

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

ROBERTO D’UGO JUNIOR

**RADIOARTE: EXPLORAÇÕES POÉTICO-DOCUMENTAIS DE UMA
DIMENSÃO OCULTA DO SOM**

Interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de
artemídia sonora

São Paulo

2022

ROBERTO D'UGO JUNIOR

**RADIOARTE: EXPLORAÇÕES POÉTICO-DOCUMENTAIS DE UMA
DIMENSÃO OCULTA DO SOM**

Interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de
artemídia sonora

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

| | |
|-------|---|
| D867r | <p>D'Ugo Junior, Roberto, 1969-</p> <p>Radioarte : explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som : interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de artemídia sonora / Roberto D'Ugo Junior. - São Paulo, 2022. 189 p. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Multimídia (Arte). 2. Som - Registro e reprodução. 3. Rádio - Produção e direção. 4. Radiouvintes. 5. Podcasting. I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 791.44</p> |
|-------|---|

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ROBERTO D'UGO JUNIOR

**RADIOARTE: EXPLORAÇÕES POÉTICO-DOCUMENTAIS DE UMA
DIMENSÃO OCULTA DO SOM**

Interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de
artemídia sonora

**Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp), como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Artes.**

Aprovada em: 11/11/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
Orientador – Instituto de Artes – Unesp

Profa. Dra. Anna Claudia Agazzi
Instituto de Artes – Unesp

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
Instituto de Artes - Unesp

Profa. Dra. Glaucia Eneida Davino
Pesquisadora independente

Prof. Dr. José Eugênio Oliveira de Menezes
Pesquisador independente

Aos meus pais, Meiri e Roberto.

A minha família.

Ao professor e filósofo, Jacques Vigneron.

Ao amigo desconhecido, caro ouvinte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, pelo companheirismo;

Ao coletivo *Petit Comité*;

Às professoras Anna Claudia Agazzi e Glaucia Eneida Davino, pelas significativas contribuições a este trabalho;

Aos professores Agnus Valente (*in memorian*), Luiza Helena da Silva Christov e Wladimir Farto Contesini de Mattos, pela escuta;

À cultura do ouvir, revelada pelos professores Norval Baitello Jr. e Eugênio Menezes;

À Giulia Grabert, pianista do M.A.R.;

Aos colegas produtores de rádio e radioartistas: Cynthia Gusmão, Janete El Haouli, José Augusto Mannis, José Roberto Prazeres (*in memorian*), Júlio de Paula, Lilian Zarembo e Regina Porto;

Aos mestres sonoplastas: Jonas Bicev (*in memorian*) e Lenine Matheus de Barros (*in memorian*);

À Unesp e à Rádio Cultura FM de São Paulo, importantes instituições públicas, poderosos agentes de transformação.

“Essas coisas, creio, só foram vistas depois de ouvidas.” – André Breton.

RESUMO

Esta pesquisa investiga processos e procedimentos presentes na criação de obras originais de radioarte. O trabalho artístico do próprio autor é o foco principal desta tese-criação cujo objeto é uma arte acústica mediatizada, de natureza polimórfica, híbrida e transgressiva, sem definição absoluta. A investigação assume um caráter orgânico, baseada em abordagens de um saber encarnado. A escrita, uma experiência. A genealogia da radioarte pode ser traçada desde o início do século XX, no encontro do rádio com as vanguardas artísticas. Ao longo da história desse veículo de comunicação de massa, a experimentação estética esteve sempre presente. Para além da radiofonia pública, cultural e educativa, a expressão artística em linguagem radiofônica pode hoje encontrar seu público nas novas práticas de produção, distribuição e consumo de áudio, como o *podcasting*. Na inaudita diversidade que caracteriza a audiosfera digital percebida na Internet, movem-se constelações de inclassificáveis criadoras e criadores sonoros. Este trabalho deu origem a um corpo de peças que pode ser dividido em dois grupos: sete miniaturas (2018-2021) e três peças mais longas, articuladas como três painéis sonoros: *M.A.R.* (2019), *CriptoSonido: Aleph* (2019/2020) e *Fica Comovido* (2021/2022). Repetição e o emprego de técnicas de montagem de registros documentais caracterizam as composições. O encontro das obras com o público, com uma comunidade de ouvintes ativos, corresponde a uma etapa importante da proposta. A expectativa foi criar obras que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades imagéticas, cinéticas e sinestésicas do som mediatizado. Processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo e do desejo de produção de presença. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos – estas foram algumas das ideias trabalhadas. A radioarte como possibilidade de entreouvir, desvelar e interpretar aspectos discretos ou ocultos da realidade. Nesta investigação, está subjacente a defesa de uma tipologia específica de arte acústica, que nasce e/ou deriva de ambientes e meios técnicos de difusão sonora, mais especificamente de práticas relacionadas à comunicação radiofônica.

Palavras-chave: Radioarte. Arte sonora. Artemídia. Processos e procedimentos artísticos. Cultura do ouvir.

ABSTRACT

This research investigates processes and procedures present in the creation of original radio art works. The author's own artistic work is the main focus of this thesis-creation whose object is a mediatized acoustic art, of a polymorphic, hybrid and transgressive nature, without absolute definition. The investigation assumes an organic character, based on approaches of an embodied knowledge. Writing as an experience. The genealogy of radio art can be traced back to the beginning of the 20th century, with the meeting between radio and the artistic avant-gardes. Throughout the history of this mass communication vehicle, aesthetic experimentation has always been present. In addition to public, cultural and educational radiophony, artistic expression in radiophonic language can now find its audience in the new practices of production, distribution and consumption of audio, such as podcasting. In the unprecedented diversity that characterizes the digital audiosphere perceived on the Internet, constellations of unclassifiable sound creators move. This work gave rise to a body of pieces that can be divided into two groups: seven miniatures (2018-2021) and three longer pieces, articulated as three sound panels: *M.A.R.* (2019), *CryptoSonido: Aleph* (2019/2020) and *Fica comovido* (2021/2022). Repetition and the use of documentary record assembly techniques characterize the compositions. The meeting of the works with the public, a community of active listeners, corresponds to an important stage of the proposal. The expectation was to create works that allow the evocation of non-discursive knowledge, exploring imagistic, kinetic and synesthetic potentialities of mediated sound. Artistic process and theoretical understanding were approached in a dialogical and eclectic way, based on the recognition of an operative knowledge and the desire to produce presence. Magic and technique, science and art, iconicity and abstraction, correspondences and displacements – these were some of the ideas worked on. Radioart as a possibility to interhear, unveil and interpret discrete or hidden aspects of reality. Underlying this investigation is the defense of a specific typology of acoustic art, which is born and/or derives from environments and technical means of sound diffusion, more specifically from practices related to radio communication.

Keywords: Radioart. Sound art. Artmedia. Artistic processes and procedures. Listening culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – O jovem Simondon lendo Pierre Mabilie | 21 |
| Figura 2 – Toda sorte de ruído | 22 |
| Figura 3 – <i>O estranho no ninho</i> | 42 |
| Figura 4 – <i>Blur neon</i> , sonograma de <i>Fica comovido</i> | 57 |
| Figura 5 – Sr. Laurentino – personagem documental de <i>Fica comovido</i> | 91 |
| Figura 6 – <i>Object perdu</i> | 94 |
| Figura 7 – Compasso inicial de “Sereia do Mar”, de Babi de Oliveira | 97 |
| Figura 8 – Dois compassos de “Sereia do Mar”, de Babi de Oliveira | 97 |
| Figuras 9-14 – i m a g e m a g i e | 101 |
| Figura 15 – Quadro de emissões das peças produzidas | 109 |
| Figura 16 – <i>M.A.R.</i> | 111 |
| Figura 17 – Interações. <i>CriptoSonido: Aleph</i> . Jornada de Pesquisa em Arte | 122 |
| Figura 18 – Instalação <i>CriptoSonido: Aleph</i> | 122 |
| Figura 19 – Croqui para a instalação <i>CriptoSonido: Aleph</i> | 136 |
| Figura 20 – Estudos sobre a Matraca e protótipo da instalação <i>CriptoSonido: Aleph</i> | 137 |
| Figura 21 – Matraca com pentagrama de metal e DAW (<i>digital audio workstation</i>) | 139 |
| Figura 22 – Montagem da matraca com pentagrama de metal e piezoelétrico | 140 |
| Figura 23 – Início da montagem da instalação – 7 out. 2019 | 140 |
| Figura 24 – Divulgação <i>Studiezondag</i> , @radioarte.it no Instagram (jan., 2022) | 143 |

| | |
|---|-----|
| Figura 25 – Perfil do artista. Divulgação @radioarte.it, Siena, Itália (jan., 2022) | 144 |
| Figura 26 – Mapa de transmissões realizadas até o primeiro semestre de 2022 | 146 |
| Figura 27 – Agenda de transmissão @radiophrenia | 147 |
| Figura 28 – Sr. Laurentino | 147 |
| Figura 29 – Arte sobre foto. Gravação de campo: <i>O Alarido dos Pardais</i> | 161 |
| Figura 30 – Matraca fechada. Variações sobre uma obsessão | 162 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 | RADIOARTE DESVELADA, OU NÃO | 22 |
| 2.1 | UMA GENEALOGIA POSSÍVEL DA RADIOARTE | 25 |
| 2.2 | EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO | 32 |
| 3 | MARCAS DE RADIOARTE | 43 |
| 3.1 | CONTEXTOS E METÁFORAS | 45 |
| 3.2 | ARQUEOLOGIAS DE UM SONHO: O RÁDIO DE INVENÇÃO | 48 |
| 3.3 | SONORAS NARRATIVAS: ANALOGIAS | 51 |
| 3.4 | CODA: UM NOVO REGISTRO | 54 |
| 4 | SABERES OPERATIVOS E ESPECULATIVOS | 58 |
| 4.1 | CLARIAUDIÊNCIA | 58 |
| 4.2 | OS OUVIDOS DE GOMBRICH | 72 |
| 4.3 | DO ESPAÇO ACÚSTICO | 74 |
| 4.4 | DA REPETIÇÃO COMO TOTALIDADE ORGÂNICA | 77 |
| 4.5 | UMA QUASE IMPOSSIBILIDADE | 91 |
| 5 | OBJETOS PERDIDOS, OBJETOS ENCONTRADOS | 95 |
| 5.1 | M.A.R. (2019) | 112 |
| 5.2 | CRIPTOSONIDO: ALEPH (2019/2020) | 113 |
| 5.3 | FICA COMOVIDO (2021/2022) | 114 |
| 5.4 | A PATÉTICA PERSEGUIÇÃO DE QUATRO PESSOAS SEM CULPA DE NADA (2022) | 115 |
| 5.5 | O ALARIDO DOS PARDAIS (2022) | 116 |
| 5.6 | CROWLEYANA I: ABRAHADABRA (2018) | 117 |
| 5.7 | XIBOLETE SHIBBOLETH (2019) | 118 |
| 5.8 | FALSE TONES AT SUNSET (2019/2020) | 119 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5.9 | OBJECTIVE CHANCE HASARD OBJECTIF ACASO OBJETIVO (2020)..... | 120 |
| 5.10 | CHILDREN OF SCIENCE CRIANÇAS DA CIÊNCIA (2021) | 121 |
| 6 | CRIPTOSONIDO: ALEPH..... | 123 |
| 6.1 | EM CADA SER HUMANO TEM UMA CRIANÇA QUE APENAS QUER BRINCAR, E O JOGO MAIS ATRAENTE É O MISTÉRIO..... | 123 |
| 6.2 | POETAS TÊM ALGUMA OUTRA RELIGIÃO? CONTINUARIAM A SER POETAS SE SE CONFORMASSEM COM OS RITOS E DOGMAS? | 125 |
| 6.3 | EU TAVA OLHANDO, TAVA OLHANDO (ASSIM), TENTANDO ENTENDER O QUE... CONTINUARIA | 128 |
| 6.4 | DISFARCEMO-NOS DE FLORES QUE AS ABELHAS APARECEM | 130 |
| 6.5 | OUROBOROS..... | 133 |
| 6.6 | FA PRESTO..... | 134 |
| 6.7 | RELATO: SOBRE A MATRACA DE CRIPTOSONIDO: ALEPH..... | 137 |
| 6.8 | REGISTRO FOTOGRÁFICO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE PROTÓTIPOS PARA A INSTALAÇÃO CRIPSTOSONIDO: ALEPH (IA UNESP, OUT., 2019). | 139 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 141 |
| | REFERÊNCIAS | 163 |
| | APÊNDICES | 173 |
| | APÊNDICE A – AZOTH: DRAMA ALQUÍMICO (UM ESBOÇO) | 173 |
| | APÊNDICE B – RELATO DAS ATIVIDADES DO <i>PETIT COMITÉ</i> | 182 |
| | APÊNDICE C – CORRESPONDÊNCIAS DO M.A.R. (2019)..... | 185 |

1 INTRODUÇÃO

Radioarte: explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som é uma tese-criação que investiga processos e procedimentos envolvidos na realização de peças radiofônicas, paisagens sonoras e outras possibilidades de arte acústica, tendo como viés poético a articulação da tríade magia, técnica e arte.

O foco desta pesquisa é o próprio trabalho criativo deste autor, enquanto materialização particularizada de uma intuição: a radioarte é uma possibilidade de entreouvir, de desvelar e interpretar aspectos discretos ou ocultos da realidade.

Produção de um artista à escuta, cujo fazer artístico nasce da percepção expandida, do registro e da manipulação de eventos sonoros – “objetos” colhidos à vida cotidiana ou deliberadamente produzidos –, as obras apresentadas neste trabalho documentam a tradução poética de meu entorno acústico, tal como sentido por mim em minhas pequenas jornadas. Contemplam, portanto, uma mediação criativa baseada na percepção de analogias e correspondências entre seres; entre seres, coisas e locais, em seus diversos planos de existência.

Não se trata de apenas um elogio à subjetividade e tampouco ao esteticismo. A formação da obra de arte é aqui compreendida como pesquisa, como investigação criativa que reflete a singularidade de quem sente, experimenta, pensa e se posiciona de maneira única diante da vida. As dúvidas, descobertas e reflexões do artista-pesquisador, como uma dinâmica intrínseca e orgânica de seu trabalho. Neste sentido, encontro na *Teoria da Formatividade*, de Luigi Pareyson (1918-1991), uma abordagem norteadora sobre a essência da atividade criadora e, por correspondência, da própria pesquisa em Artes.

A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio, fazendo dela o seu ‘tema’ ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o ‘modo’ como esta foi formada é o modo próprio de quem tem aquela determinada irrepetível espiritualidade: entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa também variar o outro. (PAREYSON, 1993, p. 31)

Propor o anti-rádio (ou sugerir inflexões de um pós-rádio) é já uma declaração de amor. Enamorar-se pelo lado oculto (experimental) de um veículo de comunicação de massa é, de certo modo, uma profissão de fé, um ponto de partida rumo ao grande oriente da experiência estética. Tensionar as características fenomenológicas do veículo rádio e suas convenções técnicas e retóricas, tanto no contexto de emissoras comerciais quanto das estações públicas e estatais, constitui a essência de um programa artístico, de uma poética pessoal, cujo objetivo é o reencantamento do mundo: nostalgia romântica – assombro cotidiano –, utopia surrealista cultivada na esfera acústica de um grande centro urbano, São Paulo. Algumas coisas são apenas vistas depois de ouvidas, disse Breton.¹

Radioarte: explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som, propõe-se a investigar os conceitos de presença e de imagem radiofônica na produção de peças caracterizadas pela exploração estética do simbólico e do ritualístico. Como esboçado acima, busca-se interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de artemídia sonora. A pesquisa tem como um dos seus interesses temáticos as tradições herméticas e ocultistas e sua influência sobre movimentos artísticos como o Futurismo e o Surrealismo, bem como suas recorrências no âmbito da cultura pop.

Desde o início deste trabalho, peças originais e transcrições acústicas de estímulos visuais e literários foram produzidas e finalizadas em meu estúdio doméstico, meu quarto. Como dinâmica essencial desta pesquisa, todas essas obras, sondas sonoras, foram difundidas em diferentes meios e ambientes de escuta, auditórios (físicos ou virtuais). A expectativa foi sempre a de criar obras sonoras (autônomas ou integradas a instalações) que permitissem a evocação de saberes não discursivos, a exploração de potencialidades imagéticas, cinéticas e sinestésicas do som mediatizado, instaurador de novos e desconhecidos espaços, diferentes temporalidades.

O infamiliar urbano, o estranhamento,² especialmente os sentimentos despertados por encontros improváveis que ocorrem em nossos pequenos trajetos cotidianos – frequentemente

¹ BRETON, André. *Silence is Golden*. Trad. Louise Varèse. *Modern Music*, XXI, 3 (1944), p. 150-154.

² O fazer artístico que constitui esta tese dialoga estreitamente com alguns conceitos estéticos e psicológicos elaborados no início do século XX, que propõem – com ênfases e escopos próximos, mas distintos – formas diferentes de percepção da realidade. Essas maneiras relacionam-se em linhas gerais com uma “desfamiliarização” do cotidiano. São elas: 1) O estranhamento, ou singularização (*ostranienie*), desenvolvido pelo poeta formalista russo Viktor Chklovski, em seu artigo *Arte como dispositivo*, publicado em 1917; 2) A noção ou sentimento do infamiliar, do estranho, ou ainda do inquietante, apresentado por Sigmund Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, publicado em 1919; 3) O acaso objetivo, noção explorada pelo surrealista André Breton em três obras autobiográficas: *Nadja* (1928), *Vasos comunicantes* (1932) e *L'Amour fou* (1938). O poeta Claudio Willer (2013)

percebidos como maravilhosos ou inquietantes –, são a principal inspiração desta pesquisa que sonda a possibilidade de uma comunicação oracular por meio da radioarte. Peças que se querem ressonância de acontecimentos de sincronicidade, estabelecendo um campo no qual as fronteiras do sonho e da realidade se comunicam. Por meio do trabalho formativo, pretendi revelar, primeiramente para mim mesmo, uma dimensão criadora e transformadora da escuta. Serendipidades,³ sincronicidades, acasos objetivos, gatilhos mágicos para uma exploração estética do som mediado pela técnica. As sonoridades da metrópole assombram essas peças, mesmo em alto mar.

Esta etapa acadêmica foi iniciada quinze anos depois de meu mestrado na Universidade Metodista de SP – uma pesquisa sobre o compartilhamento de música na internet. Não, não... Melhor eleger outro marco. Recomeço. O ingresso no Doutorado encontrou-me doze anos após minha saída da Rádio Cultura FM de São Paulo. De estagiário a diretor de programas; depois, coordenador de programação da emissora. Ao longo de 16 anos, pude colaborar com admiráveis profissionais e artistas – alguns deles, notáveis professores felizmente reencontrados neste Instituto de Artes. Realizei muitos programas, alguns de fato experimentais. Nesse longo intervalo que separa minha saída da Cultura FM e o ingresso no Doutorado, continuei a dedicar-me à docência. Desde 2000, leciono disciplinas de áudio em cursos de Rádio, TV e Internet. Como professor, a dimensão artística do fazer e do pensar radiofônicos sempre balizou minhas ações, presidiu achados e realizações conjuntas, experienciadas com várias gerações de alunas e alunos, muitos agora colegas de profissão e também pesquisadores. Se me refiro aqui à noção de intervalo, ao mencionar o período que me separa do D’Ugo, coordenador da Cultura FM, do Roberto ingressante no Doutorado no IA Unesp – à época coordenador do curso de RTVI da Faculdade Cásper Líbero –, é porque desejo ressaltar que este curso de pós-graduação em Artes representa para mim um ansiado reencontro com minha produção artística autoral, minha própria linguagem, a mais cara identidade. Anseio de completude, de totalidade talvez. Considero então este passo um verdadeiro *religare* e sou muito grato a esta universidade

define: “Essa é a manifestação do acaso objetivo, o encontro entre duas séries causais diferentes, uma delas externa, a outra interna, uma natural, a outra humana, provocando acontecimentos sob o signo da espontaneidade, da indeterminação, do imprevisível ou até mesmo do inverossímil. O acaso, para Breton, é a forma da necessidade exterior se manifestar, ao abrir caminho através do inconsciente humano”. Somam-se a esses conceitos a noção defendida pelo poeta Pierre Reverdy, editor da revista vanguardista *Nord-Sud*, da necessidade de o artista criar uma imagem forte por meio da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Essa ideia, presente no breve ensaio *A imagem*, 1917, foi adotada por Breton como postulação da imagética surrealista.

³ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 2553), entre as definições de “serendipidade” – aportuguesamento da palavra inglesa “*serendipity*” – está a ideia de: “aptidão, faculdade ou dom de atrair o acontecimento de coisas felizes ou úteis, ou de descobri-las por acaso”. No âmbito da divulgação científica, o tema do acaso é abordado no livro *Descobertas Acidentais em Ciências*, de Royston M. Roberts (1995).

pública – professores, corpo técnico-administrativo, colaboradores, colegas artistas-pesquisadores – pela oportunidade do aprendizado, cujos reflexos não deixo de partilhar com meus alunos e ouvintes: irradiação em mão dupla.

Penso na frase frequentemente atribuída ao produtor musical Brian Eno: “Arte não é um objeto, mas um gatilho para experiência”. Com Gilbert Simondon (2020b, p. 292), aprendi que talvez mais importante do que a realização de um objeto estético é a intenção estética, enquanto esforço “para realizar em determinado domínio uma equivalência de todos os outros domínios”. Poder estabelecer por meio da arte – aqui entendida não como disciplina especializada, mas como uma discreta corrente comunicativa – um encadeamento transdutivo, “uma relação horizontal entre diferentes modos de pensamento” (SIMONDON, 2020b, p. 294).

Os alquimistas chamam seu trabalho de “arte da música”, “arte do amor”. Como artista-pesquisador e professor em curso superior de comunicação, adoto, ou melhor, reconheço-me plenamente nesse programa de Simondon. Carrego no espectro de minhas atividades, de minha própria individualidade, uma tendência estética; e é por meio desse transbordamento que espero alcançar meus semelhantes e por eles ser também constantemente transformado. Como observa o filósofo da técnica e da individuação:

A arte é uma reação profunda contra a perda de significação e de vínculo com o conjunto do ser em seu destino. Não é nem deve ser compensação, realidade advinda *a posteriori*, mas, ao contrário, unidade primitiva, prefácio de um desenvolvimento consoante com a unidade; a arte anuncia, prefigura, introduz ou acaba, mas não realiza – ela é a inspiração profunda e unitária que inicia e consagra. (SIMONDON, 2020b, p. 295)

Do clichê (o mestre-aprendiz, por exemplo) a um arquétipo diferente, dinâmico, pensado como processo reticular, no qual tudo está interligado. Verdadeiro mistério estético: correspondências múltiplas, interdependentes, que distendem, expandem, mas não anulam a unicidade de um ente.

A arte é um poder de iteração que não aniquila a realidade de cada recomeço; nesse aspecto ela é mágica. Faz com que toda realidade, singular no espaço e no tempo, seja, no entanto, uma realidade em rede [...]. (SIMONDON, 2020b, p. 296)

Certamente, a esperança de totalidade ou de plenitude alimentada pelo ser, consciente ou não de sua natureza comunitária, não escapa a um jogo dialético de equívocos e obscuridades – a incomunicabilidade é um traço constante nos diversos modos de existência em nossa sociedade. Daí as sombras e o tom catártico presentes em diversos momentos de minhas obras. Trabalhar artisticamente a incomunicabilidade por meio de uma expressão radiofônica paradoxal: algo que realmente me agrada.

A presente investigação sobre radioarte deu origem a um corpo de peças originais, dividido em dois grupos: sete miniaturas (2018-2021) e três peças mais longas, que podem ser pensadas como três painéis ou um tríptico sonoro. Essas três obras maiores, *M.A.R.* (2019), *CriptoSonido: Aleph* (2019/2020) e *Fica Comovido* (2021/2022) são as realizações mais ambiciosas desta pesquisa. As miniaturas, no entanto, não são protótipos, são peças autônomas que apresentam considerável grau de elaboração e variada gama de soluções poéticas. Concebidas para quatro edições consecutivas do festival internacional *60 Secondes Radio*, de Montreal, Canadá (2018, 2019, 2020 e 2021), esses clips de radioarte dialogam esteticamente com as referidas composições maiores, mas possuem seus próprios desafios, como a questão da brevidade, da síntese. Nesse sentido, podem ser comparadas a aforismos, a haikais ou a *ready mades* sonoros. Gosto de pensá-las como *presságios de realejo* que observam a lei poética do essencial, como insinua Ezra Pound.⁴

Menciono ainda quatro outras expressões artísticas colaterais desenvolvidas no percurso deste trabalho: a) criação, transmissão e publicação de performances sonoro-visuais na internet, realizadas com a intenção de tensionar a ideia de radioarte e a especificidade estética dos meios (2020-2021);⁵ b) produção de fotografias e vídeos para a plataforma Instagram, ambiente abordado como “caderno de artista” ou espaço expositivo virtual, sob curadoria do próprio autor (2018-).⁶ Essa produção, assim como a do item anterior, deu-se a partir de um questionamento sobre a validade de dicotomias como: espaço acústico e espaço ótico, pensamento imagético e pensamento sonoro, imagem e legenda, documentário e ficção, presença e ausência; c) cofundação do *Petit Comité*, coletivo de pesquisa e realização artística constituído por este autor e mais dois artistas-pesquisadores. São eles: Anna Carl Lucchese e Marcos Lamego, à época também orientandos do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano no IA Unesp.

⁴ *Dichten = Condensare*, lemos no *ABC* de Pound (2013, p. 92).

⁵ *A arte da memória*. Performance online realizada em 25 de fev. de 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/B_tgSd-nh-0/?igshid=ZDg1NjBiNjg=

⁶ @dugo_minimal_radio, canal no Instagram com fotos e vídeos relacionados à pesquisa *Radioarte*. Acesso permanente em: https://www.instagram.com/d_ugo_minimal_radio/

Juntos, esses três membros do Grupo de Pesquisa Artemídia e Videoclip (CNPq – IA Unesp), que em momentos diferentes estiveram vinculados à Faculdade Cásper Líbero, criaram dois videopoemas (2020)⁷ e um artigo sobre o fazer artístico em tempos de pandemia, publicado em projeto editorial do LabArteMídia, ECA /USP (2020);⁸ d) por fim, a direção sonora, criação de trilha musical, edição e montagem de dois podcasts originais de audiodrama. Peças idealizadas pelo diretor e dramaturgo, Prof. Dr. Marcelo Soler, da Companhia de Teatro Documentário, para o projeto Ficções, do Itaú Cultural (fevereiro a abril de 2022).⁹

Nesta pesquisa sobre radioarte, processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo e do desejo de produção de presença. Algumas das obras criadas são narrativas híbridas que nascem de intersecções possíveis entre o documentário, o drama e a música; outras, ícones, imagens sonoras propícias a fruição contemplativa, como mandalas acústicas, escapulários sonoros. A dimensão espacial (ou arquitetônica) de criações eletroacústicas foram também objeto de exploração por meio de instalações sonoras nas quais conceitos de rádio, música e escultura são tensionados.

Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos – estas são algumas das ideias trabalhadas. O método é sistêmico e analógico, e implica observação e descrição fenomenológicas de exemplos selecionados de radioarte (ou como tais abordados) e das criações sonoras originais deste projeto. Busca-se assim o estabelecimento de vínculos profundos com um ouvinte ideal. O discurso (operação ensaio¹⁰) é construído com o auxílio de teorias exógenas e a partir de teorização que nasce do interior da própria prática.¹¹

⁷ *Peça 1 | 3* (maio de 2020). Acesso permanente em: <https://youtu.be/cXwwqW0Alxc>; *Peça 2 | 3 – Eu, brasileira* (jul. de 2020). Acesso permanente em: <https://youtu.be/cXwwqW0Alxc>.

⁸ O livro digital *Pandemídia: vírus, contaminações e confinamentos*, organizado por Almir Almas [et al.] está disponível para download em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/582>

⁹ Podcasts realizados em 2022 para o Instituto Cultural Itaú: 1) *A perseguição de 4 personagens sem culpa de nada*. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/podcast-ficcoes-patetica-perseguiacao-sem-culpa>; 2) *O alarido dos pardais*. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/ficcoes-itaucultural-ouca-o-alarido-dos-pardais>.

¹⁰ A expressão faz referência ao texto *Operação ensaio: sobre o pensar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita na vida* (2004), bem como a outros escritos de Jorge Larrosa, nos quais o filósofo espanhol, em diálogo com textos de Montaigne, Adorno e Foucault, defende a legitimidade e as amplas potencialidades educacionais da expressão ensaística na academia, normalmente refratária à escrita em primeira pessoa. Neste trabalho, reservo-me o direito de alternar os “registros” em minha escrita, de maneira a singularizar momentos do discurso e a ressaltar a natureza intrinsecamente subjetiva desta pesquisa artística.

