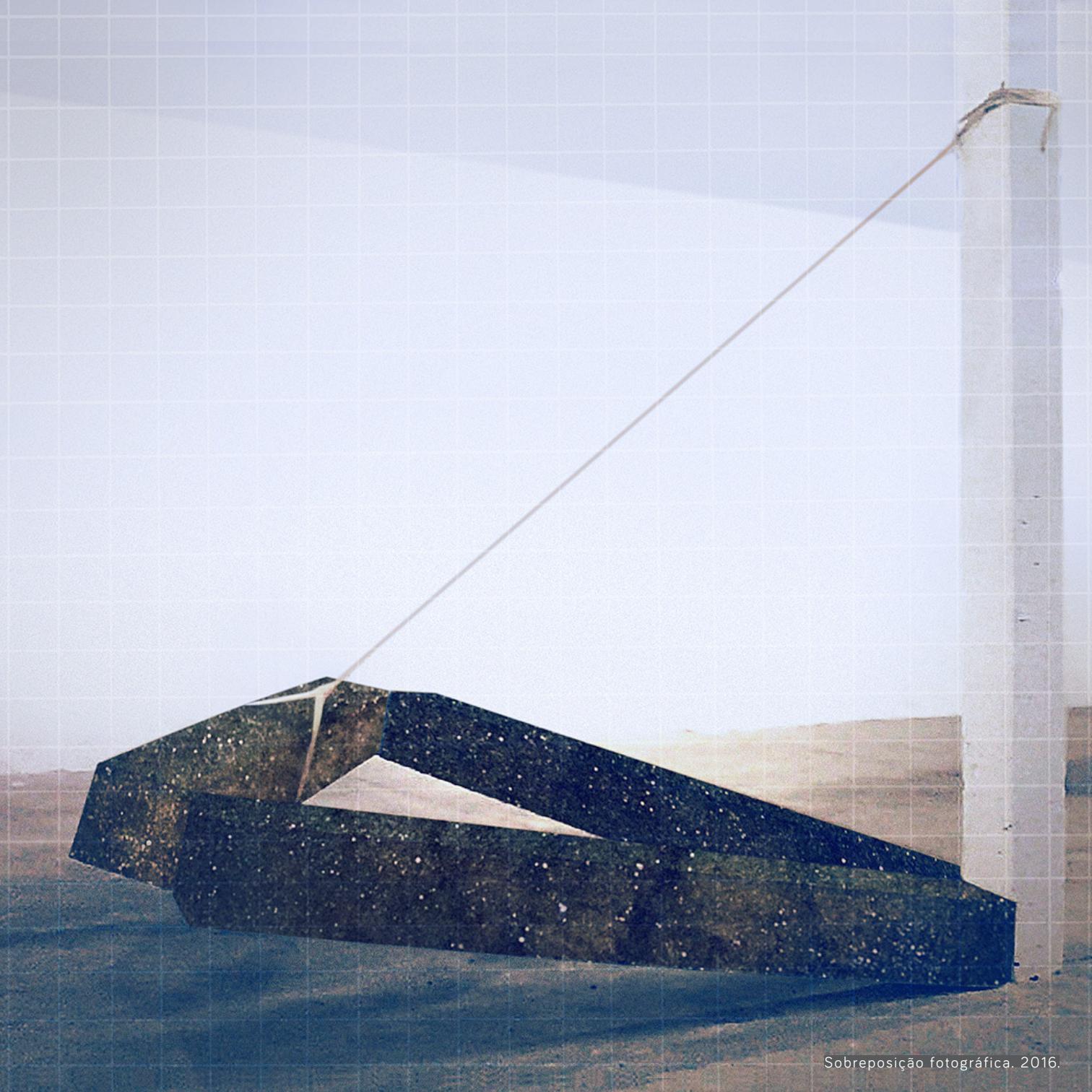
Seguindo com os desdobramentos dessa forma-base triangular, em 2014 fiz uma série de desenhos em nanquim branco sobre papéis escuros e inseri a imagem desse objeto tridimensional de diversos modos, com áreas preenchidas por linhas que se espalham ocupando os espaços da folha. Identifico nessa série de desenhos as primeiras nuances de pensar o espaço sendo habitado por atmosferas e texturas.

A partir desse momento minha produção artística aponta cada vez mais para aspectos de uma espacialidade não determinada por coordenadas geométricas e materiais. Essas proposições sonoras buscam uma abordagem do espaço diferente de quando construí minhas primeiras esculturas, elas não são formalmente delimitadas nem convidam o espectador a interagir com elas. A partir do desenvolvimento dos meus primeiros trabalhos sonoros, voltei a pensar nessa imagem da escultura triangular, como se ela fizesse referência a uma ação em loop, algo que reforça uma ideia de repetição, nos termos que esse conceito é compreendido tanto na campo da música – uma marcação, um ritmo – quanto no minimalismo – uma serialidade, uma neutralidade impessoal.





Escultura triangular. 2011. Pelotas



Sobreposição fotográfica. 2016.



OR THE BEAT
ON YOUR LOVER'S FEET



Capítulo 3

- Arte do espaço

Marcel Duchamp começou a pensar na música não como uma arte do tempo, mas como uma arte do espaço. Em 1913, Duchamp compôs uma peça chamada *sculpture musicale*, que consiste em um registro fonográfico de diferentes sons sobrepostos agindo sobre si mesmos. Um loop/mix caixinha de música com piano em melodias que não se desenvolvem para além de frases curtas, quase como uma fita de moebius sonora. Em torno do som principal circulam outras vozes, sons cotidianos como patinho de borracha e algum tipo de buzina. Esse som cria uma atmosfera confusa e atemporal. *Sculpture musicale* tem questões que se relacionam com a sonoridade de Pet Sounds mas com total ausência da canção – é o espaço atuando com os sons que agem uns com os outros. A fisicalidade do som.

