

## Poéticas e políticas da escuta do espaço em seis trabalhos sonoros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SONOLOGIA

*Alexandre Sperandéo Fenerich*

*UNIRIO – fenerich@gmail.com*

**Resumo:** O texto procura reunir obras de campos distintos (música e artes visuais) que possuem na escuta do espaço circundante seu mote principal. Constrói uma breve justificativa do recorte conceitual no intuito de salientar as características do relacionamento ocidental com o real e contrapõe esta noção com modos de relacionamento de outras culturas. Em seguida, compara as estratégias de motivação da escuta do espaço em obras de John Cage, Max Neuhaus, Vivian Caccuri, Vânia Medeiros, Luc Ferrari, Janet Cardiff e Annea Lockwood, de modo a entendê-las, cada qual em sua singularidade, enquanto respostas poéticas e políticas à tendência pela visualidade no Ocidente.

**Palavras-chave:** Escuta do espaço. Arte sonora. Auralidade. Política.

**Poetics and Politics of the Listening of Space on Six Sound Works**

**Abstract:** The text intends to bring together works of different fields (music and visual arts) that have on the listening of surrounding space its main subject. It constructs a brief justification of the conceptual focus in order to emphasize the characteristics of the Western relationship with the real and contrasts this notion with modes of relationship of other cultures. It compares, then, the motivational strategies of listening to space in works by John Cage, Max Neuhaus, Vivian Caccuri, Vania Medeiros, Luc Ferrari, Janet Cardiff and Annea Lockwood, in order to understand them, each in its singularity, while poetic and political responses to the tendency by visuality in the West.

**Keywords:** Listening of space. Sound Art. Aurality. Politics.

### 1. Apresentação

O presente artigo traz uma série de trabalhos produzidos nos séculos XX e XXI que se utilizam da escuta enquanto elemento principal e que buscam salientar o entorno sonoro, seja no qual se realiza sua fruição, seja na forma de representação, intentando que seus participantes voltem sua atenção para a sonoridade dos ambientes nos quais se inserem. Estes trabalhos podem possuir caráter francamente musical, ou seja, se inserirem no sistema da música (serem apresentados em concertos, por exemplo), mas não iremos nos ater aqui apenas a este grupo, incluindo também obras de proposição artística ou de arte sonora (pertencentes ao campo das artes visuais).

A primeira parte busca construir uma justificativa para a seleção de trabalhos a serem apresentados: ao nosso olhar, estes sondam o papel da escuta na construção

cognitiva do espaço, e uma possível razão para esta investigação estética será esmiuçada aqui. Já a segunda parte do artigo visa listar os trabalhos, descrever seu procedimento e relacioná-los aos temas trazidos anteriormente. Propomos, assim, um recorte que perpassa gêneros artísticos (música instrumental, música acusmática, proposição artística, arte sonora) mas que é balizado pela criação de uma poética e uma política da escuta do espaço.

## 2. O espaço pelo som

Ao nos referirmos a uma cidade, uma região ou um bairro, frequentemente nos vem à memória uma série de elementos que os compõem e os particularizam: o clima, a arquitetura, o trânsito, suas cores, os traços naturais e, por fim, sua sonoridade. Quanto a este aspecto de uma rua, por exemplo, podemos dizer se é calma ou ruidosa; se os prédios moldam ou não a acústica ao responderem enquanto paredes reflexivas ao som de um carro que passa, ou ainda, se urbana ou rural pela presença ou não do som de animais exclusivos do campo ou pela passagem de charretes; finalmente, a marcamos pela música que sai pelas janelas e pelos sotaques dos falantes. Estas características sonoras, imanentes mas em constante metamorfose, formam na memória a singularidade de tal ou qual lugar. É nesse sentido que o compositor Luc Ferrari aponta:

O interesse de um carro que passa pela rua é o de descrever as casas. Se prestar bem atenção, elas não possuem a mesma sonoridade na Rue Mouffetard ou no Boulevard Haussmann; são uma forma de descrever a arquitetura, ali onde vivem as pessoas, daquilo que elas escutam a partir de suas janelas. (Caux & Ferrari, 2002, 29).