¹¹ A partir de experiências vivenciadas na Universidade de Quebec, em Montreal, Canadá, Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) estudaram diferentes tradições e percursos relacionados à pesquisa em artes no meio acadêmico.

Em linhas gerais, observo a proposta de Silvio Zamboni de estabelecer um diálogo entre arte e ciência, o intuitivo e o racional, na pesquisa em arte. No referencial teórico, destacam-se: considerações sobre a especificidade e completude do rádio feitas por Arnheim; o caráter todo envolvente e arcaizante desse meio de comunicação, segundo a abordagem fenomenológica de Schafer (via McLuhan); o “misticismo da linguagem” em Benjamin e Gershon Scholem; os encontros com o sagrado por meio do som, de acordo com as reflexões poéticas de Michel Serres e Octavio Paz; a valorização das dinâmicas simbólicas e o desvelamento da ecologia da comunicação, com Norval Baitello Jr.; o conceito de imagem radiofônica proposto por Lidia Camacho; e a peculiar semiose hermética de Umberto Eco. Pareyson, Simondon, Gumbrecht, Cavarero, Bachelard e Nancy, alguns dos autores visitados.

Silente advertência: uma ideia.

Há nesta pesquisa a defesa subjacente de uma tipologia específica de arte acústica, de característica interdisciplinar e polimórfica, que nasce e/ou deriva dos ambientes e meios técnicos de difusão sonora, mais especificamente das práticas e procedimentos relacionados à comunicação radiofônica. Arte que hoje espraia-se com legitimidade e crescente interesse por diversos setores da atividade artística, no Brasil e no mundo. Acalento a intuição de que a radioarte desponta nesse espaço de tensionamento entre a autonomia e a hibridação. Não estou sozinho.¹²

Por meio de uma busca subjetiva, animada por reminiscências pessoais ligadas ao fazer radiofônico e à experimentação sonora, esboça-se aqui uma singular microgenealogia da radioarte, sem outra pretensão além de examinar o cultivo de uma flor azul no canteiro das artes.

De acordo com os autores, a *tese-criação* (que mistura prática e teoria, assemelhando-se à modalidade *trabalho equivalente* praticada no PPG IA Unesp) insere-se no paradigma pós-positivista de investigação. Esse caminho pode contemplar, em sua expressão teórica, tanto a contribuição de saberes externos ao campo específico em estudo, como também uma teorização nascida do interior do próprio trabalho de criação artística. Um marco referencial nessa proposta de valorização acadêmica do conhecimento implícito ao domínio de artistas e professores é, sem dúvida, o livro *O profissional reflexivo* (1983), de Donald Schön.

¹² Quase ao término desta pesquisa, precisamente ao escrever esta introdução, deparei com uma formulação semelhante, feita pelo musicólogo e radioartista francês David Christoffel (2021), em um breve artigo escrito quase à maneira de memorando. Há uma urgência concreta em seus parágrafos. Abordagem promissora dos hibridismos tecnoculturais que marcam as origens históricas (parcialmente apontadas) e condicionam a natureza da radioarte. Satisfação ao reconhecer algumas reflexões feitas em uma faixa de frequência comum. Além de poeta, Christoffel é também professor e um experiente produtor de rádio. Vale mencionar que a questão da autonomia da arte acústica (especificamente da *nova peça radiofônica*) é objeto de reflexão produtor de rádio e autor alemão Klaus Schöning (1980).

Mas antes de dar início a essa jornada pessoal, em que cada obra realizada por este artista-pesquisador surge como um oráculo e desdobra-se em um mistério paciente e generoso, faz-se oportuno apresentar alguns princípios e intuições que serão examinados, desenvolvidos e talvez refutados no decorrer do trabalho.

DEZ PRINCÍPIOS PSEUDOCABALÍSTICOS SOBRE A RADIOARTE

1. Radioarte é insight, criação mental que nasce do eterno desregramento dos sentidos;
2. Radioarte é sabedoria, arte, ofício, não esteticismo: sopro vital;
3. Radioarte é técnica, ciência, amor intelectual;
4. Radioarte é comunicação, empatia, ressonância, escuta compartilhada;
5. Radioarte é empenho, luta por uma causa justa, consciência ecológica;
6. Radioarte é contemplação, meditação, beleza desvelada, presságio;
7. Radioarte é registro necessário, virtualidade atualizada, tentativa e êxito;
8. Radioarte é reverberação, refinada percepção da realidade, autoconhecimento que nasce da operação criativa;
9. Radioarte é gesto fecundo, desejo com propósito: insemína, transforma;
10. Radioarte é escolha, formatividade cotidiana, coeficiente espiritual materializado em som.

TRÊS X QUATRO TESES PARTICULARES SOBRE A RADIOARTE

- I. A radioarte é uma tipologia mediática da arte dos sons e pode ser pensada e sentida como música, documento sonoro, dramaturgia acústica, denúncia, incômodo; pode ser percebida como cinema, grafismo, instalação artística, paisagem sonora; atmosfera, presença ou investigação filosófica; gostosa massagem, experiência ritualizada, reintegradora ou transcendente, silêncio; espaço interior, lar transiente;
- II. A radioarte é uma atitude, uma disposição não-conformista de intervir criativamente no mundo por meio de formas sonoras mediadas por recursos tecnológicos – que permitem o registro/reprodução, a equalização, edição, montagem

e difusão, entre outras tantas possibilidades de síntese, manipulação, deformação, modelagem e deslocamento do som;

III. A radioarte é, por natureza, transdutiva: pode ser percebida e identificada como potencialidade, como uma realidade latente em outras manifestações da existência, artísticas ou não, sonoras ou não, presentes, passadas ou futuras, podendo ser atualizada como tal por pessoas com alguma sensibilidade “mediúnica”, artistas anônimos dotados de clariaudiência, de capacidade de leitura/escuta do mundo afeita à poética ideia de sinestesia. De maneira inversa e complementar, a radioarte é, por definição ontológica, uma realidade interdisciplinar, ou melhor, transdisciplinar, cujo apelo mais banal, mas longe de ser exclusivo, é sua capacidade de promover imagens sonoras imersivas, de emular imagens visuais e, eventualmente, de reconfigurar relações espaciais e temporais de modo a afetar a propriocepção do ouvinte ou mesmo de alterar seu ritmo vital, de modular a sensação psicológica de densidade de um determinado estado ou ambiente. Sem diminuir os apelos emocionais e/ou intelectuais (lógico-discursivos) presentes em uma determinada peça de radioarte, certamente é por sua natureza transdutiva que essa arte sonora, enquanto fenômeno sensível, tem-se apresentado como campo fértil e promissor de contatos intersubjetivos, de trocas e explorações artísticas transdisciplinares;

IV. A comunicação social (comunhão ou partilha) é inerente ao trabalho do radioartista, em suas múltiplas possibilidades de expressão e materialização. Da performance radiofônica, efêmero acontecimento – arriscada intervenção poética em tempo real –, até a peça cuidadosamente elaborada, editada e registrada em suporte mediático, predisposta, portanto, à repetição, à multiplicação e à perpetuação espelhada em diversas plataformas, a radioarte pressupõe alteridade, um ouvinte, um público, presente ou remoto, oculto, mas sempre adivinhado, às vezes chamado simplesmente de esperança. É, pois, legítimo (e desejável) procurar seu público ou fazer-se encontrável pelo ouvinte ideal, lançar ao oceano mensagens sussurradas em garrafas;

V. Em princípio, nenhum som tem precedência sobre o outro, por quaisquer critérios que não sejam a intuição, a intenção, a angústia e o prazer da atividade formativa do próprio artista, suas escolhas e descobertas no processo de formação de uma peça;

VI. Elementos semânticos, referenciais e narrativos estão na mesma gaveta que eventos e objetos sonoros não articulados e não articuláveis em termos de linguagem verbal e causalidade, sejam eles abstratos ou concretos;

VII. O corpo cabe inteiro na radioarte, mas os detalhes são mais interessantes; e a voz sabe disso;

VIII. A radioarte é uma maneira de estarmos juntos, olhos fechados ou não;

IX. A repetição exaustiva, ou a transformação gradual de objetos sonoros reiterados por meio de *loops*, substitui a narrativa pela exposição compartilhada do próprio processo de criação, animando, no jogo encantatório das diferenças e repetições, a geração de experiências particularizadas e abertas de recepção e interpretação, sejam elas baseadas na percepção temporal de formas, texturas, sensações, movimentos, espaços, associação de imagens ou mesmo, palavras. Processo ritualístico que permite a experiência de um outro mundo, aqui mesmo. A repetição é, portanto, pulsão de vida, processo generativo por excelência;

X. Consideremos algumas contradições: 1) a repetição como devir, um estado de equilíbrio provisório, repleto de potencialidades criativas; 2) a languidez do registro fenomenológico, o gesto de documentação e percepção ambiental aparentemente não interessado e não-teleológico; 3) as técnicas de edição e montagem (frenéticas ou não, narrativas ou geométricas, métricas, rítmicas, tonais e atonais); 4) o uso de filtros e de outros processamentos eletrônicos – (sussurrado:) todos esses são legítimos recursos poéticos do radioartista;

XI. A radioarte, como metáfora técnica que é, ganha muito ao aproximar elementos incongruentes ou naturalmente muito distantes. Amor paradoxal, distração. Ao reequalizar nossa percepção em novos parâmetros, o trabalho sonoro da radioarte retifica o sonho durante a vigília;

XII. O resíduo encontrado, a pedra desprezada, é matéria-prima da radioarte.

FIG 1 – O jovem Simondon lendo Pierre Mabilie



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://www.instagram.com/p/CXhquIKtr5J/>

2 RADIOARTE DESVELADA, OU NÃO

Ruído manifesto¹³

[...]

Então, no limiar de um novo capítulo, uma palavra que soa ainda nova. Onde encontrá-la? Devaneio e rádio: referência afetiva. Retorno a esse texto sempre, ou a ele pretendo retornar, em algum momento, devaneio. Retomo essa ideia de Gaston Bachelard, texto amado: *Devaneio e Rádio*.¹⁴ O invisível é a grande sedução. Saborosa responsabilidade: ficar invisível por um instante, por alguns minutos. Visitar o invisível e prolongar-me em diferentes densidades. Sentir algo diferente: apalpar, tatear, captar mensagens de uma dimensão oculta. Dial: *Signos em Rotação*.¹⁵ Analogias na ponta dos dedos. Ouvir algo além. Estranho projeto: engenharia noturna. Compor ou decompor: a vida dos sons. Clariaudiência. Ser antena e também sonda. “Que tal a minha dicção hoje? Minha entonação, minha impostação, meu timbre?”. A palavra nova aqui, barbaramente escandida, é: ra-di-o-ar-te, pura formatividade acústica. Radioarte apenas, e não arte de rádio, arte no rádio, rádio de arte. Tipologia da arte sonora (*sound art*)? Não exatamente, nem sempre. Estranha neblina. É contemporânea, ancestral, radical. Opacidade e transparência. Máquina que em algum momento se pôs a sonhar. Por que não separar as coisas: [rádio], [arte]. Ou então unir esses domínios com um belo hífen: rádio-arte? Não se chega fácil a um bom acordo, mas creio que o neologismo “radioarte” frisa o compromisso com o novo, com o inesperado: acentua sua natureza ou vocação interdisciplinar, multivalente, transgressiva, transversal. Amálgama perigoso, sonoro hibridismo. Empréstimo. Arte acústica (*ars acustica*)? Certamente uma questão de inteligência e intuição, de percepção e expressão, um espriar-se por contradições. Obscuridade audível. Erotismo sagrado. Sincronicidades. A radioarte pode, sim, ser uma tipologia, tanto

¹³ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2021. O manifesto encimava apontamentos sobre *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação artística de minha autoria, criada para a Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP – 2019, 3ª Edição Internacional.

¹⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução: José Américo Motta Pessanha... /et al/. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 176-182.

¹⁵ Referência ao influente ensaio *Los signos en rotación* de Octavio Paz (publicado pela primeira vez em 1965).

quanto se quiser, admito. Arte sonora, sem dúvida. Artemídia, por que não? Mas isso não basta. Irrelevâncias. Radioarte é rizoma, articula-se discretamente em vozes plurais e singulares; busca frestas, relaciona. Corporifica de maneira oblíqua, surpreende. Simultaneidades na encruzilhada. Clariaudiência, é isto o que se pede ao radioartista, ao radioasta – eis aqui uma estranha, mas sedutora derivação. Melhor seria *radiomaker*? E o que significa, então, essa clariaudiência, pressuposto do radioartista? 1. Alucinação? Talvez. 2. Acuidade, clareza auditiva, limpeza dos ouvidos? Também. 3. Sensibilidade exacerbada, hiperestesia, saturação? “Interessante tudo isso, assim como a sinestesia, não?”. Sente isto?

[...]

“Continue, por favor: 3-2-1”. Descoberta e criação. Estar em sintonia com o cosmos e também com a calçada, com o bueiro. Frotagem. Um ruído secreto, disfuncional. O destampar do açucareiro de metal prolongando-se caprichosamente em meus ouvidos. Montagem. Pessoas falam cantando, dizia o pequeno Hermeto, santopecedor albino. Pedacos de *splice* geometrizam a escuta. Convolução de sinais, amplificação. Sotaques, falsa memória. Cartografias sonoras, resíduos. “Fecha a janela, vem dormir”. O roçar de um tecido em corpo estranho, ou não. Granulações. Estalos e pipocos antes da agulha revelar a canção, a canção, a canção, canção. Ocultação e seu reverso também. O sussurro me avisa da chuva. Sulco fechado; um Ser técnico talvez. Eu, um outro. Sonoro abraço. “Há aqui uma história ou apenas sensação?”. Experiência ou análise? Síntese? Folhas secas, amargas, atrasam. Ponto de bala, vidraça. Resultado ou processo? *A Carta do Vidente*.¹⁶ Esfera acústica em constante mutação. Reversibilidades. Conhecimento não discursivo, imersivo. Transformação. Caminho a céu aberto, com fones de ouvido. Um achado. Ensaio dizer: radioarte.

¹⁶ Alusão à noção do desregramento dos sentidos defendida pelo adolescente Arthur Rimbaud (1854-1891) na visionária carta que o jovem poeta endereçou ao amigo Paul Demény, em 1871.

FIG 2 – Toda sorte de ruído



Fonte: acervo o autor. Acesso permanente em: https://www.instagram.com/d_ugo_minimal_radio/

2.1 Uma genealogia possível da radioarte

Definir acalma, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite, enfim, algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio da deriva contínua de imagens pode ser estratégico, desde que se vislumbre o grande jogo.

Traçar uma genealogia da radioarte parece mais fácil do que defini-la, conceituá-la. A ideia certamente nasce de um gesto subversivo: deslocamento, apropriação artística de um invento que rapidamente inclinou-se para um projeto funcionalista. Da euforia experimental dos primeiros passos a uma categoria de exceção em programações culturais mundo afora –curto-circuito a desarmar convenções da comunicação de massa.

A seguir, apresento uma glosa rapsódica sobre interações, lances e trocas entre a radioarte e as vanguardas europeias do início do século XX.

Em seu artigo *Mordendo a Própria Cauda: Peça Radiofônica Alemã e Experimentação de Vanguarda*, a professora, pesquisadora e autora de radioarte brasileira, Janete El Haouli (2002), realiza um trabalho de excelência ao percorrer a história da experimentação acústica mediatizada seguindo a trilha criativa da peça radiofônica alemã. Janete reconstitui a íntima relação do rádio com artistas de vanguarda. Destaca a frutífera relação entre a experimentação radiofônica e o cinema, acompanha a consolidação da peça radiofônica literária e sua reinvenção como arte acústica. Sua pesquisa, no entanto, mantém os ouvidos abertos ao futuro:

O rádio, hoje, está retomando caminhos estéticos já esboçados quando de sua criação na Europa, nas primeiras décadas do século XX. Talvez seja este o seu principal desafio neste começo do terceiro milênio: redefinir-se mundialmente como espaço de criação e romper a hegemonia do padrão norte-americano de rádio, buscando outras formas e práticas de expressão artística.

[...] Como uma serpente que morde a própria cauda, só recentemente, nas últimas décadas do século XX, o rádio voltou a ser objeto de debate e experimentação estética de vanguarda, ao veicular a produção sonora de audioartistas buscando retomar uma “página esquecida” de sua história. (HAOULI, 2002, p. 167)

Diversas esferas da arte contemporânea, especialmente pesquisas e criações de natureza *intermedia*, têm dialogado com as poéticas da radioarte. Em alguma medida, essa aproximação parece reminescente do fascínio que as vanguardas históricas demonstraram pelo ruído e pelo rádio, conforme sinais deixados por poetas, cineastas e inventores da primeira metade do século XX. Sem a pretensão de delinear a história da arte radiofônica ou da arte sonora, enuncio aqui apenas alguns marcos fundantes, seleção interdisciplinar de nomes inspiradores, tais como: Velemir Khlébnikov (1885-1922) e Dziga Viértov (1896-1954), na Rússia; Luigi Russolo (1885-1947) e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), na Itália; Hans Flesch (1896-1945), Walter Ruttmann (1887-1941), Bertolt Brecht (1898-1956) e Kurt Weill (1900-1950), na Alemanha; Paul Deharme (1898-1934), Antonin Artaud (1896-1948), Jean Cocteau (1889-1963) e Pierre Schaeffer (1910-1995), na França. Artífices e desbravadores de novas sendas na expressão aural, para além da música. Seus sortilégios: rumorosas máquinas, escutas poético-revolucionárias, montagens acústicas em película fotográfica, manifestos; roteiros-poema que se bifurcam, impossíveis de serem realizados; roteiros surreais, tempo dilatado; mensagens enigmáticas transmitidas do além, a colonização poética do éter, verborragias, glossolalias – escatologias censuradas.

Pausa. O *Barulho Secreto* de Marcel Duchamp, 1916.¹⁷

Todas essas investigações, experiências e metáforas seminais em torno das potencialidades criativas do ruído, das transmissões hertzianas e das máquinas sonoras foram seguidas, nos anos 1950, pelas libertárias experimentações do compositor norte-americano John Cage (1912-1992) com gravadores de rolo e aparelhos receptores de rádio. Em uma abordagem não muito distante, cabe mencionar os documentários radiofônicos experimentais realizados entre 1967 e 1977 pelo pianista canadense Glenn Gould (1932-1982),¹⁸ para a CBC/Radio-Canada; e também as propostas ecológicas de seu compatriota, o compositor, educador e pesquisador do entorno sonoro R. Murray Schafer (1933-2021). Três artistas-pensadores bastante sensíveis às provocativas ideias de Marshall McLuhan sobre a emergência do Espaço-

¹⁷ Marcel Duchamp, *A bruit secret / With hidden noise* [Com barulho Secreto], 1916, *ready-made* assistido: novelo de barbante entre duas chapas de latão ligadas por quatro longos parafusos (se se deslocar a obra ouve-se um ruído: objeto colocado por Walter Arensberg). Dimensões: 12,9x13x11,4cm. Philadelphia Museum of ART. Cf. <https://philamuseum.org/collection/object/51541>.

¹⁸ *The Solitude Trilogy (A Trilogia da Solidão)*, formada por *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet in the Land* (1977). Nessas explorações aurais que desconstroem as convenções do documentário tradicional, Gould desenvolve uma radiofonia polifônica ou contrapontística (*contrapuntual radio*), combinando e articulando musicalmente linhas independentes de gravações de vozes (monólogos), burburinhos, sons ambientais e trechos de música. Tapeçarias sonoras cuidadosamente planejadas, implicando uma escuta *tonal* em vez de semântica. Disponível para audição em: <https://open.spotify.com/album/3copQ2MUyblweKU3qjxc4O>.

Acústico,¹⁹ promovida pela era eletroeletrônica, com consequências holísticas e profundos impactos psicossociais.

Varèse e Xenakis²⁰ não deixam de ser invocados entre os patronos da arte acústica interdisciplinar. Sobre Stockhausen e Luc Ferrari, falaremos mais adiante.

Em percurso paralelo aos desenvolvimentos da Música Nova, da chamada Música de Invenção²¹ (serial, concreta, eletroacústica, eletrônica, experimental), uma nova arte do rádio ganhou força na segunda metade do século XX. Atividade criativa mais ou menos marginal realizada em estúdios, laboratórios e departamentos de radioteatro de emissoras públicas europeias, especialmente na Alemanha. Falamos aqui da *nova peça radiofônica*, desenvolvimento experimental do tradicional drama radiofônico, o *Hörspiel*²² – “jogo ou peça para o ouvido”, gênero ficcional que começou a despontar ainda nos anos 1920.

Após décadas de grande sucesso junto a um público amplo e fiel, o radiodrama se reinventa a partir do final dos anos 1960. Esse despontar de um *Neues Hörspiel* (ou nova peça radiofônica alemã) seria, em certa medida, a retomada de uma vocação vanguardista: experimentação sonora interdita pelo nazismo e estrategicamente adormecida durante o processo de reconstrução da Alemanha implementado pelos aliados no imediato pós-guerra.

Distanciando-se radicalmente da dramaturgia radiofônica tradicional, ainda consideravelmente influenciada pelo teatro e a literatura, o *Neues Hörspiel*, abre-se para todas as tendências relevantes da arte contemporânea (SCHÖNING in SPERBER, 1980, p.167-188).

¹⁹ A primeira parte do livro *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (1989), de McLuhan (em colaboração com Brian R. Powers), investiga as noções de espaço visual e acústico. Nessa publicação póstuma, as ideias sobre o espaço acústico – trabalhadas por McLuhan de maneira interdisciplinar desde os anos 1960 – são retomadas e enriquecidas por meio da aplicação das Leis dos Meios (*Laws of Media*), desenvolvidas na última fase de sua vida, em parceria com seu filho, Eric. Entre as ideias defendidas, lemos o seguinte: “a estrutura do espaço acústico, a função do hemisfério direito [do cérebro] no qual os processos se relacionam de forma simultânea, possui centros em toda parte, mas nenhum limite” (MCLUHAN, 1989, tradução nossa). Ressonância de uma influente concepção da mística cristã medieval, a definição geométrica de Deus, reencontrada posteriormente em Blaise Pascal (1623-1662), e em outros pensadores do período moderno.

²⁰ As obras *Poème Électronique* (Edgar Varèse) e *Concret PH* (Iannis Xenakis) constituem um dos primeiros e mais significativos exemplos da colaboração entre música eletrônica e arquitetura. Foram escritas para serem executadas especificamente no Pavilhão Philips, por ocasião da Feira Mundial de Bruxelas de 1958. As músicas foram criadas com a preocupação de destacar a dimensão espacial do som quando executadas dentro do pavilhão projetado por Le Corbusier. Nessa construção foram instalados 350 alto-falantes individuais posicionados em volta da audiência, o que possibilitou uma relação íntima entre música e espaço arquitetônico. Cf. Wikipédia: Pavilhão Philips. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pavilh%C3%A3o_Philips.

²¹ Cf. CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1998.

²² *Hörspiel*, palavra alemã para radiodrama, normalmente traduzida para o português como “peça radiofônica”. Gênero de arte acústica mediatizada. O termo parece preservar ecos de uma ludicidade popular pré-rádio, própria das contações de histórias em aldeias: *hör*, ouvir, escuta; *spiel*, peça, jogo, brincadeira.

Cinema e música eletroacústica são reconhecidos como insumos naturais para pesquisa e criação de uma nova linguagem acústica. Os acelerados avanços tecnológicos no campo do áudio foram fundamentais para esse movimento incisivo: recursos como os gravadores portáteis, gravadores multipista e a estereofonia impactaram não apenas a realização em estúdio, mas a própria concepção e o roteiro da peça. Recursos de espacialização, elaboração detalhada de planos acústicos, exploração da textura sonora, com a dessemantização da palavra e a ressignificação do ruído tornaram-se possibilidades técnicas de expressão de um rádio feito por artistas.

Pensada como arte acústica experimental de conteúdo indeterminado, em que a palavra era apenas mais um de seus elementos constitutivos, a nova peça radiofônica atraiu o interesse de músicos, escritores, cineastas e artistas visuais, instituindo rapidamente um campo de diálogos entre poéticas eletrônicas. Essa nova área da criação sonora seria inicialmente conhecida como *Ars Acustica*²³ e, posteriormente, *Ars Intermedia*. A poesia sonora e demais poéticas experimentais da voz também colheram benefícios desse movimento de convergência.

Com exemplos concretos, Janete El Haouli (2022) delineia esse momento de renovação e expansão do universo da criação radiofônica, que vai do Novo *Hörspiel* à Arte Acústica:

Em 1985 aconteceu, em Colônia, um evento de enorme repercussão, a chamada Primeira Acústica Internacional, festival promovido pelo Westdeutscher Rundfunk–WDR e organizado pelo WDR3-Hörspiel-Studio, sob o tema “Compositores como Hörspiel-makers”. Uma das metas do evento era chamar atenção para o trabalho interdisciplinar de compositores de Hörspiel e para o novo campo de possibilidades do que passou a se chamar arte acústica. (HAUOLI, 2002)

É por meio do reconhecimento de sua natureza interdisciplinar que, nestas primeiras décadas do século XXI, a arte sonora mediada por recursos eletrônicos, e informada por práticas originárias dos estúdios de rádio, ganha atenção considerável no âmbito das artes visuais, das artes instalativas e performáticas. Emissões radiofônicas como intervenções urbanas ou rurais, entre outras possibilidades de ressignificação do espaço. Não raro, a presença da radioarte nesses cenários dá-se por meio do encontro de sofisticados dispositivos digitais interativos com

²³ *Ars Acustica* ou Arte Acústica, termo utilizado desde 1970 pelo autor e diretor alemão de peças radiofônicas, Klaus Schöning, para referir-se a uma nova arte dos sons de caráter intermediário. Cf. Janete El Haouli (2002).

configurações tecnológicas mais convencionais e até mesmo obsoletas – pouco importa. A hibridação e o ecletismo são uma das características dessa (inter)disciplina. Em meio a inevitáveis remediações e explorações estéticas próprias da emergente arqueologia das mídias, a radioarte apresenta-se como um campo fértil e sedutor para uma nova geração de criadores interessados nas interfaces plurais entre arte e tecnologia.

Em 2002, Janete El Haouli contemplava uma tendência de interações e trocas entre artistas sonoros que, com a emergência das redes sociais, seria rapidamente descentralizada e fortemente impulsionada: “As possibilidades sugeridas pela arte acústica — arte de mídia, cuja trajetória tem se intensificado paulatinamente — têm levado artistas de vários países, ligados ao mundo pelos ouvidos, a encontros anuais para debater e intercambiar experiências” (EL HAOU LI, 2020). Na audiosfera digital, este novo espaço cibernético de escuta,²⁴ as ocasiões para encontros e colaborações são bem mais frequentes e diversificadas, e as interações menos formais. O que não significa que consagradas instituições, seus cursos, concursos e prêmios tenham perdido prestígio e relevância no campo das artes *intermedia*. Cabe observar, no entanto, que o acesso a muitas dessas janelas sonoras é consideravelmente restrito: a inscrição de trabalhos em renomados prêmios europeus tem um custo proibitivo para boa parte dos artistas independentes, sobretudo para as vozes criativas de países periféricos.

Antes de avançarmos em busca de definição mais objetiva de radioarte, e talvez da superação de oscilações de nomenclatura e hesitações tipológicas (tais como “rádio de criação”, “arte acústica”, “áudio arte” etc.), cabe a recuperação de uma referência histórica cuja radicalidade estética informou algumas de minhas primeiras criações radiofônicas – peças experimentais feitas no final da década de 1980 e começo dos anos 1990, ainda como estudante de Comunicação na FAAP.²⁵ Falo aqui do Futurismo.

A promissora relação entre o rádio, primeiro meio eletroeletrônico de comunicação de massa, com as vanguardas artísticas europeias teve no Futurismo Italiano uma de suas formulações programáticas mais ambiciosas. “La Radia – Manifesto futurista de outubro de

²⁴ Cf. D’UGO JUNIOR. *A escuta cibernética: o compartilhamento de música pela internet*. 2003. 103 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, jan. 2003.