Ao contrário da ideia de “música” que muitas vezes está associada a transmissão de um tipo de sentimento, ou como um veículo partindo de alguém que está a falar sobre os seus sentimentos, sobre as suas ideias ou sobre as suas relações, quando se ouve o som do trânsito nas ruas e avenidas não há essa sensação de ser alguém a falar, mas sim de que um som está a atuar. O que acontece é que ele fica ora mais alto, ora mais baixo, mais agudo, mais grave, curto ou longo. O som faz tudo isto. Cada timbre, cada voz tem sua qualidade e particularidade. Em Subsolo, assim como Sculpture musicale, há uma proposta de explorar essas particularidades, criar uma atmosfera sonora capaz de percorrer o espaço sonoro através do espaço físico, colocando o som como uma arte do espaço, no espaço.

-

Para além do espaço físico, cartesiano, outra possibilidade de nos referirmos ao conceito de espaço é considerando sua dimensão sideral, cósmica. Esse espaço que observamos a noite e que nos possibilita observar o que está muito distante de nós. Uma ideia recorrente é quando imaginamos o espaço sideral como algo externo, o cosmos como algo distante, “fora” do nosso alcance. Gosto de reafirmar o espaço que ocupamos e existimos sendo o mesmo espaço cósmico, tudo parte do mesmo meio.

Desde o início de 2015, passei a observar constantemente o céu e a frequentar os encontros do grupo de astronomia da UFPel. As reuniões ocorriam todas as quartas-feiras no início da noite, no largo do mercado público, em Pelotas. Comecei a fazer uma série de fotos na tentativa de captar imagem das estrelas e a pensar nesses corpos celestes como não tão distantes uns dos outros, não tão distantes de nós. Visualmente, pelo modo como observamos da terra, esses corpos celestes parecem objetos próximos, formam uma malha que pode ser pensada como um cobertor cósmico, no qual somos capazes de reconhecer padrões e fazer uma série de relações.

Durante uma madrugada, no inverno de 2015, fiz uma série de fotos de longa exposição do céu em uma região com quase nenhuma luz, sobre um grande morro na cidade de Porto Alegre. Foquei em registrar o centro da Via Láctea

que era visível a olho nu. selecionei cerca de 70 dessas fotografias, justapus e sobrepus algumas, resultando em uma grande imagem do centro ampliado da galáxia. Com as sobreposições muitas estrelas que não eram vistas nas fotos originais apareceram criando texturas e manchas. Inseri no centro da montagem da Via Láctea a imagem da construção triangular. Passei a pensar no triângulo como um dispositivo, uma espécie de portal inserido dentro do universo. Imprimi a imagem de dois modos diferentes, uma em PVC e outra em tecido, ambas medindo 1x1m.

Na versão em tecido experimentei a inserção de linhas em bordado, ligando os pontos, desenhando com a costura. A partir das imagens impressas fiquei pensando em uma série de ligações com os sons. A formação de texturas, massas, poeira e ruídos, junto de uma atmosfera de densidade, repetição e movimento.

Posteriormente, durante a captação de ambiências na região das dunas, em Pelotas, também fiz fotos de todo o lugar, tanto da floresta de pinheiros como das texturas da areia nas dunas e as ondulações provocadas pelo vento. A partir dessas fotos realizei outro trabalho e imprimi em PCV nas mesmas dimensões da imagem da galáxia, novamente sobrepondo as texturas das dunas com a forma triangular, como se desenterrasse da areia.





Cosmos. Sobreposição fotográfica. impressão sobre PVC 1x1m. 2015





Cosmos. Sobreposição fotográfica, impressão em tecido 1x1m. 2015









D u n a s. Sobreposição fotográfica. impressão sobre PVC 1x1m. 2015

Esses dois trabalhos surgiram de modo bem experimental pois não havia produzido nada com fotografia antes. Parti de práticas próximas as que utilizei nos trabalhos com som: captura, duplicação, sobreposição, colagem, ruído e ambiência. Depois de finalizados, observando-os juntos no espaço, estabeleci algumas relações entre os elementos presentes nas duas imagens. A Via Láctea é um grande aglomerado de bilhões de pontos que são agrupados pela gravidade mútua dos corpos entre si, girando em forma de disco. Dentro desse disco as estrelas orbitam o centro, e os planetas orbitam as estrelas de modo não muito ordenado, pois os movimentos não são muito previsíveis. Desde que andei sobre a areia, na região das Acácas, encaro a duna como outro grande aglomerado de pequenos pontos, minúsculos grãos, gerando – de modo semelhante a galáxia – uma atmosfera etérea. Ambas, duna e via láctea, se deslocam pelo espaço, mesmo que não possamos perceber seus movimentos – a duna está sempre em transformação através do deslocamento constante dos seus micro grãos de areia, assim como tudo existente e atuante no cosmos.

3.1 Campos Neutrais

Em agosto de 2015 fiz outra saída para fotografar o céu e a paisagem, dessa vez na antiga faixa de terra desabitada no Sul do Rio Grande do Sul chamada Campos Neutrais. Esta faixa se estende dos banhados do Taim ao Arroio Chuí.