Entretanto, dificilmente consideramos elementos sonoros enquanto componentes da identidade de um lugar, ou dificilmente os rememoramos. A arquitetura, por exemplo, toma quase que exclusivamente os elementos visuais de uma estrutura arquitetônica para traduzir suas características sociais, emocionais e históricas (Blessner & Salter, 2007). Notamos pouco a sonoridade do espaço onde habitamos, mas é só passarmos a andar em casa com fones de ouvido e com as luzes apagadas para perdermos nosso senso de direção, pois cada cômodo responde diferentemente aos sons dos passos por conta de sua forma específica, bem como cada tipo de piso possui um som característico – e estes dados sonoros costumam nos orientar (*idem, ibidem*).

Talvez não percebamos ou não valorizemos as texturas sonoras que nos cercam e que indicam os lugares por conta de nossa cultura excessivamente verbo-visual, a qual nos faz insensíveis a esta realidade. Muitos autores discutiram tal lacuna perceptiva (Chion, 2010; Blessner & Salter, 2007; Attali, 1985), confluindo para reflexões semelhantes: uma cultura

dominada, seja, na construção das cidades, pelas formas estruturadas pela geometria euclidiana (baseada exclusivamente em aspectos visuais), seja pela palavra escrita enquanto meio privilegiado de representação e pensamento, que tende a negligenciar o sonoro enquanto forma de conhecimento. “Valorizamos a visão acima de tudo pois ela é a principal fonte do conhecimento e revela muitas diferenças entre um assunto e outro” - diz um dos filósofos gregos fundadores do pensamento ocidental (Aristotéles: *Metafísica apud* Schaub, 2005). Uma cultura centrada no conceito, negligenciando, da palavra, sua significação acústica - como aponta a filósofa Adriana Cavarero:

A estratégia basilar, ato inaugural da metafísica, consiste no duplo gesto que separa a palavra e os falantes para assentar a primeira no pensamento ou, se preferir, no significado mental de que a palavra mesma, na sua materialidade sonora, seria expressão, significante acústico, signo audível. A voz é tematizada, portanto, como voz em geral, como emissão sonora que prescinde da unicidade vocálica de quem a emite, como componente fonemática da linguagem enquanto sistema da significação. (Cavarero, 2011, 24).

Talvez possamos aprender a nos relacionar com o mundo pela via sonora a partir de outras culturas mais afinadas com essa estratégia. Os Esquimós Aivilik, por exemplo, “não descrevem o espaço em termos visuais, pois seu ambiente tem uma ampla abertura, sem marcas visuais. Para este grupo, os sentidos não-visuais possuem um papel mais forte em sua experiência do espaço” (Blessner & Salter, p. 4, 2007). Também certos grupos Ianomami guiam-se na floresta - um ambiente extremamente denso visualmente, que não apresenta diferenciação visual - por via da audição, sendo também sua cosmogonia fortemente audiocentrada (Kopenawa & Albert, 2015). A conexão destes povos com o mundo por via sonora pode vir a ser para nós um exercício de aprendizagem a fim de tomarmos consciência de nosso ambiente urbano extremamente denso sonoramente, de modo a modular os espaços que habitamos e criamos. David Kopenawa, xamã Ianomami, aponta sua primeira impressão das cidades européias, muito mais silenciosas que as brasileiras mas, para ele, atormentadoras:

Quando conheci a terra dos brancos isso me deixou inquieto. Algumas cidades são belas, mas seu barulho não pára nunca. Eles correm por elas com carros nas ruas e mesmo com trens debaixo da terra. Há muito barulho e gente por toda a parte. O espírito se torna obscuro e emaranhado, não se pode mais pensar direito. É por isso que o pensamento dos brancos está cheio de vertigens e eles não compreendem nossas palavras. (Kopenawa & Albert, 1998).

Há, portanto, frente aos trabalhos que apresentaremos a seguir, uma questão comum e, talvez, uma estratégia política que os une: uma iniciativa poética que aponta, salienta ou questiona o excessivo papel da visualidade na percepção espacial em nossa cultura, ou ainda, a centralidade no conceito para a construção do conhecimento, e por conseguinte, do

próprio espaço. Sigamos, assim, para a segunda parte do texto.