²⁵ Alguns aspectos estéticos de antigas peças sonoras do autor desta pesquisa, finalizadas em fitas cassete, tais como *Marinetti* e *O Estranho no ninho* (ambas de 1989), retornam em *CriptoSonido* (2019) e *Fica Comovido* (2021). Refiro-me a uma articulação maquinal dos componentes sonoros, à incorporação do ruído como elemento poético e à utilização de repetição aparentemente automatizada de pequenos motivos como principais fatores estruturantes do discurso sonoro. Em maior ou menor grau, a concepção dessas peças combina preocupações estéticas próximas às da música experimental com certa intencionalidade dramática e o recurso a expedientes narrativos trabalhados de maneira não linear.

1933” (*La radia – Manifesto futurista dell’ottobre 1933*) foi escrito por Filippo Tomaso Marinetti em parceria com o médico, poeta e dramaturgo Pino Masnata (1901-1968).²⁶ Publicado no jornal *Gazzetta del Popolo*, em Turim, no dia 22 de setembro de 1933, *La Radia* revela um novo aspecto do movimento em relação às possibilidades estéticas que emergem da ciência e da tecnologia. (Peço licença ao leitor para citar a seguir passagens de um trabalho que realizei em colaboração com a historiadora da arte Vanessa Beatriz Bortulucce, responsável pela tradução e contextualização deste e de outros importantes manifestos futuristas.)

Dedicar um manifesto especificamente ao rádio significava para os futuristas intensificar a síntese entre arte e ciência, ampliar a interface arte-tecnologia, indo além da arte visualmente identificada, para adentrar o campo do não visível, do território abstrato da propagação de ondas, do espectro eletromagnético. Trata-se de uma necessidade de ampliar o conhecimento do mundo, para além de seus aspectos materiais. Porém, não se trata somente de estudar o rádio e as suas possibilidades comunicativas e tecnológicas isoladamente, mas sim relacionar este potencial da máquina com aquele humano, apontando para a possibilidade de um novo ato comunicativo, no qual os homens aprenderiam a partilhar suas ondas cerebrais. Esse processo seria, num primeiro momento, mediado pelos aparelhos, para em seguida, ocorrer de forma independente, sem mais ter de recorrer a eles. Essa visão foi sintetizada no conceito chamado de “imaginação sem fios” tão caro aos futuristas e defendido exaustivamente em diversos manifestos escritos pelo grupo [...]. (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71)

O interesse dos futuristas italianos pelo rádio extrapolava o entusiasmo imediato com os avanços científicos da época e refletia uma crença em desconhecidas faculdades perceptivas despertadas pelas novas tecnologias (ecoando aspectos sobrenaturais e maravilhosos já evocados no ensaio “O Futuro do Rádio”, publicado pelo poeta russo Khlébnikov,²⁷ em 1921). A intangibilidade das ondas hertzianas cooptada na luta pelo desenvolvimento de uma nova arte, em sintonia com a experiência moderna.

²⁶ Embora o manifesto *La Radia* tenha sido redigido por Marinetti e Pino Masnata, é, sem dúvida, este último nome que está mais diretamente associado à criação e pesquisa radiofônicas dentro do grupo futurista. Suas peças para rádio são marcadas pelo experimentalismo formal e refletem a influência da edição cinematográfica (FISCHER in MASNATA, 2012, p. 46).

²⁷ Khlébnikov, criador do Zaum, “linguagem transmental, além dos limites da razão”, referência obrigatória da poesia sonora; “o mais hermético dentre os integrantes da primeira geração de vanguardistas russos”, como observa o poeta e tradutor Claudio Willer (2010, p. 382).

É exatamente aí que encontramos um dos pontos mais originais da relação entre futurismo e ciência: a crença na associação entre o pensamento científico e as teorias chamadas “ocultistas”, as visões teosóficas, as teorias que cuidam do intangível. Para os futuristas, ciência e ocultismo não eram entendidos como conceitos irreconciliáveis. Ao contrário, defendia-se a ideia de que ambos assumiriam, com o tempo, as mesmas motivações. [Margaret] Fisher observa que, para muitos integrantes do movimento, “a ciência eventualmente explicaria o que havia sido expresso previamente pelas práticas ocultas, na esperança de que aquela um dia assumiria a função do oculto na sociedade e na arte” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 31). Masnata, como já mencionado, acreditava que os indivíduos, no futuro, aprenderiam a compartilhar ondas cerebrais diretamente, um processo evolutivo que, inicialmente ativado pelas máquinas, com o passar do tempo não precisaria mais delas. (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71)

Em *La Radia* revelam-se visões originais sobre o futuro da criação radiofônica, prefigura-se a radioarte. Eis algumas delas, em tradução de Vanessa Bortulucce:²⁸

- Uma Arte nova que começa onde terminam o teatro, o cinematógrafo e a narração.
- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pelos seres vivos, por espíritos vivos ou mortos, dramas de estados d’alma criadores de efeitos sonoros sem palavras.
- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pela matéria. Como hoje escutamos o canto do bosque e do mar, amanhã seremos seduzidos pelas vibrações de um diamante ou de uma flor.
- Puro organismo de sensações radiofônicas.
- Uma arte sem tempo nem espaço, sem ontem e sem amanhã.
- Síntese de infinitas ações simultâneas.
- Lutas de barulhos e de distâncias diversas, ou seja, o drama espacial adicionado ao drama temporal.
- Delimitação e construção geométrica do silêncio.

À despeito de equívocos políticos e ideológicos que, de diversas maneiras, maculam ou turvam a referência histórica ao caráter visionário do Futurismo Italiano²⁹, a radicalidade de

²⁸ Cf. tradução completa do manifesto para português in: BORTULUCCE, Vanessa Beatriz; D’UGO JR., Roberto. *O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto La Radia* [1933]. Lumen, v. 4, p. 69-83.

suas propostas para uma nova arte acústica – encontradas sobretudo em Russolo (*a arte dos ruídos*) e em Marinetti (*palavras em liberdade e sínteses radiofônicas*)³⁰ – exerceu inegável influência sobre o experimentalismo sonoro do segundo pós-guerra. Antecipatórias, muitas das formulações futuristas precisaram aguardar o contexto tecnológico ideal para sua materialização.³¹ Na cibercultura, por exemplo, o lirismo brutal, simultâneo e imediato do Futurismo continua a animar desconstruções, reciclagens e provocativos *mashups*³² de resíduos pós-industriais. Seu imaginário esotérico, no entanto, permanece discretamente ignorado.

2.2 Em busca de uma definição

Repito: definir acalma, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio de uma deriva contínua pode ser estratégico, desde que se vislumbre o jogo, o truque.

Em meio ao entusiasmo com a emergente sociedade em rede, o jornalista Todd Lappin, escreve em maio de 1995, na revista *Wired*, sobre o a “febre do rádio” que se abateu nos Estados Unidos no início da década de 1920. *Déjà Vu* era a advertência feita em relação ao encanto geral com as promessas libertárias e democráticas relacionadas à cibercultura. O texto, porém, assumia tom de prognóstico sobre inevitáveis investidas corporativas na Internet:

Já aconteceu antes. Esta não é a primeira vez que surge um novo meio, prometendo transformar radicalmente a forma como nos relacionamos uns com os outros. Não é nem a primeira vez que uma irmandade de

²⁹ Em especial, a relação complexa que alguns de seus principais expoentes mantiveram com o regime fascista.

³⁰ Na introdução de seu livro *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, Philadelpho Menezes (1992, p. 12) lembra que: “A proposta futurista fundou-se na ideia de *simultaneismo* da manifestação estética, em substituição à (ou radicalização da) noção simbolista da *sinestesia*: não mais se dirigir a um sentido para traduzi-lo sensorialmente por outro, mas direcionar a obra a vários sentidos (visão, audição, tato) simultaneamente de modo a integrá-los e a compô-los”.

³¹ A ressignificação crítica de ideias do Futurismo Italiano por artistas contemporâneos escapa à estetização da política e da guerra, traço tantas vezes associado a essa vanguarda. Um exemplo: *Natural Radia*, performance radiofônica do teórico dos meios e artista sonoro japonês Tetsuo Kogawa, transmitida ao vivo pela ORF KUNSTRADIO, de Viena, Áustria, em 7 abr. 2022. Kogawa é o introdutor do movimento rádio livres no Japão e é amplamente conhecido por sua combinação de crítica, performance e ativismo. Mais recentemente, combinou a estética experimental e pirata do movimento mini-FM com a transmissão pela internet. O registro de *Natural Radia* pode ser ouvido aqui: <http://www.kunstradio.at/SPECIAL/KOGAWA/index.php?pic=2>

³² Termo utilizado no âmbito das artes digitais e especialmente da música eletrônica para se referir à combinação de duas ou mais obras para a criação de novas composições, imagens ou vídeos, por exemplo.

desbravadores amadores lidera o ataque no interior da nova mídia. O rádio começou da mesma maneira. Era um meio verdadeiramente interativo. Era dominado pelo usuário e controlado pelo usuário. Mas gradualmente, à medida que as ondas de rádio se tornaram populares, essa preciosa interatividade foi perdida. (LAPPIN, 1995, p. 176, tradução nossa)

As observações de Lappin ecoam preocupações antigas cuja relevância não diminuiu. Que o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) tenha sido um dos primeiros intelectuais a enfatizar a função social emancipatória do rádio, e a explicitar o subaproveitamento de seus recursos técnicos e estéticos, diz bastante sobre as potencialidades revolucionárias deste meio de comunicação.³³ Esforços para mantê-lo sedado, no entanto, permanecem inabalados.

O reconhecimento do percurso histórico do invento rádio, do desenvolvimento de seus diferentes modos de existência e dos acidentes ao longo de seus mais de cem anos de presença em nossa cultura, certamente pode fornecer um modelo de comparação com o ambiente tecnológico contemporâneo, febrilmente interativo e imersivo. Um pouco de atenção à história da radiofonia permite perceber de maneira mais clara a coexistência de diferentes realidades nesse fascinante conjunto tecnocultural inserido em nossa sociedade – e uma dessas realidades é sua dimensão estética, que comporta um nicho muito específico: o da criação experimental.³⁴

Não está no escopo desta pesquisa reproduzir um quadro documental e analítico dessa trajetória, nem em termos globais, nem locais. A referência seletiva a momentos-chave, recortes desse universo mediático, tem como objetivo iluminar aspectos socioculturais e tecnológicos que permitiram a emergência da radioarte e, mais especificamente, da espécie de arte acústica praticada por este autor. Remeto então o leitor a uma pequena antologia pessoal de textos que considero fundamentais para a contextualização do fazer artístico experimental no rádio.

³³ Referimo-nos aos textos e apontamentos de Brecht sobre o novo meio de comunicação, escritos entre 1927 e 1932 e reunidos sob o título *Teoria do Rádio*. Cf. MEDITSCH; ZUCULOTO, 2005, p. 35-60.

³⁴ Parece desnecessário ressaltar que, assim como no cinema, a imaginação artística no rádio não está circunscrita a sua expressão experimental. Exemplos de notável criatividade no escopo da radiofonia comercial, nos Estados Unidos e particularmente no Brasil, têm sido objeto de estudo e análise sistemáticos do professor, pesquisador e radialista Irineu Guerrini Júnior (2013). Sua pesquisa sobre os roteiros do radialista paranaense Túlio de Lemos (1943-1960), por exemplo, desvela não apenas uma personalidade extraordinária do rádio em São Paulo, nas décadas de 1940 e 1950, mas evidencia também considerável permeabilidade do público à inovação estética e à crítica social. Em uma ampliação dessa abordagem, a produção radiofônica ficcional brasileira dos anos 1950 é discutida pelo professor Eduardo Vicente (2018b) a partir da perspectiva da politização, do engajamento e das preocupações estéticas expressos em trabalhos desenvolvidos não apenas por Túlio de Lemos, mas também por Dias Gomes (1922-1999) e Osvaldo Molles (1913-1967).

El Radioarte: revisión histórica, origen y evolución en Europa y desarrollo en México é o título da tese de doutorado da pesquisadora, professora e ensaísta mexicana Lidia Camacho,³⁵ defendida em 2004 na Universidade Nacional Autónoma de México. Trata-se de importante fonte de pesquisa, quer pela abrangência de sua abordagem histórica do rádio de criação europeu, quer pela contextualização da radioarte no México e na América Latina. (Não esqueçamos que Lidia Camacho participou da fundação da Bienal Internacional de Rádio, na Cidade do México, em 1996.) Nesse trabalho, a profícua ligação do rádio com as artes é descortinada com clareza metodológica e sólida fundamentação. De início, a autora discorre sobre estética radiofônica e aprofunda a relação dessa expressão sonora com outras linguagens de referência (literatura, cinema, música e poesia sonora).³⁶ Expõe então algumas reflexões teóricas surgidas a partir dos anos 1930, principalmente na Alemanha, Inglaterra e França – ideias seminais que muito cedo consideraram o rádio um meio capaz de experimentar artisticamente com sua própria linguagem. Apresenta estudos sobre o veículo que, ao longo dos anos, contribuíram para avanços conceituais e práticos da arte radiofônica. Camacho busca oferecer um panorama do estado da arte dessa disciplina em permanente redefinição.

Outra contribuição importante desse estudo é a revisão do percurso que vai do radiodrama à radioarte, abarcando as origens, alcance e difusão da radioarte na Europa até chegar à expansão do campo de ação do rádio na Internet. Seus últimos capítulos centram-se respectivamente nas realizações da Bienal Internacional de Rádio, no período de 1996 a 2002, e nas diversas ações levadas a cabo pela *Radio Educación* em prol do desenvolvimento e fortalecimento da experimentação artística radiofônica (CAMACHO, 2004, p. 3-4).

As dificuldades para conceituar de maneira objetiva e inequívoca a radioarte não demoram a ser compartilhadas pela autora: “A radioarte, diferentemente de outros gêneros radiofônicos, não tem uma definição absoluta” (CAMACHO, 2004, p. 40). Afinada com o autor e diretor de peças radiofônicas alemão, Klaus Schöning, Camacho parte do princípio de que radioarte não é o “conteúdo artístico” que a emissora veicula, é arte de rádio, produzida por artistas que fazem rádio.

³⁵ Lidia Camacho foi diretora da *Radio Educación* (2000–2007) e do *Festival Internacional Cervantino*. Foi fundadora e diretora da *Fonoteca Nacional de México* e diretora geral do *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA)*. Desde janeiro de 2019, é diretora geral da *Televisión Educativa*.

³⁶ Um estudo sistematizado dos elementos constituintes da linguagem radiofônica, com ênfase especial sobre a criação de roteiros radiofônicos, já estava presente em seu livro *La imagen radifónica*, de 1998. Nesse pequeno volume, amparado em diversas teorias cinematográficas, destaca-se o trabalho de análise e exemplificação dos tipos e técnicas de montagem radiofônica, além de um estudo sobre sentido e significação das imagens sonoras e a especificidade de seus elementos espaço-temporais.

Na sequência, acompanharemos algumas tentativas de definição de radioarte compiladas pela autora em sua tese, reproduzidas aqui como uma montagem, com mínima contextualização – nosso guia dos perplexos. A primeira definição, claramente lúdica, é proposta por Steve Peters, organizador do *Aether Fest, Festival of International Radioart*, realizado em 2003 pela KUNM 89,9, emissora de rádio da Universidade do Novo México, em colaboração com o Centro Harwood de Artes em Albuquerque, Estados Unidos. Segundo Peters, a radioarte

Não é realmente “música”, embora muitas vezes inclua sons musicais. Também não é “rádio teatro”, embora possa ser dramática. Não é exatamente “palavra falada”, embora possa ser poética. Não é o que costumamos considerar “documentário”; no entanto, você pode incorporar sons e histórias da vida real. Não utiliza os gêneros radiofônicos usuais, exceto para subvertê-los. Não se trata dos efeitos produzidos pelos DJs, mas poderia reciclar, de uma nova forma, material previamente gravado. A radioarte pode ser bonita, barulhenta, abstrata, comovente, engraçada, profunda ou confusa. Pense em um filme para seus ouvidos, se necessário. Mas esqueça as produções de Hollywood, ou mesmo aquelas produções independentes e documentários que estão dentro dos parâmetros convencionais; em vez disso; pense naqueles pequenos filmes de arte esquisitos, quase sem potencial comercial, feitos por malucos, sem um tostão, apaixonados obsessivamente pela luz e pelo movimento. Agora, feche os olhos e abra os ouvidos. (PETERS apud CAMACHO, 2004, p. 40, tradução nossa)

Lidia Camacho destaca também uma definição holística dada pelo artista sérvio Sava Ristic. Para ele, radioarte

é uma obra expressiva criada por artistas. Abstrata ou narrativa, seu conteúdo é estético e sua beleza está no movimento que faz da sensibilidade humana. A radioarte é a totalidade das possibilidades sonoras e, assim como o pintor, possui uma paleta de cores e nuances acústicas. (RISTOVIC apud CAMACHO, 2004, p. 41, tradução nossa)

Arte legitimamente autônoma que nasce de um centro perceptivo muito específico, ligado à auralidade. Em outro trecho de seu artigo *Creative sound: the eight art (Som criativo: a oitava arte)*, Ristic amplia o conceito de radioarte e desenvolve uma abordagem sensorial e cognitiva da recepção aural, remetendo-a uma interface de singular significação cultural e afetiva, participante da ecologia da comunicação.

Uma obra radiofônica, como meio de comunicação, pertence a um amplo espectro do comportamento social humano. No nível primário, qualquer comunicação com uma obra de arte ou um texto literário é idêntica a uma relação coloquial de duas pessoas. O vínculo entre o ambiente humano e a mente humana nele, no sentido físico, é representado pelos sentidos, sua reação biofísica transportando a informação ao sistema nervoso central para tratamento posterior. Um ser humano é constantemente submetido a uma série de estímulos externos (e internos), e apenas uma parte deles é "processada" na mente. Dependendo do nível desse "processamento" pode-se falar da consciência humana do meio ambiente. Os extremos desses níveis podem ser facilmente transpostos para diferenças lexicais entre olhar e ver, ou escutar e ouvir. Somente a informação tratada pela mente humana (independentemente da fonte) ganha seu significado na complexa vida mental de um ser humano. (RISTOVIC, 1995, tradução nossa)

Retomando as definições de radioarte recolhidas e editadas por Lidia Camacho (2004), encontramos um manifesto escrito no espírito dos princípios e teses que apresentamos na introdução deste trabalho, mas com uma determinação mais objetiva e precisa. As 12 notas abaixo foram criadas pelo artista austríaco Robert Adrian para o programa semanal *Kunstradio*, da ORF,³⁷ Áustria.

Doze notas para a definição de radioarte:

Kunstradio assume que:

1. Radioarte é o uso do rádio como meio para fazer arte.
2. A radioarte acontece no local onde é ouvida e não no estúdio.
3. A qualidade do som é secundária à originalidade conceitual.
4. O rádio quase sempre é ouvido em combinação com outros sons: sons domésticos, trânsito, televisão, telefonemas, crianças brincando.
5. A radioarte não é arte sonora, nem música. Radioarte é rádio.
6. Arte sonora em combinação com música ou literatura não é radioarte apenas porque é transmitida no rádio.
7. O rádio tem como espaço todos os lugares em que o rádio é ouvido.
8. A radioarte é composta por objetos sonoros vivenciados no meio radiofônico.

³⁷ ORF - Serviço público de radiodifusão da Áustria.

9. O aparelho receptor do ouvinte determina a qualidade de uma obra radiofônica.
10. Cada ouvinte ouve a sua própria versão de um trabalho radiofônico combinada com o som ambiente do seu próprio espaço.
11. O radioasta sabe que não há como controlar a experiência de ouvir um trabalho radiofônico.
12. A radioarte não é uma combinação de rádio e arte. Radioarte é rádio feita por artistas.

(ADRIAN apud CAMACHO, 2004, p. 41-42, tradução nossa)

Ocorre que com a multiplicação de fontes emissoras de conteúdos em áudio digital – fenômeno observado desde o início deste século, especialmente por meio de sites, rádios *online* e mais recentemente podcasts e seus agregadores –, a radioarte conquistou espaços distantes do controle editorial e administrativo que caracterizam a dinâmica de produção e difusão das rádios convencionais, sejam elas públicas ou educativas. A ideia, o conceito, de emissora de rádio transfigurou-se em um discreto ponto produtor e emissor conectado em rede, ou melhor, em uma miríade rizomática de despreziosos pontos geradores de conteúdos sonoros e radiofônicos – muitos deles, promotores de obras de experimentação acústica.

A força de grupos *online* criados para potencializar afinidades eletivas é uma característica de nossa pós-modernidade cibernética. Nesse cenário de transitoriedades, a empresa de comunicação tradicional vê sua relevância compartilhada com outros espaços e, eventualmente, dependendo do grau de segmentação de programação em jogo, é ofuscada por realizadores (individuais, coletivos, profissionais, diletantes, egressos ou não da tradição laboral radiofônica) que se assumem como centros irradiantes de conteúdos sonoros alternativos, experimentais. A proximidade, a intimidade com o público participante, formado em larga medida por indivíduos consumidores-produtores de experimentações estéticas com sons, cria as condições de um inédito fortalecimento de vínculos afetivos e a construção de uma comunidade acústica (tribo ou fraternidade diria Maffesoli?³⁸), cujo encontro se dá por meio de plataformas de *streaming*, fóruns, transmissões *online*, eventos presenciais ou remotos, alguns de natureza *intermedia*. Nesses ambientes, o compartilhamento de projetos, o intercâmbio de práticas e propostas estéticas é comum, orgânico. A escuta raramente é alienada.

³⁸ Em seu livro *O Tesouro Escondido* (2019) o filósofo e sociólogo Michel Maffesoli retoma a ideia de que o desejo de estabelecer relação, o estar-junto, é uma das chaves para a compreensão de nossa época, que ele chama de pós-modernidade.

Talvez a radioarte seja uma arte dos sons mediatizados que atualmente prescindia do rádio, brotando e ramificando em ambientes distintos, surgindo nas frestas, habitando diferentes suportes ou plataformas imateriais, circulando em redes tecidas por vinculações afetivas ligadas à auralidade. Assim como o sistema tonal foi, nos limites da assim chamada cultura ocidental moderna, o paradigma da expressão dos sons esteticamente ordenados, o invento rádio – “acidente procurado” em laboratórios de física desde o final do século XIX – permaneceu até recentemente como o paradigma absoluto do modelo de comunicação acústica massiva, expressando-se, com muito sucesso e legitimidade, por meio de ordenação hierárquica dos elementos constituintes de sua própria “linguagem”: a palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio – todos eles imersos em ruídos parasitas (sons de estática, ruído branco³⁹), pelo menos na condição de transmissão e recepção analógicas, um de seus charmes fenomenológicos, do qual muitas vezes somos parcialmente inconscientes.

Hoje, o pulular das mensagens e outros conteúdos de áudio em *smartphones*, os sistemas interativos de comando de voz e, sobretudo, a crescente popularização dos podcasts (expressão pós-radiofônica assíncrona, altamente segmentada e caracterizada por alto grau de autonomia em termos de seleção e consumo de conteúdos sonoros distribuídos em rede) abalam a centralidade midiática do rádio, inclusive como ambiente específico da radioarte. Situação essa que remete ao modo como os recursos eletroacústicos de fixação sonora (gravação), reprodução, difusão e recepção remotas,⁴⁰ aceleraram, desde o início do século XX, a expansão do conceito de música, ao ponto de, já há um bom tempo, podermos considerar sem espanto ou desconforto espiritual a possibilidade de tudo ser música – inclusive a ideia de silêncio.⁴¹

³⁹ R. Murray Schafer (2001, p. 191) explica o ruído branco a partir de suas características físicas: “Enquanto alguns sons consistem em frequências ou alturas claramente definidas, outros [os ruídos] são formados por feixes de frequência inextricavelmente emaranhadas. Esse pode ser o caso da faixa ampla de frequência do tráfego, de bandos de pássaros ou da arrebentação. [...] O espectro de frequência do ruído branco se estenderá por toda a extensão da audição (de 20 a 20 mil hertz [...]). José Miguel Wisnik (1989, p. 205) oferece uma definição mais imagética desse monótono som: “O ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer a cada momento é dito ‘branco’ por analogia com o espectro contínuo e uniforme da cor [branca]; o ruído da turbina de um jato, ou de uma emissão de rádio a válvulas fora de estação [...]”, são exemplos “artificiais” desse fenômeno acústico. Cabe mencionar que ruídos brancos produzidos (ou desenhados) em laboratório têm sido usados em ambientes corporativos como fundo acústico para mascarar sons não desejados, e em ambientes domésticos para relaxamento e indução do sono, por exemplo.

⁴⁰ Schafer criou a palavra “esquizofonia” para dramatizar os efeitos da separação do som original e sua reprodução eletroacústica. O termo reúne duas palavras gregas: *schizo* = partido e *phone* = voz, som. O músico explica: “Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser rerepresentados em outros tempos e lugares” (SCHAFER, 2001, p. 364).

⁴¹ “4'33” é uma composição em três movimentos de John Cage. A partitura instrui o intérprete a não tocar seu instrumento durante toda a duração da peça. Frequentemente percebida como silêncio, a obra consiste nos sons do ambiente que o público ouve enquanto é executada. No site oficial do compositor, encontramos um curioso anúncio de *app* desenvolvido para uma celebrada marca de smartphones. O texto diz: “4'33” foi a composição mais famosa e disruptiva de John Cage, e agora pode ser executada por você! A obra de Cage, que nos ensina que não existe

Naturalmente, o rádio (especialmente no contexto da radiofonia pública) permanece como referência ontológica dessa arte de mídia,⁴² a radioarte; e o periódico retorno dessa disciplina ao seu “veículo arquetípico” – por meio de programações especiais, festivais, concursos, oficinas e encomendas – é sempre motivo de maravilhamento de uma comunidade unida pela escuta. Radioarte ouvida em ondas hertzianas, captada sem esforço, por assim dizer, é mesmo diferente: sonora comoção.

Para além da radiofonia pública, cultural e educativa, a expressão artística em linguagem radiofônica, a radioarte, pode hoje encontrar seu público na nova prática de produção, distribuição e consumo de áudio conhecida como *podcasting*. Na inaudita diversidade que caracteriza a audiosfera digital percebida na Internet, movem-se constelações de inclassificáveis criadoras e criadores sonoros. Essa expansão do espaço acústico dedicado à experimentação sonora coincide e se nutre com a crescente presença da radioarte (e suas hibridações) em plataformas digitais e eventos *online*, específicos ou voltados a segmentos mais amplos, como as artes eletrônicas e a música experimental.

Lidia Camacho propõe uma síntese que me agrada:

A radioarte busca levar as possibilidades expressivas do som às suas últimas consequências; ele tenta desalojar a sintaxe do que hoje conhecemos como discurso sonoro. A radioarte é um gênero que confronta novas formas, novos significados e novas referências à arte sonora por excelência: a música. Cada radioarte busca, por um lado, surpreender, mas também subverter, transgredir as convenções da linguagem radiofônica. (CAMACHO, 2004, p. 43, tradução nossa)

No significativo volume *Memorias de la Quinta Bienal Internacional de Radio*, edição ocorrida em maio de 2004 na Cidade do México, encontro outra definição contundente que,

'silêncio' (e que é divertido prestar atenção nos sons ao redor) está disponível neste lançamento oficial do John Cage Trust e do editor de longa data de Cage, C.F. Peters” (Tradução nossa). Cf. https://johncage.org/4_33.html. Questionado sobre o fato de ter concebido *4'33*” no final da década de 1940 e não a ter realizado até 1952, Cage disse: “Eu sabia que seria tomada como uma brincadeira e uma renúncia à obra, mas também sabia que, se fosse feita, seria a forma mais elevada de trabalho. Duvido ainda que muitas pessoas a entendam” (Tradução nossa). Cf. DUCKWORTH, 1995, p. 13.

⁴² Definição de arte acústica utilizada pelo dramaturgo e autor de peças radiofônicas Klaus Schöning. Cf. Janete El Haouli (2002).

hoje, mais do que nunca, inspira: “A radioarte é uma luta contra as estruturas rígidas, ideias preconcebidas, imaginários constituídos e usos convencionais da linguagem sonora.”⁴³

Sinto que a radioarte escapa e escapará sempre a definições estritas – seu trunfo. A verdade dessa arte é encontrada no âmbito da formatividade; na maneira como o artista apaixonado pela escuta seleciona e opera sua matéria, como dispõe de seus meios técnicos em um gesto poético. Arte despertada por uma descoberta técnica e que dela deriva sua peculiaridade, sem a ela se limitar. Uma arte de invenção, assim como o cinema; sua irmã. Oscilando entre a ideia de autonomia e hibridação, condição essa inerente à sua própria constituição ontológica, ligada à uma realidade técnica intermediária, a radioarte é fruto desviante dessa convergência entre ciência, arte e comunicação, também conhecida como rádio. Sua linguagem relaciona-se acusticamente com a realidade, que é por ela recriada de maneiras pouco previsíveis, sem apreço por ortodoxias gramaticais e compromissos sintáticos. Sua temática, há de ser paradoxal. Permeável e mutante, *inter-arte*⁴⁴ por vezes inapreensível às expectativas da comunicação, a radioarte se materializa na *re-signação*⁴⁵ cotidiana da escuta, na evocação de efeitos de presença por meio do som.