Campos Neutrais é uma sobreposição de duas fotografias em preto e branco que fiz nessa região. O resultado me interessou pois há uma certa confusão de profundidade. Além disso, as áreas de claro e escuro formam faixas horizontais, o que se assemelha a construção do som a partir de frequências distintas e mixagem de massas sonoras.

Não tanto pela localização, mas pela paisagem e em especial pelo nome, Campos Neutrais me fez pensar neste lugar como um espaço desterritorializado. No espaço, a vastidão que se percebe em observar a linha do horizonte em todas as direções, particular da região do pampa do Rio Grande do Sul, faz com que percais a referência de um lugar familiar.

22

SANTOS, M. A
Natureza do Espaço.
Técnica e Tempo.
Razão e Emoção.
edusp. São Paulo.
2006

O geógrafo e pensador brasileiro Milton Santos, no livro *A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção (1996)*²², identificou esses espaços indeterminados como espaços opacos, considerados espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços

luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão. Campos Neutrais não possui traços de propriedade privada, como fazendas, tampouco características urbanas. Ao mesmo tempo não se assemelha a um ambiente natural. Há a sensação de que o espaço e o tempo são infinitos, uma percepção próxima da que temos ao observar o céu e o universo.



Campos Neutrais, sobreposição fotográfica 29x80cm, impressão sobre PVC





A imagem ao lado trata-se de uma tentativa frustrada de registrar um alinhamento planetário que ocorreu no início de fevereiro de 2016. A olho nu era possível ver no céu noturno os planetas Júpiter, Marte, Saturno, Vênus e Mercúrio. Um fenômeno relativamente raro, Júpiter surgia no horizonte por volta das 23h, logo depois aparecia Marte. Saturno surgia pelas 2h da manhã e em seguida Vênus também se erguia no céu. Às 5h20min era a vez do planeta Mercúrio, minutos antes do nascer do sol. Fui até a Praia do Laranjal na cidade de Pelotas e posicionei minha câmera no tripé, esperando os planetas estarem todos visíveis, mas quando o momento se aproximou, algumas nuvens cobriram Júpiter e curiosamente Mercúrio nunca apareceu. Em seguida o sol nasceu e todos os planetas ficaram invisíveis. Conseguí registrar apenas três deles simultaneamente, da esquerda superior para a direita inferior: Marte, Saturno e Vênus.

-

A distância média da terra à lua, ou seja, ao corpo celeste mais próximo de nós, é de 237.000 milhas. Mercúrio, o planeta mais próximo do sol, dista dele 37 milhões de milhas. Vênus, o seguinte, gira a uma distância de 68 milhões de milhas; a Terra, que vem depois, a uma distância de 95 milhões; Marte, o próximo, a uma distância de 144 milhões. Em seguida vêm os oito asteróides (Ceres, Juno, Vespa, Palas, Astrea, Flora, Iris e Hebe), a uma distância média de 250 milhões de milhas. Depois vem Júpiter, distante 490 milhões; a seguir, Saturno, 900 milhões; depois Urano, 1900 milhões; e finalmente Netuno, descoberto recentemente, e girando a uma distância aproximada de 2.800 milhões. Deixando Netuno de lado - a respeito do qual pouco sabemos de certo e que, possivelmente, pertence a um sistema de asteróides -, logo veremos que, dentro de certos limites, existe uma ordem de intervalos entre os planetas. Falando mais amplamente, podemos dizer que cada planeta exterior está duas vezes mais longe do sol do que aquele interior que o precede. A ordem mencionada aqui, a lei de Bode, não pode ser deduzida da consideração de analogia que sugeri entre a descarga solar dos anéis e o modo da irradiação atômica?

É uma loucura tentar compreender os números apressadamente mencionados neste resumo de distâncias, a não ser à luz dos fatos aritméticos abstratos. Não são

palpáveis na prática. Não dão ideias precisas. Afirmei que Netuno, o planeta mais afastado do sol, gira ao seu redor a uma distância de 2800 milhões de milhas. Até aqui, tudo vai bem – estabeleci um fato matemático; e, sem compreendê-lo quase nada, podemos usá-lo matematicamente. Mas ao mencionar que a Lua gira em torno da terra à uma distância comparativamente insignificante de 237.000 milhas, não alimentarei nenhuma esperança de que alguém entenda, saiba ou sintia quão distante da Terra a Lua realmente está. 237.000 milhas! Deve haver muito de meus leitores que já tenham cruzado o oceano Atlântico; entretanto, quantos deles tem ideia clara das 3.000 milhas que separam uma costa da outra? Para dizer a verdade, duvido que haja um homem capaz de pôr na cabeça a mais vaga concepção do intervalo entre um pedágio e outro na estrada. Em certa medida, ajuda-nos, todavia, em nossa concepção da distância, o fato de combinarmos essa concepção com a de velocidade, relacionada a ela. O som percorre 1.100 pés de espaço em um segundo de tempo. Se fosse possível a um habitante da terra enxergar o fogo de um canhão disparado na Lua e ouvir a detonação, ele teria de esperar, após de perceber o primeiro, mais de treze dias e noites antes de receber algum indício do segundo.²³ Este é um pequeno trecho de *Eureka*, de Edgar Allan Poe de 1848. *Eureka* é uma obra de não-ficção. Tem como subtítulo Um poema em prosa e, também,

Ensaio sobre o universo material e espiritual. Nesta obra, Poe aborda a natureza do universo, contemplando, em sua discussão, elementos filosóficos e científicos. Poe Acreditara ter escrito um livro cientificamente revolucionário, superior a tudo que escrevera sobre a origem e o destino do universo. Porém trata-se de uma poesia incrível sobre como e o quê pensamos ser/existir frente ao cosmos. A leitura deste poema cosmogônico é a que aceita, em um plano poético, o vertiginoso itinerário intuitivo e intelectual que o autor propõe. Uma leitura que assuma por um momento esse ponto de vista divino a partir do qual ele pretende olhar e medir a criação.