### 3. Seis trabalhos sonoros

Se, nos séculos XX e XXI, alguns artistas e compositores propuseram trabalhos que colocam em evidência a sonoridade dos espaços que nos cercam a partir de diversas estratégias de escuta, o fizeram a partir da famosa obra do compositor norte-americano John Cage, *4'33"*, de 1952, a qual não podemos deixar de mencionar. Trata-se de uma peça musical na qual o intérprete se posiciona ao instrumento sem tocar som algum durante o tempo indicado pelo título da obra. Com este gesto, evidencia aos espectadores os ruídos que eles mesmos realizam, bem como a sonoridade da sala e seu entorno. Traduz preocupações do compositor concernentes tanto ao uso do acaso para a estruturação de seu material musical quanto em formas translúcidas oriundas da arquitetura moderna – em especial as que se utilizam do vidro – em que os espaços exteriores e interiores são permeáveis entre si. Ele faz esta comparação entre sua música e a “arquitetura de vidro” na *Julliard Conference*, de 1952, mesmo ano de *4'33"*:

[a música contemporânea] atua de tal modo que se pode 'escutar através' de uma peça musical da mesma forma que se pode ver através de alguns edifícios modernos ou se pode ver através de uma escultura de arame de Richard Lippold ou o vidro de Marcel Duchamp. (Cage *apud* Joseph, 1997 [1952]).

Esta propriedade translúcida de sua música – que deixa traspassar os sons do ambiente em que é realizada, incluindo-os – é radicalmente manifesta em *4'33"*, e em outros trabalhos seria mais ou menos alcançada/desejada pelo compositor. Em um percurso que prescinde cada vez mais de uma escrita determinada, ou seja, que conta cada vez menos com uma relação unívoca de leitura por parte dos intérpretes, suas partituras muitas vezes sugerem estes espaços de silêncio, como na série *Variations*, que são grafadas em vários papéis transparentes, os quais podem ser combinados de modo a formar infinitas possibilidades combinatórias, mas que possuem poucos elementos visuais e muitos vazios os quais podem sugerir o silêncio desejado pelo autor, o qual torna possível a escuta do espaço *através* da peça.

Tal ideia será retomada por muitas vertentes na música e nas artes sonoras. Max Neuhaus, por exemplo, percussionista, compositor e artista sonoro norte-americano, organiza em 1966, 1980, 1990 e 2004 uma série de eventos chamados *Listen!* (Escute!), que consistem em caminhadas organizadas pela cidade de Nova Iorque, EUA, e

posteriormente em outras cidades. Nesta proposição artística, em dados lugares está previamente estampado pelo artista o imperativo *listen!* (por exemplo, embaixo da *Golden Gate*, em São Francisco – Lely & Saunders, 2012), ou entrega aos participantes, em dados momentos, um cartão com esta palavra estampada em primeiro plano sobre uma fotografia de cada lugar de passagem – dentre outros procedimentos similares (Neuhaus, 2004). O proposta de Neuhaus ressoa as dembulações inauguradas pelos surrealistas franceses em 1921, que se reúnem em visita à frente da igreja Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, lugar “que não tem qualquer razão real para existir” (DADA *apud* Careri, 2013, 72) - “primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto” (Careri, 2013, 75). A prática dos surrealistas é a de apreciar e ocupar o espaço urbano – escutá-lo, diríamos – e nesse sentido é recuperada pelos trajetos propostos pelo artista norte-americano. Sobre sua ação escreveu Neuhaus, em diálogo com a noção de “música translúcida” cageana que nos referimos acima:

Eu me interessei em ir um passo adiante. Por quê limitar a escuta à sala de concertos? Ao invés de trazer estes sons para as paredes, por quê simplesmente não levar o público para fora – uma demonstração *in situ*? (Neuhaus, 2004)

Sua proposta tem decorrências no trabalho recente de duas artistas brasileiras, as quais gostaria de trazer aqui: Vivian Caccuri e Vânia Medeiros. Em *Caminhada Silenciosa*, Caccuri propõe a quinze a vinte pessoas uma excursão urbana, em voto de silêncio, de oito horas de duração. Os itinerários são pensados de modo a visitar “locais com atividade acústica especial” (Caccuri, s.d.). Segundo a autora,

Construções que abrigam sons contrastantes, problemas acústicos, terraços, bairros isolados, arquivos e espaços religiosos são exemplos de locais pelos quais o grupo percorre. Ao longo do dia a excursão poderá encontrar situações onde se vêem mais facilmente as relações entre arquitetura, privacidade, propriedade e intimidade. (Caccuri, s. d.).