Apaziguado com as linhas acima, retomo a companhia de Lidia Camacho para mais um fragmento de seu primoroso estudo, como a ele se refere Lilian Zarembo, em seu ensaio *O que eu faço é rádio*.⁴⁶ Vamos a Lidia:

Para concluir, pode-se dizer que os limites dos gêneros artísticos radiofônicos nunca foram claros e definitivos; suas fronteiras são muitas vezes ultrapassadas e não raro as novas iniciativas artísticas se prestam à confusão de gêneros. É o caso da radioarte, como disciplina nova, transgressora e de

⁴³ Palavras de Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, então Subdiretora de Produção e Programação da Radio Educación, México.

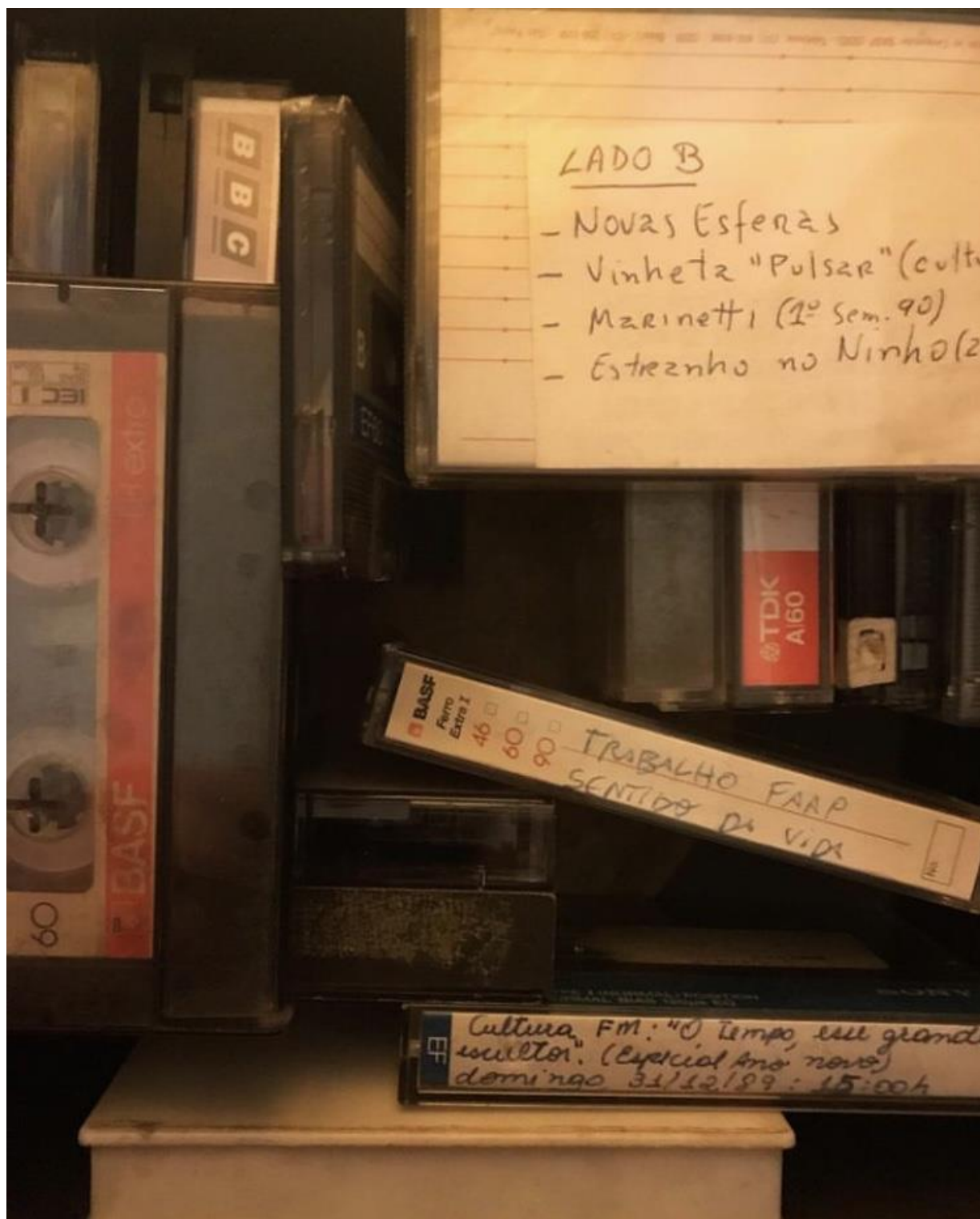
⁴⁴ Como define a compositora, dramaturga e premiada produtora de rádio, Cynthia Gusmão (2009), responsável por programas e séries realizados durante muitos anos na Rádio Cultura FM de SP, nos quais explorou poeticamente contatos, intercâmbios e contrabandos entre as artes. Seu trabalho, “uma metáfora do ouvir na compressão das distâncias do planeta”.

⁴⁵ Expressão usada por Dietmar Kamper (1936-2001) em seu ensaio *Re-signação em São Paulo*, escrito em Berlim-Kreuzberg, em 3 de junho de 1996. Revivendo suas deambulações pelas ruas da capital paulista, o pensador alemão questiona: “O ressoar infundável da cidade – um ruído branco, negro? Em todo caso um novo meio termo, de novo tipo, na relação entre razão e loucura. São Paulo parece ser, neste sentido, a cidade mais cidade-mundo do mundo”. Identifico nessas palavras o argumento para uma peça de radioarte ainda não criada, ou criada aos poucos em cada obra que faço.

⁴⁶ Referência ao texto originalmente escrito para a exposição de mesmo nome, curada por Lilian Zarembo, reunindo trabalhos em radioarte para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói-MAC, entre 2 e 24 de setembro de 2006. Participei desse evento como palestrante convidado, em 21 set. 2006. O tema de minha comunicação foi: *Podcasting, uma nova forma de ouvir e fazer rádio?*

vanguarda, que não classifica facilmente nem busca opiniões únicas e decisivas sobre sua razão de ser. Os melhores artistas de rádio do mundo, aglutinados no já famoso grupo *Ars Acustica*, recusaram-se a oferecer definições que enquadrem a arte radiofônica, algemando-a e transformando-a em uma falsa declaração de princípios. Muito pelo contrário: eles alegaram que a radioarte é uma disciplina que só busca o livre juízo longe das pretensões inócuas. (CAMACHO, 2004, p. 42, tradução nossa)

FIG 3 – O estranho no ninho



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://www.instagram.com/p/CWCwU3SrnxY/>

3 MARCAS DE RADIOARTE

Este capítulo identifica e descreve aspectos estéticos da produção radiofônica *Akhenaton* (1988), da Cultura FM de São Paulo. Busca-se evidenciar marcas de expressão artística e de experimentação sonora presentes no programa, examinar sua vinculação com a ideia de radioarte, permitindo assim a contextualização dessa produção na história da emissora – reconhecida nacionalmente como raro ambiente mediático aberto à experimentação sonora. A influência dessa transmissão na formação estética do autor deste estudo é reconhecida e detalhada no final do capítulo. A expectativa aqui é também validar o programa como referência para *podcasters* e ouvintes de podcasts interessados em produtos sonoros com considerável grau de elaboração e complexidade artística.

“Muito profundo é o poço do passado. Não deveríamos qualificá-lo de insondável?” – com essas palavras de Thomas Mann⁴⁷ teve início, em uma tarde de verão de 1988, a apresentação, pela rádio Cultura FM de São Paulo, da versão integral da ópera *Akhenaton*, do compositor norte-americano Philip Glass.⁴⁸ Nessa sua primeira transmissão radiofônica no Brasil, a ópera foi dividida em vários segmentos, resultando em uma emissão de aproximadamente três horas e quarenta minutos de duração. No programa, comentários do encenador Gerald Thomas, identificado por um locutor como responsável pela primeira montagem de *Akhenaton* no país, além de depoimento exclusivo de Philip Glass, concedido à produtora Regina Porto⁴⁹ em um hotel da capital paulista, em 24 de fevereiro do mesmo ano.

Akhenaton representa um momento de destacada sofisticação e complexidade nas produções especiais que a Cultura FM dedicou às transmissões de óperas no final dos anos 1980 e início da década de 90, com reflexos perceptíveis em diversos programas realizados nesse

⁴⁷ Palavras extraídas do início do livro *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, presentes no encarte do CD *Akhnaten*, editado em 1987 pela gravadora CBS, com comentários do compositor e o libreto da ópera.

⁴⁸ Philip Morris Glass nasceu em Baltimore, Maryland, EUA, em 31 de janeiro de 1937. É reconhecido como um dos mais prolíficos e influentes compositores contemporâneos, tendo colaborado com inúmeros criadores, dos mais variados campos das artes. Originalmente vinculado à cena experimental nova-iorquina dos anos 1970, e especialmente à assim denominada “escola minimalista de composição”, Glass rapidamente expandiu seus horizontes estéticos e expressivos, sem perder, no entanto, sua identidade musical, baseada na repetição cíclica de pequenos motivos rítmico-melódicos, frequentemente submetidos a processos graduais de transformação. Sua música possui notável apelo cinético e imagético. Autor de obras de câmara, sinfonias, peças corais, balés e óperas, é também um premiado compositor de trilhas sonoras para teatro e filmes.

⁴⁹ Regina Porto é compositora, *sound designer* e documentarista audiovisual. Foi produtora, diretora de programas e coordenadora de programação da rádio Cultura FM de São Paulo. Desenvolve pesquisas no âmbito da musicologia histórica e da ciência da informação.

período e nos anos seguintes. Em *Akhenaton*, somam-se às estratégias e práticas tradicionais da emissora⁵⁰, a incorporação de elementos jornalísticos e dramáticos, além da busca de uma consonância estilística do discurso verbal (e sua performance vocal) com a estética repetitiva e (pós-)minimalista da música⁵¹. Toda a emissão é construída sob o signo do ritual, com o uso cadenciado de silêncios, reiteraões e reverberações. A atmosfera de mistério iniciático permeia a produção. Sua primeira cena, após longo e denso prelúdio orquestral, é o cortejo fúnebre do faraó Amenófis III, pai de Akhenaton. Na produção da Cultura FM, o texto que antecede o ritual fúnebre, declamado pelo Escriba, é interpretado pelo locutor Gilberto Rocha. A voz grave, discreta, chega ao ouvinte embebida em distinta reverberação, estabelecendo em meio ao vazio presentificado um cenário de ressonâncias imemoriais. A tradução é da produtora Vera Lúcia Melo.

Estão abertas as portas duplas horizonte, destravados seus ferrolhos. Nuvens escurecem o céu, estrelas caem, constelações vacilam. Os ossos dos cães do inferno tremem. Os porteiros silenciam quando vêm este rei nascendo como uma alma. Estão abertas as portas duplas horizonte, destravados seus ferrolhos. Homens caem, seus nomes não existem mais. Toma este rei pelo braço, conduz este rei ao céu, para que ele não morra na terra entre os homens. Estão abertas as portas duplas horizonte, destravados seus ferrolhos. Ele voa, quem voa? Este rei voa para longe de vós, ó mortais. Ele não é da Terra, ele é do céu. Ele bate suas asas como o pássaro zeret. Ele voa para o céu. Ele voa para o céu. Com o vento. Com o vento. (TEXTOS DAS PIRÂMIDES DO ANTIGO REINO apud GLASS, 1987. Trad. e adaptação: Vera Lúcia Melo)

Este relato se propõe a destacar aspectos estéticos da produção radiofônica *Akhenaton* e a questionar em que medida essa realização artística, originalmente direcionada aos ouvintes da Rádio Cultura FM, pode dialogar com a nova cultura de produção e consumo de áudio digital. Será que a linguagem acústica altamente elaborada dessa realização encontra ressonância no ouvinte imersivo⁵² de podcasts de audiodramas e radiodocumentários?⁵³ Sua magia é ainda

⁵⁰ Na Cultura FM, a emissão de ópera completa é sempre acompanhada de contextualização histórica e estilística, além de contar com a apresentação do resumo da ação precedendo a audição de cada cena ou ato.

⁵¹ A rigor, essa composição de Glass não se encaixa mais nos limites estéticos do minimalismo musical, sendo referenciada por vários autores, críticos e musicólogos, como pertencente a uma fase pós-minimalista.

⁵² Eduardo Vicente (2018a), professor do Curso Superior do Audiovisual da ECA/USP, destaca que “a possibilidade de (re)escuta *on demand*, característica do podcast, permite às produções exigir de seus ouvintes uma audição mais atenta e imersiva”.

⁵³ O desenvolvimento histórico e as tendências atuais do radiodocumentário foram objeto de pesquisa de pós-doutorado da jornalista e pesquisadora Márcia de Toni apresentada ao PPG da ECA/USP, em 2018.

atuante?

Vida viva, tu nunca morrerás. Tu existirás por milhões e milhões de anos. Existirás, por milhões e milhões de anos. Por milhões e milhões, milhões de anos, Tu existirás, nunca morrerás. (O LIVRO EGÍPCIO DOS MORTOS apud GLASS, 1987. Tradução e adaptação: Vera Lúcia Melo)

Divisamos as seguintes questões de interesse: 1 – o programa *Akhenaton* aponta para o desenvolvimento de uma poética especificamente radiofônica na transmissão de gravações de óperas; 2 – possui um considerável índice de originalidade em sua configuração, enquanto produção de rádio que esmaece conscientemente as fronteiras que norteiam a fruição dos comentários e da obra musical propriamente dita, supostamente objeto primeiro de interesse do ouvinte; 3 – sua expressão radiofônica pode ser percebida como relevante pelo ouvinte contemporâneo, interessado na escuta imersiva, uma característica da cultura do podcasting (com destaque para produções ficcionais ou programas que combinam realidade e drama).

A metodologia adotada é sistêmica e implica observação e descrição fenomenológica da referida obra radiofônica, articulando-se da seguinte forma: 1 – levantamento de documentos e reconstituição do roteiro da produção *Akhenaton*, por meio da transcrição do áudio original, com posterior análise de seus aspectos formais e estéticos, além de contextualização das condições de produção e recepção; 2 – pesquisa qualitativa, com realização de entrevistas com as produtoras do programa e com o encenador Gerald Thomas; 3 – revisão bibliográfica, com a articulação de referências próprias da cultura do ouvir, de acordo com os objetivos do grupo de pesquisa “Comunicação e Cultura do Ouvir”, CNPq - Faculdade Cásper Líbero, liderado pelo Prof. Dr. José Eugênio Oliveira de Menezes.

3.1 Contextos e metáforas

A veiculação de óperas completas pela Cultura FM, nas tardes de domingo, é ainda hoje uma das programações mais tradicionais desta emissora, mantida pela Fundação Padre Anchieta – Centro Paulista de Rádio e TV Educativas.⁵⁴ As transmissões de gravações desses dramas

⁵⁴ Dedicada principalmente à difusão da música de concerto, a Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz) começou a transmitir programação independente da Cultura AM em 1977. Instituída pelo Governo do Estado de São Paulo em

musicais, geralmente cantados em língua estrangeira, demandam considerável trabalho de produção, com a intenção de fornecer ao ouvinte a experiência mais completa e satisfatória possível. É preciso lembrar que, ainda que essencialmente um gênero musical, ópera é uma arte interdisciplinar, normalmente criada a partir de um texto dramático, um libreto escrito em versos. Realiza-se plenamente no palco, no teatro, com tudo o que isso implica em termos de estímulos sensoriais para o espectador-ouvinte. Para que possamos perceber com mais clareza as questões em jogo, cabe recuperar uma das censuras menos incisivas que o psicólogo e crítico das artes Rudolf Arnheim manifesta em relação às transmissões de ópera pelo rádio. Certamente, devemos levar em consideração as limitações técnicas da radiofonia na época em que o teórico alemão realizou suas mais significativas investigações estéticas desse meio (anos 1930); mas, ainda mais importante, é notar sua lucidez ao colocar em evidência a especificidade expressiva do rádio, e suas potencialidades artísticas imediatas, legítimas em sua própria natureza fenomenológica, para além de qualquer imagem ausente. A cegueira como vantagem.

O fato de que a ópera no rádio geralmente não funcione bem se deve ao lamentável costume de retransmitir espetáculos de palco. A acústica desfavorável, os instrumentos pouco adaptados ao rádio, o canto perdido nos grandes espaços, que torna as palavras incompreensíveis e o argumento também, e principalmente o fato da ópera ter sido escrita para o palco e em consequência não ser totalmente inteligível sem ele: tudo se combina para que a transmissão habitual de óperas torne-se algo desagradável e o prazer que proporcione seja bastante duvidoso. O que não significa que óperas escritas especialmente para o rádio e produzidas em estúdio não constituam uma pura e bela forma de arte operística. (ARNHEIM in MEDITSCH, 2005, p. 85)

Na transmissão radiofônica assunto desta pesquisa, temos a veiculação de gravação digital, realizada em condições de estúdio.⁵⁵ Não se trata de composição pensada para meio fonográfico ou radiofônico, mas o seu registro em CD busca materializar, em termos acústicos, uma versão ideal, livre das contingências de uma gravação ou transmissão ao vivo feita desde o palco. Outro aspecto de *Akhenaton* que possibilita uma discussão da ideia de plena expressão radiofônica, buscada e defendida por Arnheim, a partir de conceitos como “som puro” e

1967, a Fundação Padre Anchieta, mantenedora da rádio, é custeada por dotações orçamentárias legalmente estabelecidas e recursos próprios obtidos junto à iniciativa privada.

⁵⁵ Cabe mencionar que nos últimos anos, transmissões ao vivo de óperas ou concertos desde teatros ou auditórios, envolvendo necessariamente consideráveis recursos humanos e técnicos, têm sido algo raro na dinâmica das emissoras públicas brasileiras, afetadas por progressiva redução de verbas.

(concreta) “musicalidade”, é o fato dela não ser uma ópera que conta uma “história” propriamente dita, mas sim, um retrato episódico-simbólico de um personagem histórico – basicamente, um painel da ascensão e queda do faraó (GLASS, 1987). Dramaturgia trágica, inspirada em fragmentos da história, que nasce e se desenvolve a partir da música, de suas relações rítmicas, melódicas e harmônicas; de seu timbre escuro. Dramaturgia meditativa, por vezes extática, operando em tempo “dilatado”, que se instaura a partir da reiteração ritual de simples arpejos, quase música, elíptica movência⁵⁶, diríamos. Ação dramática como atualização de potencialidades icônicas, ruínas.

Quem ouviu *Akhenaton* da Cultura FM⁵⁷ vivenciou uma relação mediatizada com a ópera – diferente, em muitos sentidos, daquela experienciada pelo público em um teatro, e mesmo da situação de uma escuta individualizada apenas da música, em CD ou qualquer outro suporte, com ou sem fones de ouvido. No programa da Cultura FM, toda especificidade do evento radiofônico é colocada à apreensão do ouvinte como criação original, como expressão artística da imagem radiofônica. Trata-se de um programa especial que apresenta características da radioarte⁵⁸, conceito definido pela pesquisadora mexicana Lidia Camacho (1998, p. 2, tradução nossa) como “gênero que busca novas formas de expressão radiofônica, mais arriscadas, que põem à prova o talento e a imaginação do artista e do ouvinte”. Sua origem está nas vanguardas artísticas do início do século XX, mas também nas experimentações estéticas e tecnológicas de artistas do segundo pós-guerra – poetas, dramaturgos, músicos, artistas plásticos, cineastas, radialistas. Suas fronteiras, como vimos nos capítulos anteriores, são difusas: poesia sonora, arte acústica, nova peça radiofônica, paisagem sonora, *feature*, *sound art* etc.

⁵⁶ Movência, palavra nova usada originalmente por Paul Zumthor (2000, p. 77) ao considerar o caráter performativo inerente também à recepção do texto poético em situações de oralidade pura, destacando o papel da memória na sua conservação: “incessantes variações re-criadoras”, define o autor.

⁵⁷ Entre 1988 e 1990, *Akhenaton* foi transmitida três vezes pela Cultura FM. As duas primeiras apenas por emissão radiofônica, e uma terceira em teatro aberto ao público. Outras reapresentações foram programadas a partir de 1997.

⁵⁸ Informações e reflexões fundamentais sobre rádio e arte, em português, podem ser obtidas em textos e publicações de Janete El Haouli, Lilian Zarembo e Mauro José Sá Rego Costa; bem como nos estudos de Mozahir Salomão, sobre Ricardo Hays; e de Ana Baumwocel, sobre Armand Balsebre (in MEDITSCH, 2005).

3.2 Arqueologias de um sonho: o rádio de invenção

A ópera *Akhnaten* (grafada aqui em seu título original, em inglês) foi concluída em 1983, e encenada pela primeira vez em 24 de março de 1984, em Stuttgart, Alemanha. A composição completa a trilogia de óperas sobre personagens históricos que Philip Glass iniciou em 1975 com *Einstein on the Beach* e deu sequência em 1979 com *Satyagraha* (baseada na figura de M. K. Gandhi). Einstein, o cientista, o físico visionário que amava a música. Gandhi, o político – um homem conduzindo pela paz seu povo à liberdade. Akhenaton, faraó da 18a. dinastia, o reformador religioso que implantou no Egito Antigo a ideia de um deus único e abstrato. “Akhenaton, Gandhi e Einstein – três homens que revolucionaram os pensamentos e eventos de sua época pelo poder de uma visão interior” (GLASS, 1987, tradução nossa).

Com libreto elaborado pelo compositor, em colaboração com o egiptólogo Shalom Goldman, essa ópera tem seus textos vocais extraídos da época do faraó Akhenaton, o chamado período de Amarna, e mantidos em suas línguas originais: o egípcio antigo, o acadiano e o hebraico bíblico. O encarte que acompanha a gravação informa ainda que os sons das palavras, o ritmo e a cadência dos textos vocais foram adaptados ao canto de acordo com os estudos contemporâneos. A única exceção é o *Hino a Aton*, cantado por Akhenaton no segundo ato. “Nesse momento de emoção religiosa, profundamente pessoal, a língua a ser utilizada é sempre uma língua viva, a da audiência” (GLASS, 1987). O lirismo devocional dessa cena pode ser percebido na leitura de um pequeno trecho do hino, em tradução de Ciro Flamarion Cardoso, reproduzida pela historiadora Gisela Chapot (UFF) em *O Grande Hino ao Aton e a Expressão da Teologia Amarniana*.

(Quando) te levantas, belo, no horizonte do céu, ó Aton vivo, aquele que deu início à vida, (quando) brilhas no horizonte oriental, tu enches todas as terras com a tua perfeição. Tu és belo, grande, refulgente, elevado (lit. alto) acima de todas as terras. Teus raios cingem as terras até o limite de tudo o que tu criaste. (CARDOSO apud CHAPOT, 2013)⁵⁹

Também em língua atual (em inglês, na gravação da CBS), um narrador-escriva relata o que é cantado e dito em cada cena da ópera. Todas essas peculiaridades linguísticas e

⁵⁹ No libreto da ópera é utilizada uma versão mais poética do hino, extraída da tradução em inglês de Winton Thomas publicada em *Documents from Old Testament Times*.

dramatúrgicas revelaram-se bastante sugestivas para a dupla de produtoras responsáveis pelo programa: Vera Lúcia Melo (tradução e adaptação do libreto) e Regina Porto (reportagens e roteiro). Um time de excelentes locutores foi engajado para atender à variada demanda de performances vocais, em suas diferentes funções: vinhetas de abertura, passagens e créditos finais, leitura dos cantos religiosos (traduzidos ou nas línguas originais), interpretação do narrador-escriva, contextualização da obra e resumo da ação dramática, além da tradução em *voice-over* das análises e reflexões filosóficas do compositor, em arriscada proposição de imagem estereofônica: a voz original do autor, em inglês, pendendo para um canal; a tradução, na voz de um locutor, para o outro. As radialistas optaram por outras soluções pouco comuns e desafiadoras na direção do programa, como, por exemplo, a busca de uma performance vocal convincente para a elocução hierática de trechos transliterados do *Livro Egípcio dos Mortos*.

Ao colocar “em cena” (nos alto-falantes) versos em egípcio antigo pronunciados por uma locutora (Madeleine Alves), o programa parece remeter ao teatro entrevisto por Antonin Artaud, feito de “palavra ilegível”, “anterior à escritura”, em que “o signo não se separou ainda da força”, conforme mencionado por Zumthor (2000, p. 71-72), a partir de observações de Jacques Derrida.

Prosseguindo nessa transposição para o rádio das reflexões de Zumthor (2000, p. 63) sobre performance e recepção do texto poético, parece-nos justificável considerar que a produção da Cultura FM, ao proporcionar o contato com a palavra semanticamente obscurecida, permite ao ouvinte buscar um sentido na voz, compreender-se naquilo que compreende. Diz o autor: “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá” (ZUMTHOR, 2000, p. 63-64).

“Muito profundo é o poço do passado. Não deveríamos qualificá-lo de insondável?” Essa repetição ritualizada do verbo, emoldurado em silêncio e adornado por reverberações artificiais, estabelece lentamente um cenário imersivo. O ouvinte do programa é então convidado a acompanhar o drama, embora dele, talvez, descubra-se aos poucos já participante. Público iniciado – remetendo aqui às reflexões de Zumthor (2000, p. 57) sobre a natureza da expressão artística, a articulação de seus elementos poéticos, e seu esforço primordial para emancipar a linguagem do tempo biológico da função comunicativa. Eis, nessa escuta ritual, audição performativa, uma das marcas do “poético”. Como novamente sugere o estudioso suíço, em uma das teses presentes em seu texto *O empenho do Corpo*:

[...] escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético? (ZUMTHOR, 2000, p. 98)

Akhenaton foi chamada de “arqueologia em forma de música”, e há talvez algo de arqueologia da mídia e da comunicação radiofônica implícito na proposta desta pesquisa: apesar do áudio do programa estar preservado no acervo da Cultura FM, o roteiro original, com suas páginas datilografadas, não foi, até o momento, localizado. Resta, felizmente, um resumo, um cuidadoso e detalhado “espelho”, utilizado para orientar a “montagem ao vivo” (pelo operador da mesa do ar) dos comentários, com a identificação sequencial do início e término das falas que compõem cada segmento produzido, cada *take* de fita de rolo gravada, que era intercalado com as faixas do CD. A transcrição do roteiro é, portanto, perfeitamente possível. O programa guarda ainda uma ironia: resultado em grande medida de ousada mobilização de recursos e esforços próprios do jornalismo cultural, na intenção de levar ao ar uma produção radiofônica em sincronia com a divulgação midiática dos preparativos para a montagem do espetáculo *Akhenaton*, em São Paulo, o projeto encabeçado por Gerald Thomas, por motivos adversos, acabou não se concretizando e a ópera de Glass nunca chegou a ser encenada no país.

Embora não seja a proposta deste estudo avançar na investigação sistemática de outros programas especiais da Cultura FM, cabe reiterar a relevância de *Akhenaton* como exemplo consistente de um empenho de produção singular dentro de uma empresa pública de comunicação. Há fortes marcas de radioarte em *Akhenaton*, gestos inovadores e ousados que estabeleceram novos parâmetros para as produções especiais da emissora. Nesse contexto, o programa configurou-se como uma oportunidade de ultrapassar a concepção limitada de rádio educativa, percebida basicamente como um canal de transmissão de informações culturais e artísticas, para assumir-se também como um ateliê de criação sonora, capaz de gerar, por meio da experimentação e meticulosa organização dos elementos acústicos mobilizados, um discurso relativamente autônomo em termos de código de expressão radiofônica.⁶⁰ Essa poética da expressão sonora, em desenvolvimento naquele momento da história da Cultura FM, final dos anos 1980 e início da década de 90, foi objeto de desenvolvimentos mais complexos e ousados

⁶⁰ Essa emissão radiofônica especial de *Akhenaton* (1988) teve um precedente imediato na cuidadosa e criativa transmissão de outra ópera de Philip Glass, *Einstein on the Beach*. Transmitido em novembro de 1987, o programa teve concepção e apresentação do músico e compositor Hélio Ziskind; e contou com análise dos processos composicionais de Glass, incluindo a reconstituição, no estúdio, de vários trechos musicais ao sintetizador.

em produções posteriores de Regina Porto, algumas realizadas em parceria com novos colaboradores como, por exemplo, o compositor e professor da Unicamp, José Augusto Mannis.⁶¹ (Reflexos indiretos dessa aventura e deslocamento certamente encontraram acolhida e ressonância nas inquietudes estéticas de outros colegas radialistas, tais como Júlio de Paula e Cynthia Gusmão, que lá chegariam em breve, contribuindo para o alargamento das brechas de atuação e expressão artísticas na emissora.) Além de revisitar um ambiente radiofônico muito peculiar de produção e investigação empírica da expressão sonora mediatizada, o estudo dessa produção em particular, *Akhenaton*, manifesta a intuição de que é possível descobrir e fomentar vínculos profícuos entre realizações deste tipo e a nova dinâmica de produção e consumo de áudio digital conhecida como cultura do *podcasting*.