Até 1905, ano em que Einstein publica a **teoria especial da relatividade**²⁴, a ideia de espaço que vigorava era de que o espaço agia como um palco vazio, estático, na qual a matéria e o tempo agiam sobre ele sem causar qualquer tipo de interação. Hoje sabemos que o espaço não é estático, tampouco pode ser levado em conta de forma separada do tempo. Espaço e tempo andam juntos, podendo se curvar, esticar, romper e retorcer, tudo sob o efeito da gravidade.

Outro trecho de Eureka diz que a gravidade não é senão o modo segundo o qual se manifesta a tendência de todas as coisas a retornar à sua unidade original; não é senão a reação do primeiro Ato Divino. Particularmente, um excelente

24

a teoria especial da relatividade foi publicada no ano de 1905 por Albert Einstein, anos após ter trabalhado em um escritório de patentes na Suíça. A partir dos estudos precedentes do físico irlandês Hendrik Lorentz, Einstein dedicou seu tempo aos experimentos que buscavam revelar que a gravidade ocorria devido a curvatura do espaço sob efeito dos corpos massivos.

modo de pensar a força da gravidade com valor existencial e poético ainda nos dias de hoje, mesmo que tenha sido escrito mais de 50 anos antes de Albert Einstein publicar sua teoria especial da relatividade, em 1905. Einstein propôs, através de equações, que a gravidade nada mais é do que uma consequência da massa dos corpos que deformam o espaço, criando uma espécie de funil cósmico onde os corpos de menor massa são naturalmente atraídos, sem que haja qualquer tipo de energia ou propulsão que os atraia.

3.2 Errare humanum est

O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território.²⁵ Esse é um trecho do livro *Walkscapes*. O caminhar como prática estética (2010), do autor e arquiteto italiano Francesco Careri. *Walkscapes* trata da percepção da paisagem através do caminhar – do nomadismo primitivo às vanguardas artísticas do começo do século XX, da Internacional Letrista à Internacional Situacionista, do minimalismo à land art. Careri examina algumas das propostas que conceberam o ato de perambular não só como uma ferramenta de configuração da paisagem, mas também como uma forma emancipada

25

CARERI, F. *Walkscapes*.
O caminhar como
prática estética. GG
Brasil. São Paulo. 2013.
p. 27-28

de arte, um dispositivo estético de conhecimento e de modificação física do espaço atravessado, que se transforma em intervenção humana.

Errare humanum est –, ao avesso de uma tradução literal (errar é humano), nos sugere que é humano ser errante, buscar o desconhecido, sondar o espaço. Segundo o autor, para uma nova expansão do campo, o termo “percurso” indica ao mesmo tempo o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Por meio do percurso, diversos campos disciplinares têm realizado uma própria expansão do campo para confrontar-se com os próprios limites. Careri diz que ao percorrer as margens de suas próprias disciplinas, muitos artistas procuraram não cair no abismo da negação, conscientemente aberto pelo movimento dadá no início do século, mas sim superá-lo. Breton transformou a antiarte do dadá em surrealismo através da expansão à psicologia – os situacionistas, partindo novamente do dadá, procuraram transformar a antiarte numa ação estética unitária e interdisciplinar através da expansão à política – a land art transformou o objeto escultórico numa construção do território através de uma expansão à paisagem e à arquitetura.

Para dar continuidade à tentativa de abordar o espaço através de divergências em escalas e distâncias, e a partir da ideia discutida por Cariri de expansão do objeto de arte à paisagem e ao espaço, cito o artista norte-americano Robert Smithson. Nascido em Nova Jersey e de origem indígena, teve sua iniciação na escultura e, no decorrer da sua trajetória artística, deslocou seu trabalho para fora dos espaços institucionais. Smithson passou a explorar regiões isoladas, lagos deteriorados pela industrialização, subúrbios em ruínas.

A professora de história da arte no Instituto de Arte da Uerj, Marta Telles, nos diz, em seu artigo **Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea**²⁶ que estas intervenções realizadas nestas regiões são obras elaboradas ‘na’ e ‘a partir’ da distopia urbana norte-americana no final da década de 1960, quando, após anos de crescimento modernista acelerado, de “imortalidade fracassada e grandeza opressiva”²⁷ se faz necessário reconciliar-se com a inexorabilidade da finitude, com os entulhos produzidos e recalcados pelo progresso, enfim, reinventar outras formas de estar no mundo. Entre 1966 e 1969, Smithson realizou pequenas excursões aos arredores de Nova York, viagens imaginárias ou reais, deslocamentos espaço-temporais refletidos ao infinito em textos, fotos, filmes e obras. Em tais deslocamentos, somos convidados

26, 27 e 28

TELLES, M. Robert
Smithson: a
memória do vazio na
paisagem entrópica
contemporânea.