A proposição já foi realizada vinte vezes em diversos lugares do mundo. Apesar de sua aparente relação com a obra de Neuhaus, as caminhadas são, segundo a autora, dispositivos para “questionamento de como se configura a circulação em espaços públicos e privados, entendendo o urbanismo, a arquitetura e o capital como agentes formadores da personalidade dos espaços urbanos”. Entretanto, seu trabalho parece-nos se relacionar intimamente com as propostas cageanas: a apreensão destes espaços é – como em Neuhaus, que, ao “ordenar” que os escute, opera da mesma maneira – não-verbal, mas acústica, visto que o imperativo por não falar leva a uma atenção à escuta. Mas enquanto que no trabalho

de Neuhaus há um enfoque estético em favor de sons urbanos - já que o artista muitas vezes conduz o público a escutar um viaduto ou uma ponte, por exemplo - em Caccuri a experiência é analítica: a autora propõe percursos em que se percebe as estruturas urbanas, mas isto é feito pela escuta e pelo percorrer dos trajetos.

Já no trabalho de Vânia Medeiros, *Conversas sobre Metafísicas Canibais*, a artista sugere aos participantes “caminhadas errantes em meio à natureza, enquanto discutiam alguns temas do livro 'Metafísicas Canibais', de Eduardo Viveiros de Castro” (Medeiros, s.d.). A proposição peripatética termina com o pedido da artista para que se desenhe elementos da paisagem. Os passeios tem duração indefinida, e a coletânea destes desenhos foram publicados em forma de livro (*idem, ibidem*). A proposição, mais simples que a de Caccuri, é realizada não no meio urbano, mas no campo, e tem na conversa seu mote. Nela discute-se o *devir animal* (conceito de Viveiros de Castro – ou seja, uma ontologia Ianomami em que “podemos ser bicho”) enquanto se depara com um passarinho ou um lagarto. A escuta, portanto, é incluída na experiência e a prática tem um caráter de uma pedagogia dos sentidos por conta das conversações – sentidos ampliados por esse imaginar-se animal.

Um outro caminho segue o compositor francês Luc Ferrari, que realiza, em 1969, *Presque Rien n°1 – Le lever du jour au bord de la Mer* (Quase Nada n°1 – O elevar do dia à beira do mar), obra musical eletroacústica que consiste numa edição em trinta minutos do material sonoro gravado durante um dia inteiro em uma praia no Mediterrâneo (Caux & Ferrari, 2002). A obra foi exibida primeiramente em concerto e apresenta sons muito tênues, organizados no tempo de modo a sugerirem o nascer do sol e cujos eventos sonoros são encadeados pela sua forma sonora (Fenerich, 2005). Aqui, como no trabalho de Medeiros, é todo um complexo sinestésico que é acionado pela escuta. A comunicação com os trabalhos cageanos consiste em representar sons em pianíssimo e em selecionar um ambiente muito silencioso, em que se pode escutar múltiplas camadas de sons. A apreciação da obra demanda do ouvinte uma dedicação quase meditativa – como ocorre muitas vezes em alguns trabalhos de John Cage.

Já Janet Cardiff, artista canadense, realiza desde os anos 90 uma série de “sound walks” - obras para walkmans e headphones, a serem escutadas nos lugares onde boa parte dos sons contidos no trabalho foi captada. Nestas faixas sonoras, textos lidos pela autora comentam as paisagens ou elaboram enredos imaginários; outros sons também são adicionados, e com os textos e os sons captados formulam narrativas a partir da escuta dos lugares que dizem respeito a aspectos históricos, subjetivos ou, ainda, polisensoriais (com

referências ao olfato, à temperatura e à densidade do lugar - Schaub, 2005). Tal como o trabalho de Medeiros, comentários acerca da experiência são realizados nos áudios e guiam a escuta, mas aqui há um misto entre acusmatismo e passeio peripatético: a ideia é que se mescle os sons escutados *in loco* com os gravados previamente. E de modo similar que no trabalho da brasileira, este também é publicado na forma de um áudio-livro (que é denominado de “walk-book”).

Finalmente, gostaríamos de discutir o trabalho da compositora neozelandeza Annea Lockwood *Bayou-Borne – for Pauline*, de 2016. A obra é dedicada a outra compositora, a norte-americana Pauline Oliveros, cuja obra não iremos mencionar aqui por simples falta de espaço e que demandaria outro artigo. No trabalho de Lockwood, uma mapa do Bayou Texas-Buffalo serve como modelo para duas versões, a primeira vocal e a segunda vocal/instrumental, de durações distintas. Cada linha no mapa, que representa um Bayou, pode ser escolhida enquanto parte vocal/instrumental. As linhas convergem para um asterisco vermelho, ponto também de encontro das vozes. Na segunda versão, a compositora sugere que os executantes inclusive sigam espacialmente a sugestão das linhas, caminhando para o dado ponto que é simbolizado pelo asterisco vermelho. Este ponto, informa a autora, representa, no mapa, a Cisterna do parque Buffalo Bayou, um lugar com rica ressonância, na qual a performance pode ser realizada (*cf.* Lockwood, s.d.). Utilizando-se de uma mapa fluvial para estruturar sua obra, Lockwood realiza uma dupla operação: por um lado, uma partitura que é metonímia do espaço, como se a realização musical fosse uma forma acústica da visualidade das linhas do mapa, que por sua vez é uma tradução do percurso das águas. A segunda operação é a realização de uma caminhada imaginária pelos Bayou cujo final é a performance na cisterna – como se a esta encerrasse um longo percurso, representado também pela direção e o encontro das vozes.