3.3 Sonoras narrativas: analogias

Como docente em cursos de comunicação há mais de 20 anos, observamos que a crescente popularização do *podcasting* tem despertado um interesse significativo de jovens estudantes pelo consumo e realização de produções sonoras em linguagem radiofônica.⁶² Muito mais livre em relação às condicionantes administrativas e imperativos comerciais das emissoras convencionais (AM e FM), e operando de maneira diferente em relação ao tempo, ao relacionamento com o ouvinte e ao próprio ato da escuta, esta nova prática da “cultura digital” é caracterizada pela oferta *online* de uma grande diversidade de temas e assuntos específicos, abordados em formatos variados de programas de rádio – mais ou menos tradicionais. Dentre os realizadores dessas produções sonoras, consumidas ao redor do mundo principalmente por meio de *smartphones*, alguns *podcasters* têm se dedicado a explorar as potencialidades da expressão artística da linguagem radiofônica. Criam programas mais complexos e elaborados, questionam

⁶¹ O período coberto por este relato marca também o desenvolvimento de frutífero e alentador diálogo com realizadoras e pesquisadoras de outras emissoras públicas, como Lilian Zaremba (MEC FM, Rio de Janeiro, RJ) e Janete El Haouli (UEL FM, Londrina, PR). As parcerias se estenderam para além dos vínculos institucionais e alimentaram a percepção de pertença a uma comunidade de exploradores do rádio de arte no país.

⁶² Em *El lenguaje radiofónico* (1994), Armand Balsebre, professor da Universidade Autônoma de Barcelona, fornece uma definição sintética e ainda operativa da linguagem radiofônica, ou melhor, um quadro de representação do sistema semiótico radiofônico: "a linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representado pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos da reprodução sonora e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativa-visual dos radiouvintes" (BALSEBRE in MEDITSCH, 2005, p. 329).

a forma, o sentido, a sintaxe, abrem-se à experimentação sonora, hibridizam gêneros, produzem imagens radiofônicas. Em uma palavra: radioarte. Essa não tão evidente afinidade entre certo experimentalismo aural, presente na cultura do podcast, com a tradição do rádio artístico – especialmente com a tradição de programações especiais de emissoras públicas – é destacada por Eduardo Vicente (2018a), cuja pesquisa sobre *podcasting* observa a natureza complementar do fenômeno, na medida em que ele se apresenta livre da instantaneidade característica do rádio, permitindo e favorecendo assim outras experiências:

[...] nos podcasts é possível o desenvolvimento de uma produção mais elaborada, com um trabalho de edição complexo, no qual podem ser incluídos ambientes, efeitos, vozes, trilha musical e material previamente gravado. Também por isso, o podcast está permitindo o resgate do gênero ficcional e a produção de trabalhos jornalísticos e documentais mais sofisticados [...].
(VICENTE, 2018a, p. 105)

Buscando uma articulação transformadora nesse cenário, que promova a renovação da escuta imersiva de programas em linguagem radiofônica, ressoamos aqui, do ponto de vista da pesquisa e da docência, a abordagem ecológica de José Eugênio de O. Menezes sobre o estudo da comunicação a partir dos vínculos sonoros e sua complexa e fértil relação com a questão da corporeidade.

[...] as investigações a partir do som representam uma das portas de acesso a uma perspectiva processual/sistêmica no estudo da comunicação. Os sons, isto é, as vibrações mecânicas periódicas que permitem a sensação da audição, não repercutem apenas nos órgãos auditivos; envolvem todos os objetos do entorno, todos os corpos e, nesse processo, todo o corpo humano. Tal como, em analogia com o debate ecológico, mesmo sem tomar consciência que qualquer intervenção na biosfera afeta todo o planeta, ainda fechando os ouvidos continuamos envolvidos pelos sons que afetam todo o corpo.
(MENEZES, 2016, p. 21)

Eugênio entende que o cultivo do ouvir e as investigações nessa área “poderão nos ajudar a repensar posturas na compreensão dos vínculos sociais, das relações pedagógicas e das práticas dos profissionais da comunicação” (MENEZES, 2012, p. 33).

A repercussão da transmissão da ópera *Akhenaton* pela Cultura FM foi bastante expressiva. O programa mexeu com os ouvintes, seja pela temática exótica, com ressonâncias

espirituais, pela música encantatória ou pela forma pouco usual de apresentação do enredo, enriquecida com as reflexões filosóficas de dois artistas ligados à cena experimental internacional (Glass e Thomas). Provavelmente todos esses fatores concorreram para o êxito da produção. Alterou, ainda que maneira episódica, a relação assimétrica entre produtores e ouvintes, a ponto de suscitar uma apresentação extra, realizada em um teatro aberto ao público, mobilizando recursos não previstos originalmente – segundo Regina Porto (1990), um fato inédito nas produções do gênero. Por motivos diversos, ouvintes dessa ópera desejaram estar reunidos em um mesmo espaço físico, compartilhando um mesmo ambiente comunicativo. Presentes e participantes, estabelecendo novos vínculos, realizando trocas sensoriais e simbólicas mais amplas, estimulados por uma primeira experiência auditiva ritualizada, artística, radiofônica. Recuperou-se, na ocasião, algo esquecido: os programas de rádio com plateia, típicos das décadas de 1940 e 1950.

A ressurgência desse fenômeno na cidade de São Paulo, em anos recentes, motivou a pesquisadora Julia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (2014) a investigar se essa prática responde a uma necessidade de se “cultivar vínculos que extrapolem os espaços abstratos propostos pelas mídias contemporâneas.” Sua pesquisa, nascida também no âmbito da ecologia da comunicação, desenvolveu-se como tese de doutorado em comunicação e semiótica intitulada “*Mergulho no Escuro*” e outros mergulhos. *Programas de auditório como ambientes radiofônicos*, defendida na PUC/SP, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Norval Baitello Junior. Uma de suas principais hipóteses é a de que “apesar das possibilidades de participação à distância, o ouvinte busca nos programas de auditório uma opção de vinculação presencial, mas não em oposição à comunicação à distância mediada por aparatos técnicos eletrônicos ou digitais” (SILVA, 2014). Vislumbra que “mesmo com a possibilidade de se usar mídias digitais, às vezes o corpo irrompe e pede pelo corpo” (SILVA, 2014). Em certo sentido, foi o que se deu no caso de *Akhenaton*, em 1988.

Algo semelhante, mas novo, foi o que ocorreu também na noite de 15 de maio de 2019, no cinema da Matilha Cultural, em São Paulo, quando dois jovens *podcasters*, Marcelo Viesti Izquierdo e Rafael Filippini organizaram uma audição pública de “Aurora”⁶³, podcast de ficção científica ambientado na distante São Paulo de 2119. Ex-alunos do curso de Rádio, TV e Internet da Faculdade Cásper Líbero, Marcelo (roteirista e diretor) e Rafael (compositor e

⁶³ *Aurora*, podcast de ficção criado por Marcelo Viesti Izquierdo e Rafael Filippini. Lançado nas plataformas digitais em 28/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCYC7m0VfXdPKTR3GhOKCW5w>

editor) dedicaram mais de um ano à concepção, gravação e finalização do primeiro episódio dessa audiossérie futurista. O podcast foi realizado com rara inventividade e bastante profissionalismo, contando com elenco de ótimos atores (dubladores de cinema e tv) e *sound design* impactante. Na plateia do cinema, cerca de 40 pessoas talvez, amigos, colegas, parentes e curiosos. Além da audição no escuro, o evento contou com uma roda de conversa “Podcasts Criativos”, quando os autores dialogaram com o público e convidados: o jornalista e *podcaster* Julio Pacheco, a atriz Jussara Marques e o professor e pesquisador Roberto D’Ugo Junior. Todos entusiasmados, confiantes nas potencialidades desta nova era do áudio, aberta à dramaturgia sonora, ao rádio drama, com suas dinâmicas de interação atuais (e também ancestrais).

3.4 Coda: um novo registro

“Muito profundo é o poço do passado”, dissemos com Thomas Mann; mas com Zumthor (2000, p. 113), podemos também dizer: “O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida?”

Quando *Akhenaton* foi transmitida pela primeira vez pela Cultura FM, naquele verão de 1988, eu havia acabado de ingressar na Faculdade de Comunicação, no curso de Propaganda e Publicidade da FAAP. Não tinha ainda mudado para Rádio e TV. A música há muito era minha paixão; a Cultura FM, a minha rádio; e Glass, o compositor contemporâneo favorito. Luzinha vermelha do “três em um” a me acompanhar nas noites de devaneio; sofá da sala, minha cama. Alertado em algum momento sobre essa transmissão, lancei mão de várias fitas cassete para gravar o programa. Três horas e meia em pé, ao lado do aparelho de som. Quanto da emissão escapou na troca de fitas, na busca desesperada por uma que pudesse ser reutilizada? Pouco importa. Era noite de domingo? Pouco importa. Terminada a transmissão, estava em boa companhia, vinculado agora a todo um universo de possibilidades. Questões da arte contemporânea rodopiavam em minha cabeça: filosofia, música, performance, ritual (não enxergava ainda o rádio). Munido das fitas gravadas e graças ao bom e velho Walkman, meu

manto de invisibilidade⁶⁴, estava pronto para enfrentar os Mistérios da vida. Pouco tempo depois, estagiário na Cultura FM, trabalhei sob a orientação de Regina Porto; um belo princípio de carreira, não isento de tensões criativas e importantes descobertas. Rádio, ainda que emissora pública e cultural, é “um meio muito administrado”, como lembra o renomado autor e diretor de peças radiofônicas Klaus Schöning (in: SPERBER, 1980, p. 171).

Em 1990, participei de um projeto artístico interdisciplinar organizado por Regina Porto na Oficina Cultural Oswald de Andrade, mantida pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Oportunidade de aprender algo diferente, de me aproximar de sua estética. Núcleos Oswaldianos: artes plásticas, dança, fotografia, história em quadrinhos, teatro, vídeo e rádio. A jornalista e pesquisadora Magaly Prado também estava lá, aluna do Núcleo Rádio, como eu. A Cultura FM cedeu seus estúdios para a finalização dos projetos de rádio, madrugadas adentro. *Klaxon*, *Rádio Clip* e *Apliq Brazil* foram as três peças experimentais criadas após três meses de trabalho, muitas fitas cortadas e emendadas. Radicalismos sonoros em comemoração ao centenário do poeta modernista Oswald de Andrade. Em um dos encontros iniciais do heterogêneo grupo de aspirantes a *radiomakers* (jovens músicos e radialistas inquietos), uma aula de Edição Sonora e Montagem: a técnica cinematográfica de Eisenstein aplicada, arte em rádio. Regina compartilha um pouco do seu trabalho em *Akhenaton*. Preservo comigo uma folha amarelada dessa aula: máquina elétrica, letras maiúsculas. Pensando em Barthes (2018) e no caráter afetivo da memória musical, transcrevo suas palavras:

A edição é rápida para que as diferentes informações não saturem, e foram usados alguns recursos de pontuação que facilitam as passagens de uma fala para a outra: uma pequena frase, uma observação rápida do próprio autor em sua própria língua (inglês), a locutora falando em aramaico idioma remoto etc. Vamos ouvir 3 trechos. (PORTO, 1990)

Ela prossegue, com um conselho que estimula a expansão das possibilidades criativas e expressivas do rádio, revelando um pouco mais de sua estética, de seu processo criativo à época, seu Credo:

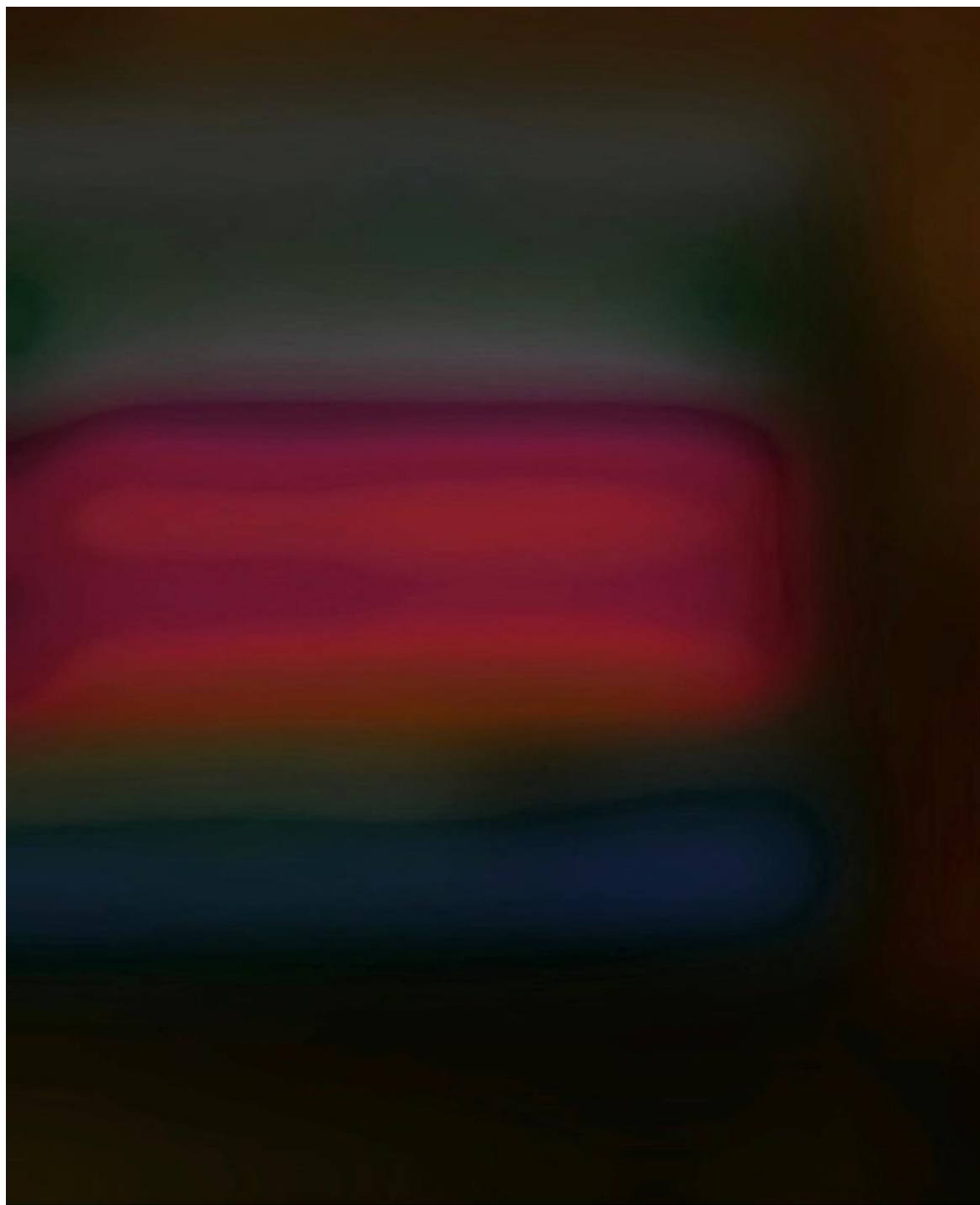
Para concluir gostaria de dizer o seguinte: técnicas e recursos de edição, idealização de montagens é algo que só se aprende na prática e incentivando a própria imaginação. Não existem fórmulas. Ao mesmo tempo, é importante

⁶⁴ Aproprio-me aqui de uma imagem sugestiva de McLuhan (1998, p.339), deslocando-a, no entanto, de seu foco original. “O rádio possui seu manto de invisibilidade, como qualquer outro meio”, diz o pesquisador canadense, referindo-se à natureza subliminar, entorpecedora, dos *media* em sua ação sobre as pessoas de determinado ambiente tecnossocial.

conhecer o que já foi feito. Aí as referências e os critérios de criação dão um passo enorme. Diria o seguinte: dominem o assunto, mas deem vôo à imaginação e à intuição. Que a técnica seja um domínio. Mas que o controle seja remoto. Amém. (PORTO, 1990)

Concluo então com a voz formativa de Regina, ainda evocando Pareyson (1993), e agora também aproximando-se de Arnheim (apud MEDITSCH, 2005, p. 101) e da Psicologia da Forma, a *Gestalt*, recurso fundamental para a investigação de aspectos sensoriais e perceptivos que, utopicamente, compõem a essência expressiva do melhor rádio, não importa o seu gênero:

Eu gostaria de chamar essa aula/palestra de 2 e 2. Há quem diga que 2 e 2 são cinco. Não sou tão relativista assim. 2 e 2 são 4 (quanto a isso não há dúvida), mas às vezes 2 e 2 é igual simplesmente a um inexpressivo 2 e 2 – o que é correto, mas muito pouco eficiente... E não conclui. É preciso que 2 e 2 componha uma soma, um total (a Gestalt): 4. Mas se você diz 2 e 2 e do outro lado o ouvinte responde: Ok, 2 e 2, nesse caso, a montagem não foi transmitida. E não atingiu o seu objetivo. (PORTO, 1990)

FIG 4 – Blur neon. Sonograma de *Fica comovido*

Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://www.instagram.com/p/CSOFS0TtY0G>

4 SABERES OPERATIVOS E ESPECULATIVOS

O que é existir segundo a escuta, por ela e para ela, o que aí se coloca em jogo em termos de experiência e de verdade? O que aí se joga, o que aí ressoa, qual é o tom da escuta, ou seu timbre? A escuta seria ela-mesma sonora?

Jean-Luc Nancy. *À l'écoute*, 2002.⁶⁵

4.1 Clariaudiência

Conhecedores da sabedoria ancestral são cuidadosos, tomam suas precauções, caso queiram atuar neste mundo. Carl Gustav Jung parece ter hesitado quanto à exposição pública das implicações mais amplas e profundas de sua teoria da sincronicidade,⁶⁶ como informa o psicoterapeuta e conferencista Murray Stein (2006). Desafiar o pensamento causal é gesto de perigosa radicalidade. O psicólogo suíço mobilizou sua racionalidade para investigar os terrenos da intuição, da magia, das estruturas profundas do inconsciente em busca de alguma resposta operativa para entender improváveis coincidências que parecem conectar no tempo dois mundos distintos, o psíquico (um sonho) e o não-psíquico (a notícia de um acidente, por exemplo). Ele pergunta: “Como pôde um acontecimento remoto no espaço e no tempo produzir uma correspondente imagem psíquica quando a transmissão de energia necessária para isso não é sequer concebível?” (JUNG apud STEIN, p. 187). O pensador parece encontrar respostas a partir da Teoria da Relatividade de Einstein e da formulação de “um contínuo espaço-tempo psicologicamente relativo” (JUNG apud STEIN, p. 186).

O músico e estudioso do ambiente acústico, R. Murray Schafer, compôs dramas musicais ritualísticos como *A Princesa das Estrelas*, executado ao nascer do Sol à beira de um

⁶⁵ Cf. NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra travessia 15 – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina – 1º semestre de 2013, p. 159-172.

⁶⁶ A definição estrita do conceito de sincronicidade dada por Jung é: “a significativa coincidência entre um evento psíquico e um evento objetivo” (JUNG apud STEIN, 2006, p.189).

lago, e *And Wolf Shall Inherit de Moon* com oito dias de duração (SCHAFER, in FONTEERRADA, 2004). Essas criações são marcadas pelo pensamento mítico, sabedoria de culturas ancestrais e simbolismo hermético. Representam a busca do equilíbrio entre o homem e o ambiente sonoro; integração pela arte, confluência. Como observa a estudiosa e tradutora da obra do canadense, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada: “Ao ouvir a música de Murray Schafer, tem-se acesso a outra de suas facetas – a de compositor – mas sua questão continua sendo a mesma: a relação homem/ambiente sonoro” (FONTEERRADA, 2004, p. 18). Música de resistência aos apetites industriais da modernidade que traduz um anseio de união mística com o cosmos. Expressão de um projeto holístico que transcende a tradição racionalista ocidental, abrindo-se à magia e ao ritual para recriar mitos cosmogônicos. Segundo Marisa Fonterrada (2004, p. 19-20), nas composições de Schafer: “[...] esse sentido mágico é resgatado, permitindo a religação do humano com o divino. Na verdade, cada peça é um ritual [...] que tem como intenção unir o homem ao sagrado, por meio de eventos simbólicos e da evocação de palavras, gestos e atos mágicos”.

Em sua atuação como educador e pesquisador do ambiente sonoro, Schafer criou ou adotou algumas palavras que o ajudaram a desenvolver seus estudos e a realizar projetos educacionais e ecológicos. Uma dessas palavras é “clariaudiência”. Schafer a emprega no sentido de audição clara, apurada, contraposta ao amortecimento dos ouvidos pela poluição sonora das grandes cidades. A clariaudiência preconizada por Schafer deriva de uma “limpeza dos ouvidos”, feita por meio de uma série de exercícios com a intenção de “afinar” a escuta.⁶⁷ Em um verbete que compõe o glossário presente na edição brasileira de *A Afinação do mundo*, Schafer frisa que o emprego feito por ele do termo clariaudiência não tem qualquer relação com o esoterismo (SCHAFER, 2001, p. 363).

Sem a ingênua pretensão de contradizer o autor, registramos apenas a dificuldade de se ignorar as ressonâncias maravilhosas que a palavra clariaudiência evoca. O vocábulo remete naturalmente a seu duplo complementar na esfera visual, a clarividência, ou simplesmente, vidência: termos normalmente entendidos como faculdade de ver o passado, profetizar o futuro, conhecer o que se passa ainda que não esteja presente. Para a doutrina espírita, vidência

⁶⁷ Essas ideias estão presentes nos livros *A afinação do mundo* (*The tuning of the world*), de 1977, e *O ouvido pensante* (*The Thinking Ear*), reunião de textos sobre educação musical publicada em 1986, ambos traduzidos para o português por Marisa Fonterrada (2001 e 2011, respectivamente).

relaciona-se à atividade mediúnic. Por analogia, nos círculos esotéricos, clariaudiência é a faculdade de ouvir vozes, palavras, sons e ruídos vindos de outras dimensões.

Com toda a importância que Schafer sempre deu à ritualização do som e das palavras em suas obras, parece-nos lícito pensar que, apesar das ressalvas apresentadas, a acepção mística de clariaudiência não escapou ao músico. Uma passagem bastante espiritualizada de seu próprio livro *A Afinação do mundo* reforça a percepção de que, pelo menos em alguma medida, Schafer tirou proveito da ambivalência poética da palavra clariaudiência. Ele trata do sufismo:

Os seguidores de Jalal-ud-din Rumi [poeta do séc. XIII] entravam em transe místico cantando e rodopiando em giros vagarosos. Sua dança é considerada por alguns pesquisadores como baseada na representação do sistema solar e evoca também a crença mística profundamente arraigada, em uma música extraterrestre, a Música das Esferas, que algumas vezes a alma afinada é capaz de ouvir. Mas esses poderes de audição excepcionais, que denomino **clariaudiência**, não foram obtidos sem esforço. O poeta Sadi diz em um de sus poemas líricos:

Eu não direi, irmãos, o que é o samã,

Antes que saiba quem é o ouvinte. (SCHAFER, 2001, p. 28, grifo nosso, em negrito)

Compreende-se claramente que Schafer continua a trabalhar aqui na esfera dos estudos sobre a paisagem sonora e de seu empenho por uma nova escuta, que poderíamos chamar de ecológica ou totalizante. Clariaudiência ganha aqui um novo sentido. É essa interpretação muito mais ampla do que a registrada no cauteloso verbete “clariaudiência”, citado anteriormente, que escutamos nas palavras de Marisa Fonterrada:

Se fosse possível resumir sua filosofia e suas polêmicas colocações numa só palavra, esta palavra seria Eptath! [Abre-te!]. Uma abertura dos ouvidos para os sons do mundo, os atuais, os desaparecidos e os condenados à extinção; para os sons imaginados, fruídos, pensados, sonhados; para os sons originais, da criação do mundo; para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mágicos, encantados. Para os sons da terra, da água, do ar e do fogo; para os sons cósmicos, microcósmicos. Mas também para os sons do cotidiano, de aqui e de agora, para os sons da cidade, dos campos, dos animais, das plantas, dos corpos, das máquinas, enfim, para os sons da vida. (FONTERRADA, 2004, p. 50-51)

Em *Os cinco sentidos*, Michel Serres tece sua *filosofia dos corpos misturados* e canta, em ritmo lento e sincopado, uma cultura que nasce da escuta do corpo e daquilo que ele nos ensina por meio das relações que estabelece com o mundo. Fala da auralidade norteadora, de uma totalidade que concilia mensagens internas – por vezes rumores disfuncionais, frequentemente orientações espaciais –, bem como de uma escuta externa que ressignifica as noções de ente, natureza e sociedade, por meio de uma concepção universalista da existência que aponta para um novo pacto. Esse viés ecológico adquire vigor quando se detém sobre a vocalidade, presença pura, alheia à hermenêutica.

A voz percorre toda a gama do bocejo à prece e da profecia ao berreiro, varre a gradação, o espectro cromático dos ódios obscuros ao amor puro, do rugido feroz ao enlevo místico, queda d'água, vento de areia, torrente, desde o ruído material inerte até à demonstração distinta: mistura, vida. (SERRES, 2001, p. 113)

O pensamento de Serres reconcilia a existência social com o corpo, mediação primeira, com a intenção de demonstrar que há uma poderosa e mais ampla dimensão da existência, para além da linguagem, do logocentrismo. Por meio de um retorno aos sentidos, aponta para uma necessária desintoxicação de ruidosos conceitos que saturam nossa sociedade – certamente, podemos ser mais do que apenas *os órgãos reprodutores das máquinas*, como já sugerido. Ciro Marcondes Filho contextualiza:

E, independente de haver ou não linguagem, há comunicação. Comunicação para Michel Serres, é um conceito derivativo de declinação [...]. Todas as coisas são emissoras, sem interrupção e em todas as direções: nossos sentidos recebem tudo, não param de ser receptores. Delfins, abelhas, formigas, ventos, correntes de mar, seres vivos, coisas inertes, tudo comunica. Estamos mergulhados no universo da comunicação. (MARCONDES FILHO, 2005, p. 11)

Produzir um programa de rádio, um especial sobre *Os cinco sentidos*, seria uma boa maneira de penetrar os mistérios da filosofia elíptica de Serres: buscaria material de arquivo, vídeos ou entrevistas na Internet. Documentos de sua trajetória, de seus pequenos motivos. Buscaria o que não pode ser expresso, permanecendo mesmo assim na senda da comunicação,

ao lado de Paul Watzlawick⁶⁸ – impossível o contrário. O trabalho formativo desse programa especial acompanharia os passos do pensador: “Não podemos falar nem cantar sem o retorno que assegura a escuta de nossa própria voz. A orelha tranquiliza e regula a boca que emite parte para si e parte para outrem, outrem que assegura outras bocas de alimentação ao redor” (SERRES, 2001, p. 108).

Gravaria os pensamentos de Serres, suas falas, com um locutor, ou mais de um. Melhor: entregaria suas palavras a uma mulher – *Musa, Sereia, Bacante*. Editaria suas falas, fundindo e sobrepondo eventos, animando texturas sem pressa. Contraindo e distendendo o tempo. Por meio da técnica, me aproximaria do intrincado processo de montagem de seu pensamento. Sopraria suavemente em garrafas de vidro buscando os tons graves que me ajudassem na criação desse sonho aural – reconheço as qualidades dos espaços nesse gesto, as reverberações das notas no ambiente; atento, monitoro a resposta, faço-me nela. Desloco-me.

Sentaria com o velho marinheiro na arquibancada do célebre teatro de Epidauro; contemplaríamos juntos falésias em Pinara, na Ásia Menor – um belo desafio de recriação acústica. [Vilén Flusser sabia-se surdo e preferia manter os olhos bem abertos.⁶⁹] Ouvindo e reouvindo essa ressonância, compreenderia melhor as metáforas de Serres, suas caixas, nosso corpo.