Arte&ensaios - n. 2 0 -
2 0 1 0. (26 e 27 p. 79)

a uma espécie de arqueologia do vazio. Um tipo de cartão-postal autodestrutivo – na descrição do artista, para quem, contudo, é na aceitação e na redescoberta de tal realidade que se encontram as possibilidades da repotencialização estética da arte.²⁸

No trabalho *The Eliminator* (1964)²⁹, o artista explora a noção de “cegueira estrutural”, observa-se o esmaecimento da presença da memória sob superexposição aos estímulos ópticos. Construído como estrutura tridimensional formada por dois espelhos dispostos a 90º, *The Eliminator* localiza no centro do ângulo tubos de néon em formas ziguezague. Nesse trabalho, a visão experimenta sobrecarga de estímulos na presença dos flashes de néon vermelho, afetando o processo de formação da memória do espectador ao vivenciar a obra.

Smithson constrói espaços alternativos onde é possível obter a perda da percepção comum de distâncias, percursos e um enfrentamento espacial. Aqui, as convergências visuais dependem da memória para preencher os gaps e pontos cegos, fixando na mente a imagem e os objetos, pois eles aparecem e reaparecem em diferentes posições. Ao experimentar um vazio perceptivo, constata-se o enfraquecimento da capacidade de concentração bem como da articulação da memória. A experiência da dispersão

29

The Eliminator





The Eliminator. 1964 [Robert Smithson]

e do esquecimento são as características marcantes da “sociedade do espetáculo” e sua saturação de estímulos experimentados diariamente.³⁰

A partir desse deslocamento, e retomando A natureza do espaço na qual Milton Santos expõe os espaços abertos como aproximativos e potencialmente criativos em oposição aos espaços fechados da exatidão, pode se pensar a distinção entre espaço opaco e espaço luminoso em relação ao que Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia (1995)*³¹, chamam de espaço estriado e espaço liso. Para estes autores, os nômades estão ligados ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado. O grande jogo do caminhar transeunte seria, então, buscar esses espaços nômades, opacos, lisos, dentro da própria cidade luminosa – espaço estriado sublime. Como propõe Francesco Careri, o jogo seria buscar a cidade nômade que vive dentro da cidade sedentária.

O traçado nômade, ainda que siga pistas ou itinerários rituais, não tem a função do percurso sedentário que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a própria parte e, a partir daí, regulando a comunicação entre as partes. O traçado nômade faz exatamente o contrário, distribui os homens (ou animais) um espaço

30

TELLES, M. Robert
Smithson: a
memória do vazio na
paisagem entrópica
contemporânea.

Arte&ensaios - n. 2 0 -
2 0 1 0. p. 82

31

GILLES, D. FÉLIZ, G. Mil
Platôs: Capitalismo e
esquizofrenia. 34. São
Paulo. 2000

aberto, indefinido, não comunicante. - Gilles Deleuze e Félix Guatarri

São de total relevância e estímulo para minha produção poética todos esses pontos aqui discutidos. Quando falo na atmosfera criada através do som, ou nos trabalhos visuais que proponho e relaciono com ruídos e ambiências, acredito que, de algum modo, a sensação criada pelos impactos sonoros e visuais trazem para uma escala humana um possível olhar sobre “nós” como parte real do cosmos. Dispositivos para o cosmos são provocações, inserções sonoro-visuais para um universo de partículas físicas que agem com o espaço, esse mesmo espaço que estamos inseridos. Experiências que desconstroem a percepção comum, rígida e atrofiada que temos do espaço em nosso cotidiano. Seja pelo som que se desloca e se propaga através do espaço, sendo capaz de nos transmitir fisicamente sua presença – ou por janelas que agem como mirantes para uma observação poética em uma escala distinta daquela que estamos habituados a perceber, esses trabalhos pretendem açãoar uma reflexão sobre existir e atuar no espaço, contrapondo a visão de que somos acomodados espectadores fora do cosmos.

O cosmos é aqui.



LKIE THE WTAER
IN YUOR RVEIR



Capítulo 4

O espectador emancipado, outra vez

A partir das reflexões que argumentam sobre a possibilidade de considerarmos o espaço físico como constituinte da obra, como no minimalismo e nas experimentações sonoras de Eno e Sattie, faz-se necessário o espectador, o sujeito que poderá experienciar esta condição da proposição artística.

Quem diz teatro diz espectador, e isso é um mal. Esse círculo que nós reconhecemos, que nossa sociedade modelou à sua imagem. Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar.³²

No primeiro capítulo do livro *O espectador emancipado* (2012), Jacques Rancière propõe um deslocamento do papel do espectador dentro do campo da arte contemporânea,

32, 33 e 34

RANCIÈRE, J.
*O espectador
emancipado.*
Martinsfontes. São
Paulo. 2012. (30 p. 9)
(31 e 32 p. 10)

uma transformação na noção de espectador enquanto seres receptivos e passivos. Para Rancière, o espetáculo teatral não pode ser colocado em plenitude como se produzisse um único sentido – ao contrário dessa apreciação rasa, a experiência de arte só acontece quando os espectadores ou assistentes (no sentido daqueles que vêm), ao invés de serem seduzidos por imagens, passam a ser participantes ativos.