#### 4. Conclusão

As diversas estratégias da arte e da música contemporânea apresentadas aqui – a performance cageana, a notação sintética e verbal, e a escuta *in situ* de Neuhaus, as deambulações silenciosa e peripatética nos trabalhos de Caccuri e Medeiros, a paisagem sonora de Ferrari, o passeio sonoro de Cardiff e o complexo trabalho de Lockwood, dirigem a atenção dos ouvintes/participantes aos sons dos lugares em que estão presentes ou a lugares imaginários/imaginados, representados nas captações sonoras ou na partitura fluvial. Estes deparam-se, portanto, com uma situação de escuta que leva a uma atenção aos sons do mundo, fazendo com que sejam de fato percebidos e originando reflexões acerca

da estrutura urbana (caso de Neuhaus e Caccuri), ou instigando experiências próximas à meditação e o devaneio (em Cage, Medeiros, Ferrari, Cardiff e Lockwood) - criando a partir dos sons, relações afetivas e sinestésicas (por via dos contextos narrativos evocados ou da simples tênue apreciação). Já os trabalhos de Neuhaus e os passeios das duas brasileiras evidenciam a sonoridade da cidade ou do campo, ou seja, do habitat que nos acolhe, e podem ser disparadores de atuações políticas nos meios dos quais fazemos parte. Práticas que ampliam o repertório tradicional da música e da performance – por incluírem o público na ação – estas obras podem construir, no Ocidente, um viés para um outro modo de relacionamento com o real, mediado pela escuta e atento ao espaço em que nos inserimos.

Uma outra observação é que estes trabalhos são transversais aos campos da música e das artes visuais, contendo tanto o foco na escuta (tradição cageana), quanto – excetuando a peça de John Cage, disparadora dos múltiplos processos aqui levantados – as deambulações dos surrealistas, mencionadas acima. Interessante é notar, porém, aquilo que os une: a busca por uma poética e uma política da escuta do espaço.

### Referências:

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

BLESSER, Barry & SALTER, Linda-ruth. *Spaces speak, are you listening? - experiencing aural architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

CACCURI, Vivian. *Silent-walk*. Disponível em: <http://viviancaccuri.net/Silent-Walk>, acesso em 01/04/2018.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. *Le Son*. Paris: Armand Colin, 2010.

FENERICH, Alexandre S. *Questões da Representação na Música Eletroacústica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Dissertação de mestrado.

FERRARI, Luc & CAUX, Jacqueline. *Presque Rien avec Luc Ferrari*. Paris: Éditions Main d'Oeuvre, 2002.

JOSEPH, Branden W. “John Cage and the Architecture of Silence” Em: *October*. Vol. 81, 1997. Boston: The MIT Press, 1997.

KOPENAWA, Davi & ALBRET, Bruce. *Entrevista concedida por Davi Kopenawa a Bruce Albert*. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami/2224>, acesso em 23/05/2013.

KOPENAWA, Davi & ALBRET, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*.





São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LELY, John & SAUNDERS, James. *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*. New York: Continuum, 2012.

LOCKWOOD, Annea. “bayou-borne” in *Still listening Pauline Oliveros*. Disponível em <http://stilllisteningoliveros.com/bayou-borne/> - acesso em 02/04/2018.

MEDEIROS, Vânia. *Conversas sobre Metafísicas Canibais*. Disponível em <http://cargocollective.com/conspireedicoes/Conversas-sobre-Metafisicas-Canibais> – acesso em 01/04/2018.

NEUHAUS, Max. *.Listen*. Disponível em <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/> - acesso em 01/04/2018.

SCHAUB, Mirjam. *Janet Cardiff – the walk book*. Viena: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005.