Todo o audível possível encontra locais de escuta e regulação. Diríamos que o corpo é construído como uma caixa ou caixas onde esses ciclos transitam. Que o grupo se forma como uma caixa ou caixas onde esses fluxos circulam. E o conhecimento, mundo ululante e mais ouvido atento, constrói a caixa branca maior. (SERRES, 2001, p. 108-109)

Elegeria sem dúvida aquele belo trecho anterior em que cada parágrafo em ritornelo inaugura uma nova individuação:

Nossas células às miríades clamam: uma orelha proprioceptiva, em geral surda, escuta.

[...]

⁶⁸ A impossibilidade de não comunicar é o primeiro dos cinco axiomas apresentados no livro *A pragmática da comunicação humana*, publicado em 1967 pelo psicólogo Paul Watzlawick em colaboração com Janet H. Beavin e Don D. Jackson, membros do Instituto de Pesquisa Mental de Palo Alto, Califórnia.

⁶⁹ Ver o artigo *Aparelhos auditivos* in: FLUSSER, Vilém. Na Música. Tradução: Marta Castello Branco. Annablume: São Paulo, 2014, p. 107-114.

Nossos mortos às miríades clamam; a assistência no teatro murmura; o coletivo atordoa.

[...]

As coisas às miríades clamam. Geralmente surdo às emissões estranhas, o ouvido se espanta com o que grita sem ter nome em nenhuma língua. O terceiro ciclo, que começa por uma escuta rara e exige surdez a si mesmo e ao grupo ou interrupção dos ciclos fechados da consciência e do contrato, já poderia ser chamado de conhecimento. (SERRES, 2005, p. 108)

Correspondências. Há uma racionalidade latente em todas as coisas?⁷⁰ Jung (2014) identifica na concepção taoísta da realidade um caminho promissor para tentar compreender a coincidência significativa. Cita e comenta Ch’uang-Tse (filósofo contemporâneo de Platão):

“O estado no qual o eu e o não eu já não se opõem é chamado o eixo do Tao [Sentido]. [...] “Quando surgiu a afirmação e a negação, o *Sentido* [Tao] desapareceu. Quando o Sentido desapareceu, ouve uma vinculação unilateral”. “A audição exterior não deve penetrar além do ouvido; o intelecto não deve procurar levar uma existência separada; assim a alma pode se tornar vazia e absorver o mundo inteiro. E o *Sentido* [Tao] é o que enche este vazio. Quem não tem entendimento, diz Ch’uang-Tse, use de sua visão interior, de seu ouvido interior para penetrar no coração das coisas, e não precisará de conhecimento intelectual”. Isto é, evidentemente, uma alusão ao conhecimento absoluto do inconsciente, e à presença nos microcosmos de acontecimentos macrocósmicos. (JUNG, 2014, p.79, grifos do autor).

Quais sons aproximam as reflexões socioantropológicas e cosmológicas de Schafer e Serres? Cabe ao artista filosofar? Cabe a nós, artistas, definir e defender um programa *poiético*, o qual, por sua vez, será inevitavelmente articulado em retrospecto?

O poeta e editor francês Pierre Reverdy (2020), personagem influente no estabelecimento do cubismo e na divulgação de ideias dadaístas e surrealistas, não titubeia: “as ideias estéticas vêm depois das obras, mas é preciso ter cuidado ao juntá-las, para aplicar com precisão essas ideias a essas obras.” Impossível não esboçar um sorriso diante da provocativa

⁷⁰ A questão refere-se a uma observação do sinólogo Richard Wilhem a respeito do *Tao*, mencionada por Jung em seu trabalho *Sincronicidade: um princípio de conexões acausais*. Cf. JUNG, 2014, p. 78.

ironia de Reverdy, presente em seu ensaio *Anotações*,⁷¹ publicado na revista *Nord-Sud*, criada por ele em 1917. Nesse e em outros curtos apontamentos, marcados por entusiasmada combatividade, Reverdy não deixa dúvida sobre a importância que a materialidade assume em seu pensamento estético. Para ele o artista deve se apropriar de todos os meios históricos disponíveis, bem como inventar e manipular os novos recursos necessários para criar uma obra autônoma, que seja apta a enfrentar os desafios estéticos e políticos de seu tempo.

Firme na posição de vanguarda, Reverdy (2020) define estética de modo bastante restrito: “conjunto de meios que um autor tem à sua disposição para criar.” Em outro ensaio, *A emoção*, ele separa a personalidade *sentimental* do artista daquela que emerge dos meios *pessoais* presentes no próprio trabalho formativo da obra – esta sim, a seu ver, relevante. Declara abertamente que a obra não deve jamais pretender ser uma imitação da vida, com seu comércio de sinais e afetos, suas concessões. “A inserção, não a imitação define o objeto estético”, diria o filósofo, Gilbert Simondon, décadas mais tarde (SIMONDON, 2020b, p. 273). A real expectativa do fazer artístico é a criação de uma nova *realidade poética*. Comover sem explicação; e basta.

Assim, qualquer obra criada, depois de feita, deve ter alguma surpresa para o seu próprio autor e deve revelar para ele novos meios. Todos estes meios adquiridos constituem sua estética; sem eles não há unidade possível na obra total de um autor. (REVERDY, 2000)

Estará Reverdy tão distante da filosofia? A dimensão espiritual da arte, tão cara a Pareyson, filósofo da estética da formatividade, não parece, à primeira vista, ter participação imediata em seu pensamento artístico. Podemos nos perguntar: toda emergência e rigor do “regime estético”⁷² de Reverdy não traem um anseio pelo Mistério? Podemos muito bem, é certo, reter apenas alguns elementos de sua estética, transpô-los para nossa distinta configuração cultural e tentar encontrar imagens que nos ajudem a perscrutar soluções satisfatórias para nossa pesquisa cotidiana, nosso acoplamento com o mundo e conosco mesmo.

⁷¹ REVERDY, Pierre. *Ensaio de emergência estética*. Tradução: Danilo Mataveli. Rio de Janeiro: Compouco Edições, 2020.

⁷² Alusão ao conceito de Jacques Rancière, trabalhado especialmente em *A partilha do Sensível*: regime estético da arte em oposição a um regime representativo, análogo a uma hierarquização global das ocupações políticas e sociais. Cf. RANCIÈRE, 2009b. p.32.

A exploração filosófica de Gilbert Simondon das dinâmicas inerentes ao nosso relacionamento com os *objetos técnicos* não é alheia a ideia de *objeto surrealista*⁷³ – e sua promessa de revelação poética derivada da aproximação de realidades mais ou menos distantes, da superação das antinomias, da eventual conjunção de opostos. Há mais conexões entre o pensamento de Simondon e o surrealismo de André Breton do que normalmente se percebe. O filósofo da técnica reelabora a questão da materialidade artística por caminhos profundos, exortando a participação consciente e integral do homem no interior de diversos conjuntos técnicos que compõem a existência, tanto no mundo natural quanto humano.

O filósofo, comparável nesse papel ao artista, pode ajudar na tomada de consciência da situação no conjunto técnico, refletindo-a em si e exprimindo-a. Todavia, também como o artista, ele só pode ser aquele que suscita em outrem uma intuição quando uma sensibilidade definida é despertada e permite captar o sentido de uma experiência real. (SIMONDON, 2020b, p. 334)

Simondon trata da disponibilidade em relação ao mundo, à cultura e às técnicas, tal como se apresentam aos nossos sentidos e ao pensamento, como totalidade vivida, sem rupturas ou simplificações que isolem domínios técnicos e não técnicos. Descarta o caráter regulador da utilidade das técnicas como porta de entrada para uma compreensão dos esquemas verdadeiros, que configuram o jogo da cultura com os conjuntos técnicos nos quais estamos imersos. A arte, porém, não responde totalmente pela conscientização sobre os pontos reguladores dessas relações.

A arte passa pela *aisthesis*. Desse modo, é naturalmente levada a captar o objeto, a ferramenta, o instrumento, a máquina; mas a verdadeira tecnicidade, aquela que é integrável à cultura, não está no manifesto. Todas as prestigiosas fotografias coloridas de faíscas ou de eflúvios, todas as gravações de ruídos, sons ou imagens, em geral continuam a ser uma exploração da realidade técnica, e não uma revelação dessa realidade. A realidade técnica deve ser pensada, deve até ser conhecida pela participação em seus esquemas de ação. (SIMONDON, 2020b, p. 335)

⁷³ O *objet trouvé* (objeto encontrado), segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made* de Marcel Duchamp.

Nessa visão universalista da realidade, magia, técnica, religião e estética são modos de pensamento autônomos, realidades que coexistem em suas próprias defasagens, sem se confundirem, mas sem se excluírem tampouco.

É o sentido do devir – portanto, a capacidade das técnicas de fazer o mundo natural e o mundo humano evoluírem ao mesmo tempo – que compatibiliza a intuição elementar e a intuição de conjunto. [...] Portanto, é na perspectiva da mudança permanente das estruturas técnicas e político-sociais que o pensamento técnico e o pensamento político-social podem coincidir. (SIMONDON, 2020b, p. 336-337)

Simondon (2020b, p. 278) entende o objeto estético como uma extensão do mundo natural ou do mundo humano, um ponto singular do universo que está inserido em uma determinada realidade que lhe dá suporte.

Com a licença particular de promover aproximações e diálogos talvez impertinentes ou desconcertantes, retomo a questão do “objeto sonoro”, tal como identificado pelo engenheiro e músico Pierre Schaeffer. Contraponho à pureza deste elemento básico da música concreta – obtido por artifícios notáveis de seleção e depuração – e às suas potencialidades gerativas – fruto de uma lavra, de uma limpeza laboratorial que livra o som de sua referencialidade cultural –, uma postura mais eclética.

À característica pureza semântica ou referencial do objeto sonoro schaefferiano, gostaria, com muita liberdade, de apresentar outra possibilidade, menos elaborada, mais simples. Em meu fazer artístico, a desnaturalização do som, a depuração de sua referencialidade cultural (e de sua causalidade) é uma opção, um recurso adequado a uma intuição ou a uma determinada proposta estética. Não há lei, não há programa nesse nível – há um ecletismo sem culpa. Desobrigado de defesa, dada a longa tradição mestiça que ampara e informa minha sensibilidade de radialista (uma interdisciplina tecnoestética por natureza), sinto um prazer autêntico ao promover o encontro de concepções distintas e extemporâneas – gentil confronto sem maiores consequências do que estimular reflexões sobre as poéticas híbridas da radioarte. Nesse sentido, é com o auxílio do compositor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rodolfo Caesar, que destaco um caso exemplar das contradições que animam a arte sonora mediatizada na economia das artes; um relato que fornece elementos para a problematização de sua historicidade e identidade.

O afastamento do compositor Luc Ferrari [1929-2005], após incontáveis serviços dedicados a Schaeffer, inclusive parte significativa do *Solfège de l'Objet Sonore*⁷⁴, relacionava-se com o interesse manifesto por esse dissidente pela não ocultação da referencialidade (e da causalidade) dos sons captados microfonicamente. Para os membros do GRM⁷⁵ de Schaeffer, uma extrema confiança na referencialidade do som captado, presentes nas obras de Luc Ferrari, lhes valeram a categorização de obras ‘radiofônicas’ (e ‘anedóticas’). Isso não representa apenas uma reserva de mercado para a música isenta de ‘impurezas externas’ narrativas, etc., mas também uma insinuação de que os sons referenciais e causais pertenceriam a linguagens mais conformadas às pesquisas radiofônicas. Trata-se de um manifesto desdém edipiano pelo rádio, o meio tecnológico que justamente havia gestado e produzido as primeiras experiências de *musique concrète* em 1949. (CAESAR, 2009, p. 102)

O compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), inegavelmente uma das personalidades mais originais da vanguarda europeia da segunda metade do século XX, expõe, em uma palestra de 1971, dilemas éticos e estéticos que não apenas ajudam a compreender a complexidade do cenário artístico à época, mas capturam um ponto de virada que favoreceria a consolidação de uma arte acústica entendida como realização *interdemia*, afeita a apropriações e hibridações. O testemunho pessoal e as (auto)advertências de Stockhausen recolocam a vida nas oscilações do jogo criativo – e ressoam simpaticamente em meus ouvidos.

Todos os sons reconhecíveis foram evitados na música eletrônica; costumava dizer: “Não imite um som de carro ou um pássaro, porque então as pessoas começam a pensar no pássaro e no carro em vez de escutar a música”. Era basicamente uma fraqueza ter de demandar um tipo de exclusividade para cada aspecto da música, sempre definir a música em termos de tabus. Isso é verdadeiro tanto nas artes quanto na vida. Pode ser mágico descobrir algo familiar em um ambiente não familiar, mais ainda quando o contexto é completamente abstrato ou informal. Mas há sempre a questão de se isso dominará a peça. Quer você faça uso de uma citação ou produza um objeto sonoro reconhecível, se ele é conhecido há um perigo de que faça tudo o mais que você compôs ao seu redor soar como um molho, um mero tempero. Há que

⁷⁴ SCHAEFFER, Pierre. *Solfège de l'Objet Sonore* (1967).

⁷⁵ GRM - *Groupe de Recherches Musicales*, centro de investigação na área do som e da música eletroacústica, fundado em 1951 por Pierre Schaeffer, sob a primeira denominação de *Groupe de Recherche de Musique Concrète* – GRMC. Desde 1975, o GRM é um departamento do Instituto Nacional de Audiovisual da França (INA).

ser muito cuidadoso ao introduzir o banal no desconhecido, porque o conhecido sempre tende a ser mais forte e mais convidativo, como uma velha cadeira. (STOCKHAUSEN, 2009, p. 61)

A voracidade do criador de arte de mídia, ou artemídia,⁷⁶ não conhece certos pudores e não se abala ante às contradições. Nesse sentido, escolho uma passagem significativa das reflexões de Gilbert Simondon sobre as diferenças entre o pensamento técnico e estético. Para ele, “a descoberta da beleza dos objetos técnicos não pode ser deixada apenas por conta da percepção: a função do objeto precisa ser compreendida e pensada” (SIMONDON, 2002b). Não há necessidade de avançarmos em considerações epistemológicas, para perceber que aqui há muito mais do que uma óbvia legitimação do design, enquanto disciplina, ou a reverberação residual de certo maravilhamento ingênuo frequentemente atribuído aos futuristas em sua paixão pelas máquinas. Simondon pensa a beleza do objeto técnico em estreita relação com o ponto em que ele é inserido no universo; ele é belo “quando encontra um lugar singular e notável no mundo” (SIMONDON, 2020b, p. 274-275). Figura apropriada a um fundo que lhe convém. Simondon desvela a dimensão estética dos objetos técnicos, percebidos como prolongamentos do mundo humano, de um modo que nem mesmo McLuhan o fez, em suas instigantes análises dos meios de comunicação realizadas aproximadamente no mesmo período.⁷⁷

Mais gesto, intervenção, do que propriamente um objeto. Os exemplos estéticos dessa ecologia dos meios materiais, proposta por Simondon, são bastante variados; contemplam, por exemplo, velas de embarcações infladas pelo vento, tratores em operação, cabos de alta tensão atravessando um vale, o alinhamento de uma central telefônica ou torres de radiotransmissão instaladas nos pontos-chave de duas montanhas que se confrontam:

Também da mesma forma, como realidade técnica, a modulação hertziana que nos chega de outro continente, quase inaudível, e que por instantes se torna ininteligível em meio às interferências e distorções, é

⁷⁶ Para os membros do coletivo artístico *Petit Comité*: “Artemídia é um conceito vivo dentro de um triângulo. Ciência, arte e comunicação. Trinômio apresentado pelo líder do grupo de pesquisa Artemídia e Videoclip, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira PEL, para orientar nossas explorações”. [...] “Para além das artes eletrônicas, o termo artemídia tem sido utilizado também para traduzir uma práxis artística mais ampla e híbrida, plurívoca. Esse diálogo entre arte, ciência e comunicação está presente em autores como Arlindo Machado (2007) e Baitello Jr. (2018), que aborda a questão no contexto de uma ecologia da comunicação” (LUCCHESI; D’UGO JR.; LAMEGO; 2020, p. 204).

⁷⁷ Tanto o filósofo francês quanto o estudioso canadense dos meios foram fortemente influenciados por vanguardas artísticas. No caso de Simondon, destaca-se a mencionada influência do surrealismo; já McLuhan nunca escondeu seu entusiasmo pelo vorticism inglês.

tecnicamente bela porque chega carregada da superação dos obstáculos e da distância, trazendo o testemunho de uma presença humana longínqua, da qual ela é a única epifania. Ouvir um emissor próximo e potente não é tecnicamente belo, pois ele não é valorizado por esse poder de revelar o homem, de manifestar uma existência. E não é apenas a dificuldade vencida que torna bela a recepção do sinal emanado de outro continente – é o poder que tem esse sinal de fazer surgir, para nós, uma realidade humana que ele prolonga e manifesta na existência atual, tornando-se sensível para nós, quando, de outro modo, ela permaneceria ignorada, apesar de ser contemporânea nossa. (SIMONDON 2020b, p. 277-278)

Cabe ao artista filosofar? Não será o filosofar um desvio da experiência vivida, uma surdez em relação aos efeitos de presença próprios do fazer artístico? Em seu ensaio *À escuta*, o filósofo Jean-Luc Nancy oferece-se à uma sincera autoinvestigação – aparentemente não muito distante dos cantos de Michel Serres sobre os cinco sentidos, ou das exortações de Ch’uang-Tse sobre os princípios psicológicos do Tao. Nancy (2007) pergunta-se: “O filósofo não é alguém que sempre ouve (e que ouve tudo), mas que não pode escutar, ou que, mais precisamente, neutraliza a escuta dentro de si, para poder filosofar?” (tradução nossa).⁷⁸

A filosofia de Gilbert Simondon encontra caminhos para resolver o problema da relação do homem no mundo que parecem tangenciar as poéticas das vanguardas. Ele escuta a realidade técnica de uma maneira singular:

O “ruído branco” tem uma beleza técnica tão grande quanto uma modulação dotada de sentido, quando traz por si só o testemunho da intenção de comunicação de um ser humano. A recepção de um ruído de fundo ou de uma simples modulação sinusoidal contínua pode ser tecnicamente bela, quando se insere num mundo humano. (SIMONDON 2020b, p. 278)

Fenomenologia poética. Por minha conta e risco, ouço ecos hipotéticos da *kavaná* judaica,⁷⁹ da *intenção dirigida*: a *concentração do espírito* no *propósito* percebido por

⁷⁸ No original: “Isn't the philosopher someone who always hears (and who hears everything), but who cannot listen, or who, more precisely, neutralizes listening within himself, so that he can philosophize?” Para esta citação, preferimos recorrer à edição americana da obra *À l'écoute* (2002). Cf. NANCY, Jean-Luc. *Listening*. Tradução para o inglês de Charlotte Mandell. Fordham University Press. New York, 2007.

⁷⁹ Cf. SCHOLEM, 1993, p. 77.

Simondon no modo de existência dos *objetos técnicos*. O Rádio como liame elétrico a unir, em comunhão pós-futurista, o suprassensível e o sensível na experiência humana e suas interfaces.⁸⁰

Foi com algum desconforto que, em 1944, o poeta André Breton aceitou o convite de uma revista americana para escrever um artigo sobre música. De maneira discreta, Breton nega que o surrealismo não tenha se interessado pelos sons e invoca os êxitos da escrita automática para rebater antigas insinuações de insensibilidade ao som. Que a imagem tenha o protagonismo no surrealismo não parece haver dúvidas. Mas no artigo *Silence is Golden (Silêncio é Ouro, poderíamos traduzir)* – título irônico para um texto escrito para uma revista de música –, Breton acena para uma reconsideração sobre as potencialidades poéticas da música. Produz então uma pequena revelação: “Já protestei contra a designação de ‘visionário’ ser levianamente aplicada aos poetas. Grandes poetas foram ‘auditivos’, não visionários. Pelo menos, para eles, a visão, a ‘iluminação’, é o efeito e não a causa (BRETON, 1944, tradução nossa).

Em um importante artigo escrito na década de 1950 (*Acoustic Space*), originalmente publicado na revista *Explorations*, Marshall McLuhan e o antropólogo Edmund Carpenter tecem considerações semelhantes acerca da negligência com que a chamada sociedade ocidental trata modelos de cognição e interação social baseados na audição e não em esquemas visuais. O estudo comparado dos povos nativos das regiões árticas do Canadá, Alasca e Groelândia, os Inuítes, forneceu aos pesquisadores importantes *insights* sobre a configuração do espaço auditivo.⁸¹

Para o esquimó, a verdade é dada através da tradição oral, do misticismo, intuição e toda a cognição, e não apenas pela observação e medição dos fenômenos físicos. Para ele, a aparição ocularmente visível não é, nem de longe, tão comum quanto a puramente auditiva; *ouvinte* seria uma palavra melhor do que *vidente* para os seus homens santos. (CARPENTER; MCLUHAN, 1980, p. 88, grifos dos autores).

Aberta ao suprassensível e às forças do inconsciente, a inclinação esotérica presente no surrealismo parece ter trabalhado, ainda que de maneira oblíqua, para demolir a convicção de

⁸⁰ Parafraseamos aqui ensinamento de Teofrasto (371-288 a.C.) relacionado à noção clássica da *simpatia de todas as coisas*, mencionado por C. G. Jung em seu estudo sobre Sincronicidade (2014, p. 80). Outra paráfrase, agora de inspiração taoísta, feita pelo radiodocumentarista finlandês, Harry Huhtamäki ([1992/1993?], p. 10): "O rádio é o Caminho, no qual o ouvinte e o Caminho são um só, como o som e a audição, como o fogo e o vento. Quando você entende o rádio como o Caminho, você entende o Caminho como o rádio". Tradução nossa.

⁸¹ Esse tema é retomado em outra seção deste capítulo, a saber: 4.3 *Do espaço acústico*.

que o conhecimento do real se vincula indissociavelmente à visão – persistente traço da Metafísica aristotélica. Em meio aos êxitos literários, teatrais e visuais do surrealismo (e de outras vanguardas), a relevância primordial da escuta conseguiu cavar discreta trincheira.⁸² O apelo noturno, “invisível”, da auralidade equivale à promessa de atividade criadora livre das limitações da primeira realidade, um convite à magia, ao sonho, ao jogo.⁸³ Artistas e teóricos da era eletroeletrônica tiveram condições de perceber que a experiência de totalidade pode ser captada, sentida, e talvez compreendida – sem explicação –, por meio do som, em meio ao som, na esfera sagrada, mas também cotidiana das interações no espaço acústico. Desafio das coexistências. O necessário combate às terríveis ilusões e preconceitos etnocêntricos tem sido de fundamental importância para o desenvolvimento e expansão de uma cultura auditiva contemporânea, na qual as diferentes auralidades digitais, e suas capilaridades emergentes, representam apenas parte de um processo relacional em constante reconfiguração. Transformar o mundo (e a si mesmo) por meio da escuta, uma exortação que não pode ser subestimada.

Walter Benjamin empenhou-se em evidenciar as tendências revolucionárias e políticas da proposta surrealista, contrapondo-se rapidamente à legitimação de uma filiação tardia aos pressupostos estéticos do romantismo. Já em 1929, o pensador alemão observava:

Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. [...] O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar das mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sozinhos. (BENJAMIN, 1987, p. 32-33)

⁸² Não seria estranho encontrar André Breton, ao lado de Kafka, em uma antologia de artistas nada sensíveis à arte dos sons. Certamente, estaríamos no campo dos estereótipos e das simplificações. Breton foi admitido a uma série de cerimônias vudu durante sua estada no Haiti, em 1945, a convite do médico, escritor e ocultista Pierre Mabilie (1909-1952), adido cultural francês. Podemos apenas conjecturar sobre o impacto que as sonoridades encantatórias desses rituais ancestrais tiveram sobre sua avaliação acerca dos poderes da música, da materialidade viva e fecunda dos sons, em suas duas últimas décadas de vida.

⁸³ Cf. os estudos de semiótica da cultura do cientista político e semiótico checo Ivan Bystrina (1924-2004).

4.2 Os ouvidos de Gombrich

O que pensam minhas obras? Há um inconsciente estético? Ao se perguntar por que a interpretação de textos literários e obras artísticas ocupam um lugar estratégico no desenvolvimento da teoria freudiana, e na demonstração da pertinência da psicanálise, Jacques Rancière propõe mais que mera inversão de prerrogativas. Ele percebe os “estudos estéticos” de Freud como “marcas de uma inscrição do pensamento analítico da interpretação no horizonte do pensamento estético” (RANCIÈRE, 2009a, p.11). Esboça a figura do inconsciente estético:

a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente”. (RANCIÈRE, 2009a, p.11)

As obras escolhidas por Freud servem para provar que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (RANCIÈRE, 2009a, p. 10).

Não deixa de ser curioso que conceitos bastante influentes na investigação psicológica da percepção de imagens visuais, e da ilusão na arte, estejam relacionados a uma experiência auditiva. Refiro-me à “percepção do material simbólico” e à faculdade de “projeção dirigida”, aspectos que, segundo o historiador da arte Ernst H. Gombrich, estão envolvidos na participação do observador na interpretação de uma pintura, por exemplo. Originário de uma refinada família judia de Viena, Gombrich tornou-se professor no Instituto Warburg, em Londres, em 1936, afastando-se providencialmente da ameaça nazista. Sua contribuição para o esforço de guerra britânico deu-se atuando como radioescuta. Durante seis anos ele monitorou transmissões de rádio para a BBC. Gombrich e seus companheiros do “Serviço de Monitoração” mantinham sobre vigilância transmissões de aliados e inimigos. Foi nesse contexto que ele começou a compreender como os conhecimentos, memórias ou expectativas influenciam na interpretação de mensagens auditivas. Frequentemente, essas interceptações radiofônicas eram muito fracas, quase inaudíveis. Registradas em cilindros de cera, forneciam ao monitor alguns “poucos sopros de fala” em meio a uma trama de ruídos. Diante desse

problema concreto de decodificação, uma verdadeira arte da interpretação precisou ser desenvolvida.

Tínhamos de saber o que era provável que fosse dito para ouvir o que de fato era dito. Mais exatamente, selecionávamos no nosso conhecimento das possibilidades certas combinações de palavras e tentávamos projetá-las nos ruídos ouvidos. O problema, então, tinha dois aspectos – pensar nas possibilidades e conservar a nossa faculdade crítica. Uma pessoa que se deixasse levar pela imaginação, que ouvisse vozes -- como Leonardo [da Vinci] ouvia no som dos sinos – não podia tomar parte na brincadeira. (GOMBRICH, 1995, p. 214)

Sob o viés da Teoria da Informação pode-se perceber que o radioescuta a serviço da inteligência militar britânica, envolvido em problemas de transmissão e recepção de comunicações sonoras, lidava com a seleção de um “conjunto de estados possíveis”. Para o monitor dessas precárias transmissões de guerra, aflito em seu posto de escuta, o conhecimento das possibilidades é o conhecimento da linguagem e dos diversos contextos em que ela pode ser usada. Seu trabalho é buscar por “deixas auditivas” em um jogo dinâmico de percepção e projeção, de tentativa e erro na reconstrução da informação.

Cada um tinha de manter flexível a sua projeção, permanecer disposto a tentar novas alternativas e admitir a possibilidade da derrota. Porque essa era a mais extraordinária experiência de todas: uma vez firmada a nossa expectativa e feita a nossa opção, cada um se esquecia do que estava fazendo, os sons pareciam cair por si mesmos nos lugares certos, transformando-se nas palavras esperadas. Tão forte era esse feito de sugestão, que adotamos como regra não contar nunca a um colega a nossa interpretação se queríamos que ele a testasse. Expectativa cria ilusão. (GOMBRICH, 1995, p. 214)

Em um memorando interno, intitulado “Alguns Axiomas, Reflexões e Dicas sobre a audição”,⁸⁴ Gombrich sugeriu algumas poucas, mas poderosas, ideias sobre a escuta. Esses axiomas destacam a importância do processo de inferência do ouvinte na interpretação dos sons interceptados, indicando também as condições latentes para equívocos e ilusões. São eles:

⁸⁴ Ernst H. Gombrich: *Some Axioms, Musings and Hints on Hearing*. Cf. RENIER, Olive; RUBINSTEIN, Vladimir. *Assigned to Listen, The Evesham Experience 1939-43*. BBC 1986, p. 75-76.

1. Uma boa audição não depende apenas de ouvidos atentos.
2. A audição depende do conhecimento.
3. Ao ouvir o “todo vem antes da parte”.
4. O mecanismo de "projeção" desempenha um papel importante na audição. (GOMBRICH apud WOODFIELD, 2000, p. 2, tradução nossa.)⁸⁵

Depois da guerra, Gombrich voltou-se para questões da percepção visual e pode-se imaginar o quanto de sua experiência prática com o monitoramento sonoro encontrou desenvolvimentos em sua obra prima, *Arte e Ilusão* (1995), um estudo da psicologia da representação pictórica, de 1959.