Para o autor francês, essa inversão de papéis do público, de espectadores à protagonistas, conheceu duas fórmulas; segundo a primeira, é preciso arrancar o espectador de sua postura embrutecida, fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, o sujeito será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas.³³

De acordo com a segunda fórmula, é essa própria distância reflexiva que deve ser abolida. O espectador deve ser retirado da posição de espectador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais.³⁴

A proposta crítica de Rancière, de rever a noção tradicional de espetáculo realocando o espectador pode ser relacionada ao modo que John Cage nos propõe a pensar o som. Segundo Cage, o som é uma linguagem que não possui a necessidade de significar algo, de remeter a algo. É preciso validar o caráter concreto do som para, a partir disso, ser possível consolidá-lo como uma arte do espaço, levando em conta o lugar e as circunstâncias diretamente ligadas a ele. Como Cage comenta no decorrer de um de seus ensaios no livro De segunda a um ano, ao legitimar o som do trânsito de uma cidade como uma música no espaço, que nunca é igual.

Para dar continuidade a essa ideia de espetáculo no qual os protagonistas são o próprio espaço e o espectador, pontuo a produção inicial de Brian Eno, na década de 1960 no período que estudou na faculdade de belas artes Ipswich School os Art, dirigida por Roy Ascott. Roy era um grande educador, com um jeito para criar lugares muito interessantes onde muita coisa acontecia.³⁵ afirma Eno em sua entrevista no livro Entrevistas - Vol. 2, de Hans Ulrich Obrist. Sem tocar qualquer instrumento musical, Eno ia à faculdade e já experimentava exercícios com música. Foi lá que teve acesso pela primeira vez a um gravador.

Sua primeira instalação de áudio ocorreu na faculdade de belas artes. Lá tinha um grande abajur de metal que

35

OBRIST, H. U.

Entrevistas - Vol. 2.
Cabogó, São Paulo.
2009.

o compositor utilizava como sino. Eno compôs uma peça gravando aqueles tons de sino bem longos e depois utilizou as diferentes velocidades do gravador para produzir camadas de sons muito graves. Depois pôs para tocar em uma sala com a proposta de que esse som ocupasse a sala, espalhando alto-falantes por todo o cômodo; assim o som invadiu a sala.

Após Eno deixar a faculdade, em 1971, passou a integrar o Roxy Music, uma banda bastante visual e muito consciente desta característica. Isto era um tanto original naquela época, porque houve um período entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970 em que a ideia de ser músico era, de certa maneira, dar as costas ao público e mergulhar na música.

Em oposição a esta abordagem artística existencial, romântica e totalmente imersa na música, sem considerar o público, Roxy Music realizava performances bastante teatrais e com características de grande espetáculo junto ao público, na direção do que Rancière propõe como espectador emancipado – expansão do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectadores. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a

todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam.

Partindo para outro autor, no ensaio *O Narrador* (1994), Walter Benjamin observa a pobreza de experiências que caracterizam o nosso mundo. Nessa obra, Benjamin desenvolve uma reflexão sobre o desaparecimento do narrador na história da civilização. O autor inicia seu texto resgatando a obra do escritor russo Nikolai Leskov, com a seguinte afirmação em relação à presença do narrador e sua distância entre nós: *por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato, presente entre nós, em sua atualidade viva, ele é algo distante e que se distancia ainda*³⁶

Benjamin identifica em Nikolai Leskov, as características importantes e diretas que caracterizam o narrador. Ao mesmo tempo, descrever este escritor não significa aproxima-los de nós, e sim aumentar a distância que nos separa dele. Pois, o que nos impõe a condição dessa distância é uma experiência quase cotidiana de que a arte de narrar está em extinção. Para Benjamin, as pessoas que sabem narrar devidamente são cada vez mais raras e isto se aplica pelo fato de que as ações da experiência estão em baixa.

Jorge Larrosa, através dos estudos sobre Walter Benjamin, diz que *a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou*

36

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política.*
Brasiliense. São Paulo.
2012. p. 1

37 e 38

LARROSA, J. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas.*
Autentica. São Paulo.
1999. (36 p. 26)

*o que toca.*³⁷ Para o autor, a cada dia muitas coisas se passam, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. *Em primeiro lugar pelo excesso de informação.* A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário, quase uma antiexperiência.³⁸ Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando-a, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça.

Através do narrador quase extinto de Benjamin, Larrosa identifica a experiência na forma mais singular possível. Se de fato a experiência não pode ser substituída pela informação (essa que nos é cada vez mais presente e acessível) então é possível colocá-la em paralelo à deficiente função que os espectadores defasados se encontram – os espectadores estão carentes de experiências reais. Na proposta de desenvolver a emancipação da função de espectador,

Ranciére, através de uma digressão relativa a sua própria experiência política e intelectual, caracteriza a condição de espectador enquanto nossa situação normal e permanente..

No processo de entendimento da noção de espectador emancipado, Ranciere elabora a seguinte reflexão: para o autor, sua geração ficou dividida entre duas exigências opostas. Segundo uma delas, os que tinham entendimento do sistema em que estavam inseridos, a fim de armá-los para a luta em prol de uma utopia. Segundo a outra, os supostos intelectuais na verdade eram ignorantes, que nada sabiam do significado da exploração e da rebelião. Esses deviam aprender com os mesmos trabalhadores que eles tratavam de ignorantes.