4.3 Do espaço acústico

Ao estudar as características fundamentais do espaço acústico, segundo os pressupostos ambientais desenvolvidos pelo estudioso canadense Marshall McLuhan, a pesquisadora Irene Machado (2011) isola alguns de seus elementos mais característicos: invisibilidade, simultaneidade, envolvimento, inclusão, integração – de modo a constituir o espaço como meio-ambiente pervasivo. O espaço acústico seria um espaço surrealista?

Concebo a radioarte como um modo expandido de perceber o mundo, tradução poético-sonora de uma percepção multissensorial integrada, em que a ressonância é mais do que metáfora, é o modelo; modo esse relacionado a uma percepção do espaço como meio-ambiente, como espaço acústico-ambiental, não como campo visual delimitado, fragmentário. A radioarte dá-se no espaço elaborado como ambiente, ou seja, concebido como possibilidade de diferentes e simultâneas percepções espaciais. A experiência estética e espiritual como motor de minha investigação artístico-conceitual.

Música é um lugar, a emissão radiofônica também, a recepção, idem. Assim como a música, a radioarte pode, certamente, não apenas trabalhar o tempo em termos arquitetônicos,

⁸⁵ No original: “1. Good hearing does not only depend on keen ears; 2. Hearing depends on knowledge; 3. In hearing the ‘whole comes before the part’; 4. The mechanism of ‘projection’ plays a major part in hearing.” Cf. WOODFIELD, 2000, p. 2.

mas, além disso, abrir facilmente as portas do maravilhoso, instaurar aquele intervalo ressonante que remete à noção de *sensus communis*, sentimento de comunhão investigado por Marshall McLuhan, enquanto principal característica dos meios de interação e construção de espaços intersubjetivos marcados pela eletricidade.

Segundo McLuhan, os meios de comunicação criados a partir da invenção do alfabeto realmente criaram um espaço visual delimitado em campos específicos e, conseqüentemente, especializaram os sentidos. Quando o ouvido é substituído pelo olho, o espaço se torna pontual, específico. Assim nasceu e se desenvolveu uma cultura visual que fez do homem e do espaço projeções de visualidade. Contudo, esta mesma cultura se movimenta em outras direções, abrindo espaço para a emergência daquilo que fora desprezado e descartado, por exemplo, o espaço acústico. Se, por um lado, a cultura alfabética intensificou a visualidade, descartando o estado de alerta auditivo, por outro, não se pode ignorar a reversão proposta em termos de audiovisualidade que os meios elétricos desenvolvem. (MACHADO, 2011, p.8)

Irene de Araújo Machado aborda a noção de espaço acústico desenvolvida por McLuhan de maneira bastante clara. A pesquisadora explica que o conceito de espaço acústico-ambiental é um modelo de apreensão do espaço muito mais próximo da sensorialidade acústica do que visual – “a condição acústica é interativa por excelência, sobretudo pelo movimento de atualização que lhe é inerente, não há por que pensar em limites” (MACHADO, 2011, p. 8).

Arte que nasce a partir da percepção menos usual do entorno, do espaço, do mundo. Nunca me questioneei se o que faço é música ou radioarte – creio sinceramente não fazer distinção entre essas duas expressões, em determinadas situações. Obviamente, penso aqui no contexto expandido de música, informado pelas vanguardas históricas e pelo experimentalismo de Cage e tantos outros criadores do século XX. Digamos que, trabalho a partir de uma abordagem cinematográfica dos sons, do espaço acústico, submetida a um pensamento musical, especificamente *minimal repetitivo* e, por vezes, ambiental, arquitetônico. A montagem rítmica e a repetição me interessam mais do que a diferença ou a indiferença. Breton diz que certas coisas só podem ser vistas depois de terem sido ouvidas, ou seja, acredita que a esfera sonora possui poder evocativo superior, capaz de despertar visões inigualáveis, de proporcionar experiências únicas. Gostaria de tentar tecer algumas considerações sobre as diferenças e os

paralelos possíveis entre visão e audição, em termos de revelações. Minhas peças são, pelo menos para mim, oráculos. Falam-me coisas profundas, irreduzíveis ao sentido, são manifestações de presença extremamente significativas, embora seu sentido exato me escape. Estão na esfera das glossolalias, da música, do tato e, eventualmente, da visão. Talvez elas me ouçam e me sintam, pois transformam-se a cada escuta. Não ignoro que isso aconteça em maior ou menor grau com qualquer “música” conhecida que eu ouça, seja popular, clássica ou experimental. O fato é que, por serem minhas criações, extensões de mim mesmo, a percepção dessa estranha autonomia tem, sobre mim, um impacto novo e mais pronunciado – há aqui uma questão de intimidade, e quando não se espera mais surpresas, eis que uma dada passagem, um fragmento chama a atenção, destaca-se como que se insinuando, causando perplexidade por uma ou outra opção notável, ou, ao contrário, perturbando-me pela estranheza, pelo gesto tosco, pela solução subitamente percebida como pouco engenhosa, preguiçosa talvez. Um instante às vezes, uma sensação que se prolonga e se projeta sobre o tecido sonoro em curso. Componho junto, acrescento possibilidades durante a escuta, oscilando entre os graus de atenção enquanto sou perpassado pela minha própria criação. Aprendo com minhas peças, com sua escuta. Coloco-me à escuta delas e flagro-me submetido à escuta delas. Agrada-me o jogo, digamos que, oficial, pois treino sempre, ou improviso sempre, quase sempre, em casa, em meio à paisagem sonora doméstica, ou durante meus percursos pela vizinhança, pela cidade e além. São exercícios de formação, reconhecimento, seleção e primeiras abordagens de determinado material sonoro: um guincho metálico, um solavanco repetido, o ressoar de um metal ou roçar de um tecido mais ou menos denso, sua textura adivinhada. Algo é retido e repetido, articulado na e com a memória, justaposto, sobreposto, misturado e recortado de outros tantos sons, presentes ou esquecidos. Não saio à caça, mas recebo-os como dádivas, revelações – torno-me disponível ao encontro, ao acaso, à sincronicidade. Sua ocorrência: a prova de uma certeza, de uma mais além, a eternidade aqui mesmo, reencontrada por um instante. Esse jogar, essa fruição criadora, formativa, no entanto, dificilmente pode ser compartilhada, recuperada, desenvolvida. Essa experiência/ensaio planta o desejo da realização artística em sua acepção mais convencional, a produção de um objeto, de um ambiente, de uma experiência comunicável e partilhável. Se não tenho o gravador à mão, fica a marca, o registro, a impressão, repertório ampliado, desafio aceito. Posso ou não retornar ao local, tentar gravar aquele ambiente, recuperar aquele som maravilhoso, registrar, em outro dia, em outro momento, algo daquilo que me tocou. Será então diferente, talvez melhor, mas nada garante. Documentar impressões, e... (mas, ah! por que me envergonhar do gesto?) depois, manipulá-las. Eis o meu fraco; meu forte.

“Todo objeto técnico, móvel ou fixo, pode ter sua epifania estética, na medida em que prolonga o mundo e se insere nele”, disse o bom Gilbert Simondon (2020b, p. 275).

Minhas peças não aludem à realidade, pretendem capturá-la enquanto experiência subjetiva e, de maneira única, recriá-la. O estranhamento, a singularização é o dispositivo, bem como a conjunção dos opostos. Parafraçando o poeta Octavio Paz, posso dizer que minha radioarte é “um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 2018, p. 50). Reflexos ou reverberações de discretas explorações estéticas do espaço, realizadas a partir da noção de ambiente acústico, sem negar a visualidade ou qualquer outra coordenada sensorial, mas valendo-me do que a chave aural oferece ao assumir-se como experiência difusa, difração sensorial que remete, ao fim de tudo, ao tato, ao toque.

4.4 Da repetição como totalidade orgânica

Em seu estudo sobre o que chama de “música minimal repetitiva” (*m.m.r.*), o musicólogo e compositor português, Jorge Lima Barreto (1991) identifica a repetição de pequenos motivos (padrões, células) como um dos traços do formalismo dessa estética contemporânea, derivando daí sua natureza lúdica, traço que se relaciona com a essência de inúmeras tradições musicais ditas não ocidentais. A repetição é a origem do ritmo:

A função de unidade musical (pattern) é prospectiva, projeta-se no devir do jogo das repetições. Como todos os jogos se definem por uma ação livre, sentida como fictícia (Caillois) realizados em tempos expressamente circunscritos e regras pressupostas, diremos que a *m.m.r.* é um jogo de repetições. (BARRETO, 1991, p. 46)

Lima Barreto insinua implicações ontológicas a partir do que chama de “os saberes da música minimal repetitiva”.

A música nasceu da sensibilidade e do sentido livre da diferença e da repetição, assim como na Natureza a vida orgânica é feita de repetições elementares de água, azoto, carbono, cloros, sulfatos dando existência diferentes àqueles que por eles são compostos. Nascer é repetir já. (BARRETO, p. 55).

O mito vivido no tempo presente: “A acentuação rítmica, distribuída no jogo das repetições, é o instante como plenitude e presença – é um acidente na sucessão horizontal da trajetória melódica, é uma clivagem na pulsação regular”. (BARRETO, 1991, p. 46)

Além das especificidades técnicas e culturais da radiofonia, é no cinema, na música concreta, na música eletrônica e na poesia sonora que podem ser encontrados os principais afluentes da radioarte e seus devires tecnoestéticos. Ao perpassar cânones e classificações das poéticas experimentais da voz no século XX, o poeta e performer italiano Enzo Minarelli compõe um quadro histórico dos recursos descobertos ou aplicados nas explorações da oralidade. A partir de uma frase de Baudrillard, ele reflete sobre a repetição – técnica essencial ao trabalho formativo em radioarte:

A subjetividade pode ser assumida, paradoxalmente, só por meio da repetição. As sombras, supostamente niilistas, são dissipadas e a repetição, uma instituição do experimentalismo verbal, atravessa diacronicamente todas as experiências aqui examinadas; McLuhan via refletido nisso o traço dominante da nossa sociedade dos meios de comunicação de massa. A repetição é um retorno, uma repetição mais aprofundada, uma meditação. (MINARELLI apud MENEZES, 1992, p. 121)

Não há em Minarelli, assim como em Lima Barreto, a projeção negativa da pulsão de morte freudiana quando se referem à repetição. Ao examinar alguns exemplos de poesia oral que lhe são caros, Minarelli menciona, por exemplo, as possibilidades expressivas de uma frase interativa que quanto mais avança na repetição, com algumas variações de timbre, mais força semântica retém. O poeta registra também a construção de um poema sobre a figura de um quiasma, de repetições que se entrecruzam. Observa que a repetição está no centro do processo criativo de poetas que utilizam o computador e avança considerações sobre aspectos da escuta de fonogramas de poesia sonora. Ressalta a participação do ouvinte como coautor. Suas considerações podem ser transpostas sem esforço para o campo mais amplo dos procedimentos em radioarte, e da sua recepção.

Ninguém escreveu ainda sobre o som intencionado na oralidade poética, sobre o destino de tal escolha: prazer auditivo? Identificação de agudeza verbal? Tomada de posse por parte de um ritmo envolvente? Expectativa de transgressão oral? O apreciador de poesia oral é passivo apenas na aparência, de vez que pode comandar o próprio aparelho de escuta, intervindo nas

tonalidades, nos volumes; pode escutar uma segunda vez e concentrar-se no uso dos véus [filtros?]. (MINARELLI apud MENEZES, 1992, p. 121)

Escuto interiormente momentos de *CriptoSonido: Aleph* (2019) e, sobretudo, de *Fica comovido* (2021) quando Minarelli refere-se a uma obra do compositor e artista visual austríaco, Gerhard Rühm:

[...] em que repete obstinadamente somente a palavra “agora”, até se esfumar, decrescendo o tom, num duelo ímpar com o tempo que passa, tão logo falado e já é passado, numa luta inexorável: um dos raros poemas que chama a atenção para o peso do tempo, e sua importância em termos técnico-criativos, para além do assunto tautológico, aqui evidente. (MINARELLI apud MENEZES, 1992, p. 122)

O trabalho formativo a partir da repetição de objetos acústicos – fragmentos de paisagens sonoras, sobras de gravação, pedaços de falas, tomadas espontâneas, pontuações fáticas, pequenos erros, ruídos – estimula a criação de obras que sejam, pelo menos em parte, a expressão de seu próprio código particular, de seus processos e procedimentos de composição. A repetição é o procedimento principal para que dado recorte da realidade exale seu aroma mais profundo. Técnica que não teme os aspectos mais obscuros e perturbadores do espaço acústico. Para além ou em consonância com seu apelo rítmico, a repetição – mecânica ou orgânica, mais ou menos explícita – é, para mim, um gesto indutor de experiências ritualísticas, simbólicas. É por meio da reiteração de pequenos eventos sonoros – e da apreensão dos surpreendentes motivos dela resultantes –, ou do estabelecimento de atmosferas estáveis, marcadas por tons graves e constantes (*drones*), que busco revelar a mim mesmo a beleza inquietante intuída no banal; pregnância de formas e imagens percebida com atenção desinteressada no início do trabalho formativo. Lavra poética a ressignificar documentos sonoros pela repetição.⁸⁶ Quando aplicada à palavra, há abertura para a desconstrução sintática ou a saturação semântica, erodindo ou fecundando sentidos, ressignificando a linguagem em carrosséis acústicos e reiterados tropeços orais. O cômico e o diabólico sempre à espreita, mas também o otimismo ingênuo e, por vezes, o patético, a impotência. Ambivalente, a repetição, por mais

⁸⁶ Operamos aqui com uma noção de documento que contempla a subjetividade do documentarista em relação à matéria documentada. Essa é a premissa que norteia, por exemplo, a pesquisa de Marcelo Soler em torno do *Teatro Documentário*. “Desconstrói-se a ideia do documento, seja de ordem imagética, escrita [sonora] ou outra, como discurso objetivo da realidade, sendo encarado contemporaneamente como olhar de alguém sobre determinado fato, longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem”, diz Soler (2010, p.27). Documento sonoro não como evidência do real, mas objeto de um trabalho de decifração – de recriação.

desconcertante que seja, não é mero sintoma. Abordada como processo, é estranha declaração amorosa, como ilustra o célebre poema verbo-voco-visual *Organismo*, de Décio Pignatari.⁸⁷ Quando o objeto dos processos de repetição é menos do que a palavra, um gesto vocálico capturado ou localizado em sua imediatez, como discreto registro do “entre”, do intervalo entre presença física e logos, é o corpo que é evocado, que se presentifica por meio do som em sua sensualidade tátil, quase fetiche, fantasmagoria metonímica, como um ex-voto sonoro. A repetição como jogo de espelhos, improváveis reencontros de imagens, põe em cena a questão do duplo, do *doppelgänger*, o mito romântico do duplo – suposta réplica que acompanha a vida de cada indivíduo, com ou sem implicações maléficas, mas sempre uma possibilidade perturbadora e desconcertante. O evento sonoro repetido é o mesmo e já um outro; instaura novas temporalidades, uma escala diferente, atuando em nossa percepção por meio de simples processo cumulativo e de suas implicações psicológicas, com ou sem sobreposições e demais intervenções técnicas possíveis. O devir sonoro como processo, nunca como dado acabado.

Minha composição *Fica comovido* tira proveito do mistério, da falta de contexto referente à uma fala obstinadamente repetida: “*fica comovido*”. Essa frase, repetida em *loop*⁸⁸ ao longo de mais de trinta minutos, surge primeiramente em *fade in* [00:14:14], encerrando um longo prelúdio, muito lento e grave. Deslocamento terroso pontuado por eventos sonoros transientes, ruídos cadentes cruzando o firmamento estereofônico, pequenos e laboriosos vermes granulares cujas visitas intermitentes adensam-se aos poucos, adquirem volume e certa “crocância”, passeiam, contrastando com o imperturbável trabalho intestinal da base [00:00:00]. Estranho ASMR!⁸⁹ Ressonâncias arcaicas, telúrica movimentação. O som experienciado como

⁸⁷ *Organismo*, poema de Décio Pignatari, 1960. Off-set sobre papel. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Cf. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33541/organismo>.

⁸⁸ O *loop* é tema do mestrado de Aline Couri Fabião (2006), que aborda conexões entre tecnologia e repetição na arte. Anglicismo que em alguns casos pode ser traduzido por “laço” ou “repetição”. Técnica e conceito largamente utilizados na criação contemporânea de obras sonoras e imagéticas a partir da repetição automatizada (mecânica, eletrônica, digital). Ainda de acordo com Couri (2006, p. 1): “O *loop* pode ser definido como um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma seqüência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes. O termo *loop*, em geral, refere-se a algo que se fecha em si mesmo; seu fim é um reinício. O termo pode se referir a *loops* de som, de imagem, de programação, de dispositivos e de processos”.

⁸⁹ ASMR, sigla referente à “*Autonomous Sensory Meridian Response*” (“Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano”). Supostamente, estímulos sensoriais relaxantes ocasionados principalmente por sons e ruídos delicados e repetitivos, como sussurros, barulho da chuva e manuseio de objetos. Fenômeno da cibercultura com potencialidades artísticas ainda pouco exploradas. De acordo com o biomédico Gabriel Natan Pires (2021), Doutor em Psicobiologia pela Unifesp, a origem deste termo é “obscura, vinda de fóruns online por volta do ano 2010. O nome sugere que seja uma resposta sensorial automática. [...] Já o termo ‘meridiano’ é ainda mais incerto, pois não tem um significado compreensível e não informa nada sobre seu efeito. [...] o nome em si não tem base conceitual, sendo mais um agrupamento de palavras supostamente técnicas sem muita conexão entre si”. Em artigo da Wikipédia, o ASMR é descrito como “uma sensação agradável de parestesia ou formigamento, geralmente sentida na região do couro cabeludo, na parte de trás da cabeça ou do pescoço em resposta a algum estímulo sensorial. O fenômeno foi comparado a sinestesia auditiva-tátil. ASMR expressa a experiência subjetiva de ‘euforia de baixo

textura – desejo de ser uma instalação, de ser também espaço, em diálogo com o cadenciado pulsar de focos de luz automatizados. Sala escura, aquário negro, delineado com delicadeza desde o alto. No solo, alguns poucos objetos esparsamente dispostos: uma sacola colorida de feira, aberta, esmaecida, contendo um velho aparelho de intercomunicação, uma babá eletrônica e seus fios; um chapéu de feltro. Da penumbra à plenitude: luz quente. Da plenitude à penumbra, sustem. Trabalho alquímico. Som *surround*. Nigredo.

Pausa. Recordo-me aqui de considerações viscerais do poeta italiano Giovanni Fontana sobre o que ele chama de *poesia total*, arte-vida – arte da vocalidade resultante de uma elaboração contínua sobre dimensões pré-textuais, sempre a renascer em um jogo espiralado de retextualizações irrepetíveis, mutantes. Recorro às palavras de Fontana, em livre transposição contextual, com a intenção de capturar algo do que ocorre no amplo trecho inicial de minha peça “*Fica comovido*”:

A poesia pré-textual é um longo dragão; fixamos-lhes o olhar, respiramos seu hálito, mas perdemos de vista sua cauda, que vai desenrolar-se para além do horizonte. A poesia pré-textual é sonora porque a voz, elemento unificante, é o catalisador do processo cinético. As vibrações são a alma do mundo. As interrupções do *flatus* são as escanções dos ritmos vitais. O indizível veste-se de sons e depois (talvez) de palavras. (FONTANA in MENEZES, 1992. p. 134)

Retomo. Sons de estática a sugerir a transmissão de uma mensagem cifrada. (“Que palavra será?”, já havia perguntado o dramaturgo irlandês Samuel Beckett em um de seus últimos poemas.⁹⁰) A profunda camada sonora que abre a peça *Fica comovido* assemelha-se a uma austera, mas serena enunciação. Seria um conselho ou um pedido de ajuda? Gesto vocal dilatado, incompreensível e perturbador. Essa bizarra ladainha é, de fato, a frase “fica comovido” em rotação desacelerada. Escultura sonora de conotações gnósticas. Se há intencionalidade nessa presença, não se sabe. Talvez em um plano mais amplo, inefável,

grau’ caracterizada por ‘uma combinação de sentimentos positivos e uma sensação distinta de formigamento estático na pele’. Mais comumente desencadeada por estímulos auditivos ou visuais específicos. Um estilo de vídeos com a intenção de estimular ASMR se desenvolveu no Youtube nos últimos anos, reunindo uma comunidade de produtores de conteúdo dedicados ao tema. Cf. <https://pt.wikipedia.org/wiki/ASMR>. Apesar dos relatos, Pires (2021) adverte que “existe o debate se o ASMR é realmente um fenômeno real (por mais que seja difícil avaliá-lo) ou um fenômeno falso ou sugestionado (como um efeito placebo). A favor do ASMR, deve-se considerar que existem fenômenos neurobiológicos reconhecidos, mas de análise difícil. Um exemplo é a sinestesia, que é bastante reconhecida como um fenômeno sensorial peculiar, mas que também não se consegue avaliar facilmente”. Cf. <https://institutosono.com/artigos-noticias/asmr-e-sono/>

⁹⁰ Samuel Beckett, *Que palavra será?* In: BECKETT, S. Últimos trabalhos de Samuel Beckett. Tradução: Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

cosmológico, pois daqui, testemunhamos apenas um evento sonoro, um eclipse. Aos poucos esse vagaroso substrato desvanece dando protagonismo a uma patética corrida de *loops*,⁹¹ em que a frase “*fica comovido*” persegue a si mesma. O passo acelerado transmite um monótono otimismo; adivinha-se talvez um sorriso envergonhado no falante. Os pequenos eventos granulares persistem um pouco, depois partem. O *loop* espalha-se, desdobra-se [00:20:02]. Pequeno *glitch* (falha eletrônica) anuncia um enriquecimento da textura. Quando a atenção é dirigida aos acentos dessa frase loucamente reiterada, motivos suingados começam a ser percebidos, novos cenários se estabelecem e se diluem em um incessante devir. Em certos momentos a voz parece perder-se um pouco, rateia em meio a graduais defasagens, sobreposições e jogos de estereofonia. Mais de um *Doppelgänger* aparece (sinistra duplicação que acompanha a existência de indivíduo).⁹² Mimetizam, parodiam e estabelecem jogos fugidios com a voz original. Variações semânticas intrigam o ouvinte [00:26:06]. A saturação estimula projeções psicológicas: “*Fica comovido..., fica comovido..., fica comovidú..., fica comovidú..., pegar a covid..., pegar a covidú..., direto no ouvido..., direto no ouvidú..., direto no ouvido..., fica comovido...*” etc [00:33:50]. Ligeiras alterações de timbre acompanham as errâncias dessa voz, que tem na repetição de seu mote o motor, o combustível e a própria paisagem de sua caminhada. A textura se adensa. Vivem-se os ritmos, efeitos de presença a estimular inusitados efeitos de sentido. A catarse polissêmica como procedimento oracular. Cânones efêmeros, momentos fugados: o fundo emerge como figura. *Stretto*. O ritmo vacila, mas a jornada prossegue: o homem da multidão avança em uma carreira ensimesmada. “*reto-Reto, reto-Reto, reto-Reto..., direto no ouvido, direto no ouvido, direto no ouvido...*” etc.

(Vontade de incorporar um berimbau em uma performance ao vivo da peça.)

Em conferência proferida na *Oxford University*, em 1939, Paul Valéry discorre sobre poesia e pensamento abstrato. Recorre a Mallarmé para advertir-nos de que poesia se faz com

⁹¹ A repetição técnica do som foi objeto de investigação de Rodolfo Caesar, em uma série de artigos nos quais o tema é escrutinado e refinado sob diferentes prismas: filosófico, técnico, estético, poético e sociológico. Em 2008, ao investigar o relacionamento entre produtos tecnológicos e musicais, Caesar escrevia: “O *loop* musical é produto da repetição de uma amostra sonora registrada (inicialmente em discos, a seguir na forma mais popularizada da fita magnética, atualmente em arquivos .wav [ou outros formatos de áudio digital]). Em cada uma dessas técnicas junta-se o fim da gravação ao seu início, formando um anel, um animal mordendo a própria cauda, o ouroboros”. Caesar reconhece na origem do fenômeno, uma promessa de eternidade.

⁹² Em sua investigação estética e psicanalítica das origens do sentimento do estranho ou do inquietante (*das Unheimlich*), Freud retoma o tema literário do duplo, o *Doppelgänger*, tão caro ao romantismo alemão e anteriormente estudado por Otto Rank. Memorável a narração da intranquilidade sentida por Freud ao deparar com o vulto de um velho no interior de sua cabine de trem. Perturbação que persiste, mesmo após perceber tratar-se de seu próprio reflexo em um espelho. Na hipótese do psicanalista austríaco, mais do que fruto de uma incerteza intelectual, a infamiliaridade pode ser lida como o retorno do familiar recalçado. Cf. FREUD, 2019.

palavras, não com ideias (ou imagens mentais). Não se trata de uma constatação ingênua, de uma estreita defesa da materialidade do verso, de uma aniquilação do espírito. O que está em jogo, parece-nos, é a especificidade do trabalho formativo. Podemos dizer, radioarte se faz com sons – e derivar dessa asserção toda uma complexa gama de processos e procedimentos formativos inerentes a essa arte acústica. Formatividade sonora que, de maneira muito particular, realiza a necessária mediação entre pensamento e obra. Na relação dialética entre poesia e práxis comunicacional sobressai-se o gesto desviante do artista a extrair uma linguagem do interior de uma linguagem. Para o poeta, e analogamente para o radioartista, a interpelação prosaica “tem fogo?”, por exemplo, enunciada por um outro ou por si mesmo, carrega infinitas possibilidades criadoras, que não excluem naturalmente a dimensão metafórica. Ouçamos Valéry:

Coisa estranha: o som e como que a imagem de sua pequena frase reaparecem em mim, repetem-se em mim, como se estivessem se divertindo em mim; e eu gosto de me escutar repetindo essa pequena frase que quase perdeu o sentido, que deixou de servir e que, no entanto, quer viver ainda, mas uma vida totalmente diferente. Ela adquiriu um valor; e adquiriu-o em detrimento de seu significado finito. Criou a necessidade de ser ouvida ainda... Eis-nos às próprias margens do estado de poesia. (VALÉRY, 2007, p. 200)

Aproprio-me dessas palavras de Valéry, pois parecem-me traduzir a fruição estética de *Fica comovido*, considerando inclusive as etapas iniciais de seu trabalho formativo. Deslocada de seu contexto original, essa reflexão afina-se com a experiência aural de minha peça, e ousou estender sua aplicação à escuta de todo um repertório criado a partir do registro, edição e repetição sistemática de pequenos fragmentos de voz humana. Refiro-me a obras “minimalistas”, e a peças que prefiguram ou tangenciam essa estética. Mínimos enunciados vocais reiterados e modificados por recursos mecânicos, ou cujas repetições e transformações (bruscas ou graduais) evocam, durante a performance, as características fenomenológicas dos meios de reprodução técnica. De minha discoteca particular, seleciono exemplos: *Erotica*, 4º mov. da *Symphonie pour un homme seul* (1949-50), de Pierre Schaeffer e Pierre Henry; *She was a visitor* (1967), de Robert Ashley; *I am sitting in a room* (1969), de Alvin Lucier; *Jesus' Blood Never failed me yet* (1971/1993), de Gavin Brays; *Attica* (1973), de Frederick Rzewski; *Einstein on the Beach* (1975), de Philip Glass; *Sooner or later* (1990), de Bob Ostertag. De especial relevância, nessa minha coleção de experimentalismos vocais repetitivos, são as peças do compositor norte-americano Steve Reich, realizadas nos anos 1960 com gravações em fita

magnética: *It's Gonna Rain* (1965), *Come out to show them* (1966) e *My name is Oona* (1969), esta última, trilha-sonora para curta metragem experimental homônimo dirigido pela cineasta sueca Gunvor Nelson. O trabalho de Reich com vozes e outros sons pré-gravados seria retomado no final dos anos 1980, dando origem a uma série de composições que exploram a integração entre instrumentos acústicos e sons fixados em diferentes suportes, da fita magnética aos recursos digitais, como o teclado *sampling*. *Different Trains* (1988), *The Cave* (1993), *City Life* (1995) e *WTC 9/11* (2010) são obras que evidenciam uma intencionalidade documental e, de certa forma, apontam para a emergência de um novo gênero de documentário sonoro/musical que, em muitos sentidos, dialoga com o cinema, mas sobretudo, com a experiência radiofônica, especialmente com a radioarte.