A fim de atender essas duas exigências, o posicionamento inicial dos intelectuais era encontrar a verdade do marxismo para armar um novo movimento revolucionário, e, em seguida, aprender com aqueles que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e da rebelião. Para Ranciére e para sua geração nenhuma dessas duas tentativas foi plenamente convincente. Esse estado, de fato, levou-os a buscar na história do movimento operário a razão dos encontros ambíguos ou frustrados entre os operários e aqueles intelectuais que tinham ido visitá-los para instruí-los ou serem instruídos por eles. Nesse processo, foi

possível perceber que a questão não estava entre ignorância e saber, nem entre atividade e passividade, individualidade e comunidade.

Em um dia de maio, Rancière consultava a correspondência de dois operários dos anos 1830 em busca de informações sobre a condição e as formas de consciência dos trabalhadores daquele tempo. Contudo, se surpreendeu em encontrar algo bem diferente: *as aventuras de outros dois visitantes em outros dias de maio, cento e quarenta e cinco anos antes*. Nessa correspondência, um dos dois operários tinha acabado de entrar na comunidade Saint-simoniana³⁹ em Ménilmontant e contava ao amigo o modo como empregava o tempo de seus dias na utopia: trabalhos e exercícios durante o dia, jogos, coros e narrativas à noite. Seu correspondente, em contrapartida, lhe relatava o passeio no campo que fizera com dois companheiros para aproveitar um domingo de primavera. para Rancière, o que se destacava nesse relato era que o que ele contava não se parecia em nada com o dia de repouso do trabalhador que restaura as forças físicas e mentais para o trabalho da semana entrante.

Aqueles trabalhadores, que deveriam dar-me informações sobre as condições e as formas de consciência de classe, davam-lhe outra coisa: a sensação de semelhança, a demonstração de igualdade. Eles também eram espectadores

39

Comunidade fundada pelo filósofo e economista francês Conde Saint-simoniana. Considerado um dos fundadores do socialismo moderno e teórico do socialismo utópico.

e visitantes dentro de sua própria classe.⁴⁰ Sua atividade de propagandistas não podia separar-se de seu ócio de passeadores e de contempladores. A simples crônica de seu lazer obrigava a reformular as relações estabelecidas entre ver, fazer e falar. Ao se tornarem espectadores e visitantes, eles subvertiam a divisão do sensível segundo a qual os que trabalham não têm tempo de deixar que seus passos e olhares errem ao acaso, e os membros de um corpo coletivo não têm tempo para dedicar as formas e as marcas da individualidade.

40

RANCIÈRE, J.
O espectador
emancipado.
Martinsfontes. São
Paulo. 2012. p. 21-22

A partir destas reflexões considero a noção de espectador emancipado o elo entre espectador, espaço e espetáculo, este lugar comum no qual ocorre a experiência artística, capaz de difundir o limite do objeto de arte em conexão ao papel do sujeito/observador. Isso significa emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo. O que aquelas jornadas traziam aos dois correspondentes e a seus semelhantes não era o saber de sua condição e a energia para o trabalho do dia seguinte e a luta por vir. Era a reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer - Jacques Rancière

THAT'S WHY
OUR LIMBS
ARE SO SO

ERVEY FRUIT

DFT



TCUHOES THE GOUNRD

Reflexões posteriores

-

Quando a histórica conquista da velocidade cria novas lentidões como se estas fossem somente seus opositos, todo o peso material tende a ser percebido como mero obstáculo a ser ultrapassado, aniquilado. O peso do corpo é um deles. Sócrates já havia sido porta-voz de um antigo sonho: escapar da resistência da matéria, pois o corpo nos causa mil dificuldades.⁴⁰

Um corpo em meio a uma multidão de corpos dá uma ideia de um corpo passageiro pelo mundo onde se vê corpos cada vez mais ágeis. Corpos que sofrem as mudanças do seu tempo e que se transformam afetados pelas ações do mundo, da vida. Segundo Denise Bernuzzi de Sant' Anna, professora de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o corpo não se caracteriza por uma fórmula constante, ele é uma passagem que transita por experiências e sofre mutações. Essas mutações são consequências das sensações vividas no tempo e no espaço.

A partir dessa ideia de passagem que a autora aponta, e de propor o meu trabalho como dispositivos que possibilitam alterações no modo de perceber o espaço, localizo os

40

SANT'ANNA, D. B.
Corpos de Passagem:
ensaios sobre
a subjetividade
contemporânea.
Estação liberdade. São
Paulo. 2001. p. 19

“dispositivos para o cosmos” em um lugar híbrido que aborda som, imagem, tempo e espaço, na tentativa de desacelerar a percepção que estamos habituados a ter no nosso cotidiano. Propor experiências sonoras e visuais que atentem o corpo para um tempo distinto da velocidade em que reagimos ao mundo na contemporaneidade. Imaginar uma urbe é pensar em corpos de passagem, corpos cujos movimentos são cada vez mais apressados. É a *vida líquida*⁴¹, expressão usada por Zygmunt Bauman, sociólogo polonês que estuda os modos de vida que constituem os corpos do século XXI. A vida é líquida para designar uma forma de vida numa sociedade em que os corpos que nela habitam mudam as condições sob as quais agem num tempo muito curto. É a fluidez da vida. Diz o autor que, nessa sociedade, as condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de aprendê-las. A vida líquida faz parte da Modernidade líquida.

Pensando o som como uma força real, a natureza do som. O grão e a partícula. Textura e ruído – essas especificidades tendem a existir no aleatório, a estarem em constante mudança como se nada pudesse domá-las. Quando o som se propaga ele existe e permite que essa força não se acomode ao espaço de forma estável, de acordo com a intensidade e as frequências ele reverbera, ecoa, se amplifica e ocupa o meio de um modo quase caótico. Essa movimentação do som que

41

BAUMAN, Z.
Modernidade Líquida.
ZAHAR. São Paulo.
2001

não podemos prever gera a real experiência – como o som do trânsito que nunca é igual – a curvatura na habitual forma de ouvir o som das coisas que age como órbitas no espaço – essas órbitas podem ser pensadas como dobras do espaço.

A **dobra**⁴² está relacionada a uma experiência com o caos, com suas forças atravessando-se de um lado a outro, sem sentido e sem direção. Gilles Deleuze, filósofo da diferença, em seu livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, vai nos dizer que, assim como no cosmos, um corpo experimenta o caos e constitui um pensamento, ou seja, quando pensa sobre as forças que o atravessam, que dobram o seu corpo. Existem dobras no mundo e dobras no corpo.

Penso que o conceito de dobra, nessas reflexões finais, me ajuda a problematizar meus processos de subjetivação, os diferentes modos que afetam meu trabalho poético. As dobras que ocorrem nas oscilações sonoras e também as diferentes linhas que compõem as minhas imagens podem ser pensadas como a flexão ou a curvatura de um certo tipo de linhas, relações de forças que atuam em meu corpo produzindo um diferente modo de ser. A dobra permite entender os limites e as contradições do que se passa em um corpo ou no mundo.

A dobra pode ser pensada ainda como algo que possibilita a invenção de diferentes formas de relação de um corpo

42

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*.
Papirus. São Paulo.
1991

consigo mesmo e com o mundo. Através dela, o sujeito – espectador que experiencia o trabalho talvez possa – ele mesmo – produzir outras dobras, outras percepções nos seus processos subjetivos. O que retoma a proposição de Brian Eno em “Ambient”, no sentido de estar em volta, nos arredores, envolver. Uma outra escuta, um diferente modo de pensar e atuar no mundo.



Bibliografia

- BATCHELOR, D. Movimentos da Arte Moderna. Minimalismo. São Paulo. Cosac & Naify. 1999.
- BAUMAN, Z. Modernidade Líquida. ZAHAR. São Paulo. 2001.
- BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. Brasiliense. São Paulo. 2012.
- CAGE, J. De segunda a um ano. Cobogo. São Paulo. 2013.
- ___. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- ___. JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL (Entrevista). In: Código 3. Salvador, agosto 1978.
- CAMPOS, H. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo. Perspectiva, 1977.
- ___. Música de Invenção. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARERI, F. Walkscapes. O caminhar como prática estética. GG Brasil. São Paulo. 2013.
- DELEUZE, G. GUATARRI, F. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. 34. São Paulo. 2000.
- DELEUZE, G. A dobra: Leibniz e o barroco. Papirus. São Paulo. 1991.
- DUCHAMP, M. Notas. Madri: Tecnos, 1989.
- ELGER, D. Dadaísmo. Barcelona. Tachen. 2004.

- FERREIRA, G. COTRIM, C. Escritos de artistas. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2006.
- FRIED, M. Artes e objetidade. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA. UFRJ. 2002.
- KRAUSS, E, R. Caminhos da escultura moderna. Martins Fontes. São Paulo. 2001
- LARROSA, J. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. Autentica. São Paulo. 1999
- OBRIST, H, U. Entrevistas - Vol. 1. Cabogó, São Paulo. 2009.
- ___. Entrevistas - Vol. 2. Cabogó, São Paulo. 2009.
- POE, E, A. Eureka. Max Limonad. São Paulo. 1986.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. Martinsfontes. São Paulo. 2012.
- SYLVIA, M. Futurismo. Taschem. São Paulo. 2005.
- SANTOS, M. A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. edusp. São Paulo. 2006.
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 182-197.
- TELLES, M. Robert Smithson: a memória do vazio na paisagem entrópica contemporânea. Arte&ensaios - n. 20 - 2010.
- SANT'ANNA, D, B. Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. Estação liberdade. São Paulo. 2001.

Sites

<http://www.artesonoro.net> - acesso em setembro de 2015

<http://www.artesonoro.org/> - acesso em setembro de 2015

<http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-wateryam.html> - acesso em outubro de 2015

<http://www.dub.com> - acesso em dezembro de 2016

<http://www.dubechoes.com> - acesso em dezembro de 2016

<http://www.indiana.edu/~audioweb/T369/eno-ambient.pdf> - acesso em outubro de 2015

<http://musiquesetidees.blogspot.com.br/2008/03/la-musique-dameublement-ou-le-nouveau.html> - acesso em maio de 2015

<http://www.johncage.info/index2.html> - acesso em fevereiro de 2017

<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/> - acesso em fevereiro de 2017

<http://universaleverything.com/projects/polyfauna/> - acesso em dezembro de 2016

Sons e vídeos contidos no DVD

-
subsolo - áudio completo

subsolo - vídeo por Adriana Yamamoto

d u n a s - áudio completo

d u n a s - ao vivo no KBEATS [Porto Alegre]

atelié escultura_21-05 [com Raul D`avila]

cabeça de algodão - experimento 1 - vídeo por Adriana Yamamoto

partida de tênis - áudio e vídeo

partida de tênis - ao vivo na sala

pó - áudio e vídeo

ressonância - áudio e vídeo

pedido de socorro cósmico [com Gabriel Paixão] - áudio

manga rosa - ao vivo no KBEATS [Porto Alegre]