A consciência do aspecto documental já estava presente nas primeiras composições de Reich com *loops*. Esse diálogo criativo com dados da realidade tem origem no desconforto do músico em relação à ortodoxia da vanguarda musical dos anos 1950 e 1960, que de maneira deliberada evitava a referencialidade e a causalidade dos eventos acústicos, conforme referido anteriormente nas observações de Rodolfo Caesar e Karlheinz Stockhausen. Para a música concreta, o som deve ser primeiro um objeto de observação laboratorial, sem remontar às causas ou estimular a decifração dos significados nele implícitos.⁹³ Não era assim, no entanto, que pensava Reich. Para ele, o trabalho artístico com fitas magnéticas tinha uma necessária dimensão documental.

Tape loop era algo com que eu brincava desde 1963. Eu me interessava por sons reais, o que se chamava *musique concrète* naquela época, mas não me interessava muito pelas peças que tinham sido feitas. Achava que eram chatas, em parte porque os compositores tentaram mascarar os sons reais. Eu estava interessado em usar sons compreensíveis, para que o aspecto documental fizesse parte da peça. (REICH apud DUCKWORTH, p. 296, tradução nossa)⁹⁴

Estudante de artes na segunda metade dos anos 1960, o inglês Brian Eno encontrou em *It's Gonna Rain*, de Steve Reich, uma influência decisiva no desenvolvimento de sua própria estética – uma filosofia artística marcada pela interdisciplinaridade, abordagem sistêmica e

⁹³ Cf. VICENTINI, V. B. *SomArte no rádio: visionários, vanguardistas e alquimistas no éter*. Revista Novo Olhares – Vol. 2 N. 1

⁹⁴ No original: “Tape loop were something I was fooling Around with since 1963. I was interested in real sounds, what was called *musique concrète* in those days, but I wasn’t really interested in the pieces that had been done. I thought that they were boring, partly because the composers had tried to mask the real sounds. I was interested in using understandable sounds, so that the documentary aspect would be a part of the piece.”

fascínio pelas potencialidades criativas da simplicidade. A escuta da peça de Reich foi um divisor de águas para Eno. Reconhecido há décadas como personalidade singular no mundo das artes, seja como artista visual, performer de *glam rock*, produtor musical, compositor de *ambient music* e ativista da miscigenação cibernética de técnicas e estilos, Eno aprendeu ainda jovem que dispositivos interessantes comportam um grau de indeterminação:

A música automática se torna interessante quando faz algo que não esperávamos. No entanto, o mero "não esperava" não é bom o suficiente – já temos que ter uma estrutura de expectativas contra a qual nos surpreender. Essa estrutura pode ser simples – como a sensação de admiração quando os loops de fita magnética em "It's Gonna rain" de Steve Reich se recombina misteriosamente para produzir algo aparentemente bem diferente do que são. Isso é uma surpresa de sinergia. (ENO, 1995, p. 209, tradução nossa)

Lima Barreto (1991, p. 86) nos dá uma descrição não muito precisa dessa peça minimalista de Steve Reich: “‘It’s gonna rain’ consiste na repetição exaustiva da frase com trucagens de tape – a composição consiste em fenômenos correlativos à composição cinematográfica; uma espécie de montagem com as palavras”. Na verdade, é com limitada intervenção do compositor que ocorrem as decomposições fonéticas e semânticas percebidas na peça. Não há exatamente montagem aqui, embora ela possa ser percebida como fruto de uma montagem, devido à ambiguidade da percepção acústica. O ponto de partida é a voz de um jovem pregador Pentecostal negro, que chama a si mesmo de Irmão Walter. Ele fala de Noé e do dilúvio – a gravação foi feita por Reich na *Union Square*, no centro de São Francisco, em uma tarde de domingo (REICH, 1987). Há a seleção inaugural do material que será utilizado, a edição da frase “*It’s gonna rain*” (“Vai chover”), dita pelo jovem pregador ao ar livre, tendo ao fundo o rumor de uma revoada de pombos e do tráfego de veículos. Depois, a definição do processo de reprodução automática e circular desse pequeno fragmento sonoro e a aplicação de alguns poucos *inputs* (ligeira aceleração do material em movimento). A obra resulta de uma performance basicamente maquinal, com dois gravadores inicialmente sincronizados, reproduzindo *loops* idênticos que se defasam gradualmente e depois retornam lentamente ao uníssono rítmico.⁹⁵ A descoberta dessa técnica, com seus extraordinários resultados, foi um acidente afortunado, uma serendipidade, fruto da desregulagem dos gravadores.⁹⁶

⁹⁵ Rodolfo Caesar (2012, p.1) faz uma distinção entre as técnicas de repetição automatizada do som: “A distância entre o *loop* e o *sillon-fermé* schaefferiano não é tanto de ordem conceitual. O que os separa é de fato a especificidade do suporte. O *loop* realiza na fita magnética uma das aspirações do *sillon-fermé*: ultrapassa a

Na segunda parte da peça, o processo de defasagem gradual de uma mesma frase se repete com *loops* mais longos. O jogo de relações canônicas entre duas vozes é então duplicado com o acréscimo de outras duas vozes que se defasam em relação às anteriores. Finalmente, o processo chega a oito vozes. Com seu humor peculiar, Reich refere-se à parte final da peça como “uma espécie de caos controlado, o que pode ser muito apropriado ao tema em questão – o fim do mundo”.⁹⁷

Em seu livro *Brian Eno: Visual Music* (2013), Christopher Scoates cita um depoimento de Eno sobre a forte impressão deixada pela escuta de *It's Gonna Rain*: “provavelmente a peça mais importante que ouvi, [diz Eno] pois me deu uma ideia que nunca deixou de me fascinar – como a variedade pode ser gerada por sistemas muito, muito simples” (ENO apud SCOATES, 2013). O artista inglês tenta traduzir em termos visuais a experiência perceptiva incomum decorrente da escuta das repetições e seus efeitos psicofisiológicos, derivados da articulação processual de um mínimo material sonoro (*pattern*) que, ao longo dos 17'31” da peça, oscila entre semelhança e diferenciação (fase e defasagens) – repetição variável que gera ilusões acústicas e dispara diferentes sensações:

Uma coisa muito interessante acontece com o seu cérebro, é que qualquer informação que é comum, depois de várias repetições, você deixa de ouvir. Você rejeita a informação comum, do mesmo modo quando você olha para algo por um longo tempo, você realmente deixará de vê-lo. Você verá qualquer aspecto dele que esteja mudando, mas os elementos estáticos você não verá... A quantidade de material ali é extremamente limitada, mas a quantidade de

dimensão máxima dada pela razão entre o diâmetro do disco e a velocidade de leitura do toca-discos. A fita magnética permite voltas mais longas, e conseqüentemente a feitura de anéis cuja emenda se torna imperceptível. O tempo fica suspenso por conta da supressão de percepção da emenda”. Caesar percebe nas limitações do *sillon-fermé* a potencialidade de uma descoberta poética e um diferencial estético: “A impossibilidade de ocultação da emenda – praticamente impossível na matéria plástica do acetato – oferecia à estética uma transparência técnica para o sujeito da experiência. Embora seja complicado opô-lo frontalmente ao *sillon-fermé*, o *loop* tem uma vocação mais prestidigitadora. Enquanto oferece sensações ao ouvinte, o sujeito da escuta, torna-o também objeto de uma vivência controlada” (CAESAR, id., *ibid.*).

⁹⁶ A partir de 1966, Reich começaria a transpor o procedimento de defasagem (*phasing*) para sua música instrumental e, posteriormente, também para a escrita vocal (música criada para interpretação ao vivo, inicialmente sem a utilizar material pré-gravado; mais tarde, incorporando à criação e execução as possibilidades do *digital sampling*). O *phasing*, peculiar variação da técnica canônica, desvelada por uma atitude desviante em relação à tecnologia fonográfica, está presente em quase tudo o que escreveu desde então. Frequentemente, essas defasagens dialogam com outros processos composicionais de transformação gradual do material musical. Em *Proverb* (1995), composta trinta anos após *It's Gonna Rain*, Reich revisita a polifonia medieval, mas parece também refletir sobre a importância da escrita canônica em sua estética. O texto escolhido para as vozes é um aforismo de Ludwig Wittgenstein: “How small a thought it takes to fill a whole life”, de 1946, publicado em *Culture and Value*. “Basta uma pequena ideia para preencher toda uma vida”, poderíamos arriscar em português.

⁹⁷ Cf. encarte do CD *Steve Reich: Early Works*. Elektra Nonesuch, 1987.

atividade que desencadeia em você é muito rica e complexa. (ENO apud SCOATES, 2013, tradução nossa)

Ao discorrer, em uma antiga entrevista, sobre o impacto da ciência da computação nas artes e na vida, Brian Eno (1995, p. 206) parece ainda ecoar o impacto de *It's Gonna Rain* em seus processos de criação: “A lição da teoria da complexidade: permita que alguns sistemas simples interajam – observe a variedade evoluir”, diz o músico britânico. Heurística no lugar de algoritmos.⁹⁸

Reich não foi a única influência musical de Eno em seus tempos de estudante. Gravações de David Tudor, La Monte Young e Terry Riley faziam parte de sua formação em artes.⁹⁹ As performances e os happenings *intermedia* do grupo *Fluxus* capturavam o espírito do tempo.¹⁰⁰ O experimentalismo de John Cage, com sua pioneira abertura ao acaso e à indeterminação representavam um sedutor contraponto ao controle do autor/compositor ainda presente nas abordagens processuais minimalistas. O desenvolvimento de Eno como artista conceitual alimentava-se de diferentes estratégias e da hibridação de metodologias das artes visuais, da música experimental e da arquitetura. Suas experiências criativas com som e luz se relacionavam com reflexões filosóficas em torno da superação da ideia de arte como mero produto. Eno estava interessado em arte gerada por ideias, não emoções. Roy Ascott (artista e teórico britânico, pioneiro da arte telemática) foi seu professor no *Ipswich Civic College*. Ele destaca como, ao longo de seu percurso artístico, Brian Eno sempre demonstrou uma notável “destreza em colocar o tempo no espaço e o espaço no tempo [...]” (ASCOTT in SCOATES, 2013). Outro professor de Eno, o pintor Tom Phillips, apresentou-lhe a peça *4'33"*, *Silêncio*, de John Cage, entre outras composições experimentais. De acordo com Christopher Scoates (2013), Eno identificou tanto em Cage como em Phillips a mesma postura diante da arte.

Cage, em particular, foi influente para mim. No caso dele, a composição era uma forma de viver sua filosofia e chamá-la de arte. Essa também foi uma mensagem que veio de Tom [Phillips]: se você queria ser um artista tinha que

⁹⁸ No contexto da criação digital, o artista brasileiro Agnus Valente (2015, p11-28) desenvolveu pesquisa sobre uma heurística híbrida, marcada pela “mescla de diferentes métodos”, constituindo, segundo ele, “uma criação fundada em uma metodologia híbrida de contornos indefinidos” – e que demanda a necessária hibridação do próprio artista, pensado “como um signo em seu *devir*.”

⁹⁹ Em 1969, Eno ingressou na *Winchester School of Art*, escola de artes da Universidade de Southampton, Reino Unido.

¹⁰⁰ Para uma visão panorâmica deste movimento artístico, cf. FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>.

haver uma força motivadora, que era mais do que simplesmente querer adicionar objetos atraentes ao mundo. (ENO apud SCOATES, 2013).

Embora admirasse e se sentisse inspirado pela atitude libertária de Cage em relação à superação de oposições, tais como som e ruído, música e ambiente, ideia e realização, arte e vida, Eno notou desde cedo uma linha que o diferenciava do mestre americano: em dado momento Cage decidiu não mais interferir na música. Eno, no entanto, não se sentiu confortável nesse limiar experimental. Embora não costume interferir na conclusão de um sistema, e aprecie processos generativos, Eno não rejeita a interferência e a condução intencional do trabalho caso não esteja satisfeito com o resultado (ENO apud SCOATES, 2013). “As pessoas tendem a pensar que é controle total ou nenhum controle. Mas o lugar interessante está no meio disso” (ENO, 1995, p. 206).

Há, na Internet, belas fotos de Brian Eno, então um homem de meia idade, sentado na soleira de uma porta de madeira ao lado de um septuagenário John Cage. Registro de um notável encontro de personalidades artísticas distintas, mas conectadas em diversos sentidos. Cage sorri. “*London, 1985*”, diz a legenda. Hoje, reencontramos Eno ainda seduzido pelas possibilidades criativas da produção no universo da música pop (o estúdio como um instrumento musical), planejando instalações audiovisuais para galerias de arte, museus e espaços institucionais mundo afora, ou então, envolvido em projetos virtuais interativos, possivelmente relacionados com causas humanitárias e a questão climática. Sintetizadores musicais e estratégias oblíquas continuam a estimular sua criatividade. O que quer que esteja realizando, certamente sua imaginação segue distante da lógica determinista do algoritmo e afinada com ideias instigantes, como as defendidas pelo teórico britânico da gestão cibernética Stafford Beer (1906-2022): “Em vez de tentar especificar o sistema em todos os detalhes, especifique-o apenas um pouco. Você então canaliza a dinâmica do sistema na direção que deseja ir. [...] Heurística é um conjunto geral e vago de instruções.” (BEER apud Eno, 1995, p. 206, tradução nossa).¹⁰¹ Heurísticas híbridas seduzem e podem também comover.

Em que pesem a intrínseca cordialidade e inocência talvez perceptíveis na voz trabalhada nos *loops* digitais de minha peça *Fica Comovido*, é apenas nos instantes finais da

¹⁰¹ No original, trecho completo: “Cybernetician Stafford Beer had a great phrase that I lived by for years: Instead of trying to specify the system in full detail, specify it only somewhat. You then ride on the dynamics of the system in the direction you want to go. He was talking about heuristics, as opposed to algorithms. Algorithms are a precise set of instructions, such as take the first on the left, walk 121 yards, take the second on the right, da da da da. A heuristic, on the other hand, is a general and vague set of instructions. What I'm looking for is to make heuristic machines that you can ride on” (ENO, 1995, p. 206).

obra, na *coda*, que o ouvinte tem condições de apreender aspectos metalinguísticos que acenam para a origem dessa frase dita por um músico de rua, qual seja: a resposta a alguma pergunta feita durante uma conversa. A entrevista ausente. O gesto disruptivo é um corte seco no fluxo sonoro, após uma sequência em que a previsibilidade mecânica das repetições parece apresentar falhas e ameaçar de pane todo o sistema [00:43:30]. Esse breve momento de *glitch art*¹⁰² é seguido do aparecimento de um novo falante [00:44:05], interlocutor até então oculto. Corte seco, transparência surreal, sem conjunção: “Obrigado, seu Laurentino! Um abraço! Até mais! Sucesso aí!” Montagem desvelada, eclipse temporal a confrontar o ouvinte com a sensação de realidade: paisagem urbana repleta de transeuntes, interpelação na calçada da Av. Paulista, encerramento da entrevista. “Obrigado, seu Laurentino! Um abraço! Obrigado, seu Laurentino! Até mais! Um abraço! Sucesso aí! Até mais! Até mais! Sucesso aí! Sucesso aí!” etc. Uma sequência de frases de agradecimento cuja tépida retórica constrói progressivamente o afastamento, estabelece a distância, a despedida do entrevistador. Assimetria evidenciada. As frases se repetem por alguns instantes. O sr. Laurentino recupera seu bordão, tenta prosseguir, retomar o passo mecânico, sendo novamente interrompido pela sequência de despedidas espelhadas de seu interlocutor que aos poucos desaparece. Novamente, resíduos granulares rodopiam na calçada.

A desaceleração técnica de um fragmento de fala, de um mínimo recorte de entrevista, de uma resposta descontextualizada – apresentada por meio de repetição exaustiva –, parece corresponder a certos princípios e procedimentos presentes no chamado “teatro de imagens” de Robert Wilson. Em seu estudo sobre os processos criativos do diretor e encenador norte-americano, o pesquisador José Galizia destaca um trecho de matéria publicada no *Die Zeit*, em 1978, provavelmente por ocasião de uma apresentação, na Alemanha, de *Einstein on the Beach*, ópera de Wilson criada em colaboração com o compositor Philip Glass.

Ao ampliar as imagens da vida cotidiana, mostrando-as em câmara lenta, Robert Wilson transforma seu aspecto usual em mágica. Quanto mais ele se concentra em alguma coisa, mais nos surpreende. Somos levados a concluir: a realidade só

¹⁰² Inicialmente usado como jargão técnico entre engenheiros de rádio e televisão na década de 1950, o termo *glitch* (do ídiche *gletshn*, que significa escorregar; deslizar para longe) logo foi introduzido no mundo dos jogos de computador para descrever erros de programação ou gráficos. Um *glitch* é o resultado inesperado de um mau funcionamento que ocorre em jogos de computador, bem como em outros *softwares* digitais, incluindo vídeo e áudio. Cf. <https://www.pinakothek.de/en/exhibitions/glitch-art-of-interference>. *Glitch Art* é uma tendência artística que manipula interferências e erros eletrônicos em busca de determinados resultados estéticos em imagens. Para muitos artistas, a *Glitch Art* é um posicionamento político contra os padrões impostos pela tecnologia.

é coerente, redutível a palavras, ideologias e explicações para aquele que não sabe olhar de perto. (HEINRICHS apud GALIZIA, 1986, p. 21)

Potência de sentidos descobertos e revelados nos mínimos gestos cotidianos por meio da aplicação poética de recursos técnicos próprios da modernidade ou de sua emulação pelo artista-pesquisador. Modelos e estruturas que no dia a dia são apreendidos apenas a um nível subliminar já haviam sido demonstrados nos trabalhos pioneiros de cineastas como Dziga Viértov – especialmente em *O homem com a câmera* (1929) e *Entusiasmo – Sinfonia do Dombass* (1931) – e teorizados por Walter Benjamin (1985), no célebre ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, 1935-1936.¹⁰³ Informado pelos estudos de Arnheim, Benjamin identifica nos recursos técnicos do cinema não apenas um aguçamento do aparato perceptivo, mas também métodos privilegiados para o esclarecimento de premissas freudianas: lapsos visuais e auditivos belamente isolados, disponíveis à repetição. Paralelos técnicos e poéticos entre celuloide e fita magnética, entre câmera e microfone, estão naturalmente latentes na análise da linguagem cinematográfica realizada por Benjamin:

Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo, e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, 1985, p. 29)

Por meio da técnica, dimensões profundas da existência podem ser escrutinadas e apreendidas pelos sentidos, pela alma e pelo espírito, transmutando-se, graças ao trabalho formativo, em bens simbólicos que enriquecem a experiência e incrementam consideravelmente nossa responsabilidade. Na revolução digital, reconfiguram-se tênues esperanças de assombro.

¹⁰³ O texto pode ser encontrado em diversas versões e distintas traduções, sob títulos ligeiramente diferentes, como: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ou *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*. (Cf. Referências, ao final deste trabalho.)

FIG 5 - Sr. Laurentino – personagem documental de *Fica comovido*

Fonte: foto do autor.

4.5 Uma quase impossibilidade

“Auralidade e vocalidade nas práticas artísticas”, disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Wladimir Mattos no IA Unesp (1º sem. 2022). Decidir cursar uma disciplina na etapa final do doutorado, por meio de videoconferências, quando já se tem créditos regulamentares suficientes, num momento em que a tese deveria encontrar-se em estágio avançado de consolidação, parece, sem dúvida, uma temeridade, um risco. Mas é esta condição inerente ao fazer poético, o risco – segundo o célebre poema de Augusto de Campos – que motivou essa última jornada ao encontro da auralidade e da vocalidade. Percurso realizado em companhia de colegas artistas-pesquisadores encantados com a possibilidade de promover escutas compartilhadas. A ementa, os objetivos e a bibliografia denotavam inegável proximidade com o universo de interesses presentes em meu trabalho, sobretudo as interações possíveis entre

auralidade e vocalidade e o estímulo à experimentação artística nesse campo de afetividades estéticas. O reencontro e a descoberta de autores ligados à escuta e à vocalidade foi muito significativo naquele momento da pesquisa, especialmente pelas sutis discussões estimuladas em cada reunião. O contato com o conceito de *Artecompostagem*¹⁰⁴– e sua abordagem ecológica das metodologias de pesquisa em arte, baseada em um “processo extemporâneo de misturas” de saberes – ecoou naturalmente minha vinculação prévia aos estudos da assim chamada Semiótica da Cultura, bem como à Ecologia da Comunicação. Para essa disciplina, pude propor a escuta de alguns de meus trabalhos e produzi o texto que reproduzo a seguir.

Fitas e Carretéis. Memórias Fabricadas. Resíduos Promissores.

Procurando nas gavetas possíveis fitas com mensagens gravadas para a disciplina “Auralidade e Vocalidade”. Pouco importa se isso já foi feito antes. Estamos agora no reino da edição e da mixagem – e o que foi sentido ontem adquire novas texturas, promete algo novo. A palavra que vale a pena tem sempre um custo, e isso é bom, como aprendi com Céline e aquilo que ele chama de sua “musiquinha”. Vamos a ela, a minha tentativa:

Ouvir juntos: *uma quase impossibilidade que nos anima e comove.*

É isto.

Pronto! Quem fala? Você me ouviu? Sim... Que bom! [...]

Interlúdio

No decorrer da disciplina “Auralidade e Vocalidade”, encaminhei ao professor Wladimir Mattos um artigo recém-escrito sobre o processo de criação de minha peça de radioarte *CriptoSonido: Aleph* (2019-2020). Motivado pelas escutas, leituras e diálogos semanais com a classe, ao enviar o texto, arrisquei um lance de dados. Tinha a esperança de receber a confirmação de algumas intuições e pequenos achados – não buscava um eco, mas alguma ressonância reveladora, uma equalização diferente. Na verdade, fiz apenas um aceno a distância. A resposta veio de outro modo. Por meio das sessões de “escutatória” e das trocas ocorridas nas aulas, o esperado processo de ressonância ocorreu, transcendendo a somatória de nossas contribuições individuais e permitindo o florescimento de fugazes, mas importantes, momentos de partilha.

¹⁰⁴ Cf. MATTOS, Wladimir (org.). *Artecompostagem'21*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/235576>>.

Eis o ritornelo: *Ouvir juntos: uma quase impossibilidade que nos anima e comove.*

Menos talvez do que a solicitação de uma audiência, de um pedido de escuta, a leitura requer também um investimento, custa. Remetendo à temporalidade perdida do ouvir e do contemplar, naquilo que chama de a *Cultura da Imagem*, ou a *Era da Iconofagia*, o pesquisador Norval Baitello Jr. (2014, p.145) fala de uma necessária languidez, característica da leitura em profundidade: “um lânguido movimento do tempo, análogo ao tempo do ouvir”, disponibilidade hoje frequentemente sequestrada.

Epílogo

Radioartistas são filhos da ciência; o estúdio, sua oficina; a DAW (estação de trabalho de áudio digital), seu atamor (forno alquímico, filosófico). Uma pequena peça, *Children of Science* (2021), foi oferecida como contribuição às sessões de escuta promovidas nos encontros da disciplina. Há um texto narrativo de base, que de maneira metalinguística expressa não apenas o contexto dramático da obra, os sentimentos e personagens nela mobilizados, mas também seu processo de realização. Reproduzo a seguir essa breve locução, que é também minha voz e minha escuta, origem do trabalho formativo, roteiro singular.

Três amigos no parque da caixa d'água. Máscaras em seus rostos. Conversam sobre a vida a uma distância segura. Se acomodam como podem. Máscaras em seus rostos. A torre de transmissão ao lado. A roda de um ônibus desloca a tampa do bueiro. Crianças aparecem: sobem no gira-gira, engraçada diversão. Figura e fundo. A uma distância segura, articulam o presente. Doce vertigem, engraçada diversão. Nossa angústia exposta ao sol. Gostosa risada. À noite, sozinho, ouço o que elas disseram: amigos imaginários, pequenas pedrinhas mágicas, viagens à Lua e a Saturno. "A coisa mais perigosa do mundo? Pular de um prédio. Em segundo lugar, pegar o Corona vírus." Tudo gira, retorna. Crianças da ciência, elas são.

FIG 6 – Object perdu



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://www.instagram.com/p/Cg7LK4dLaZd/>

5 OBJETOS PERDIDOS, OBJETOS ENCONTRADOS

No Zen eles dizem: Se algo ficar chato depois de dois minutos, tente por quatro. Se ainda for chato, tente por oito, dezesseis, trinta e dois e assim por diante. Eventualmente, descobre-se que não é nada chato, mas muito interessante.

John Cage, 1944.¹⁰⁵

Ao longo deste doutorado, três peças maiores configuram-se com entes estéticos em torno dos quais gravitam peças mais curtas (miniaturas, protótipos e esboços). Essas peças mais ambiciosas, assim chamadas por causa de suas durações e pelos desafios formativos inerentes à realização de cada uma delas, formam um conjunto de três painéis sonoros, ou talvez um tríptico. A última delas, no entanto, é “uma palavra substitutiva”, provisoriamente no lugar de algo que ainda não se realizou ou se perdeu. Eis, de certa forma, o resumo de todo Mistério.

As peças maiores são, por ordem de realização:

1. M.A.R. (paisagem sonora, 2019)
2. CriptoSonido: Aleph (radioarte e instalação sonora, 2019-2020)
3. Fica comovido (radioarte, 2021)

Pretendo desenvolver *Fica comovido* como a dimensão sonora de uma futura instalação artística, com participação de músicos ao vivo – evento performativo ainda em fase de elaboração. As referidas peças menores, clips e/ou miniaturas, não são esboços. São trabalhos mais ou menos exitosos em seus próprios termos e compõem outra configuração geométrica. Respondem a estímulos e imperativos diferentes, como, por exemplo, a duração limitada a um minuto em média. Apela às nossas faculdades de síntese, de condensação. Merecem, portanto, análise independente. Como entes estéticos que são, cada uma das peças criadas neste doutorado – curtas ou longas – tem sua cor, seu temperamento, seu ritmo e espiritualidade próprias. Não é uma questão específica do tipo de material sonoro empregado, ou do processo

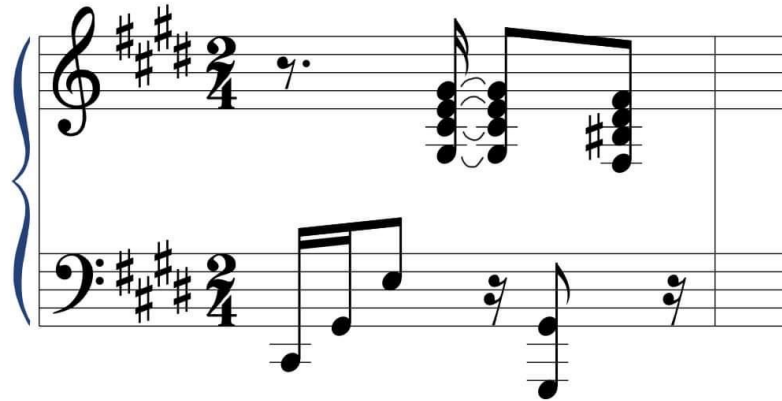
¹⁰⁵ Tradução nossa. No original: "In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting." (CAGE, [1944] 1973, p. 93).

de composição/formação encontrado, ou de intenção previamente planejada e projetada. É uma mistura orgânica dessas condicionantes. São objetos estéticos que se beneficiaram, ou melhor, necessitaram mesmo de alguma indeterminação ontológica para existirem. Peças encontradas no processo de meu autorreconhecimento como artista sonoro.

M.A.R. é uma realização complexa, talvez minha peça mais prontamente aceita – em parte, talvez, pela força das imagens arquetípicas evocadas à simples menção de seu título; certamente, pela sedução dos barulhos do mar, pelos seus ritmos multifacetados e coexistentes, pelas viradas revigorantes e a sugestão redentora de suas espumas, pelas fases e defasagens que a compõem: promessa de reintegração.

Muito do encanto da peça *M.A.R.* deve-se também a sua forma simples, quase um: A-B-A-C-B-A-D-A-E, ou algo parecido (vocês verão, mais adiante). Não há dúvida, no entanto, de que o tecido sonoro de *M.A.R.* nasce de uma releitura, de uma transcrição a partir da interpretação que a pianista Giulia Grabert fez da canção *Sereia do Mar*, da compositora baiana Babi de Oliveira (1908-1993). À época, Giulia era orientanda da Profa. Dra. Anna Claudia Agazzi e tinha preparado essa canção para seu recital de formatura, em companhia de outras obras do repertório brasileiro. Convidado a colaborar com uma paisagem sonora para as intervenções dramáticas e audiovisuais planejadas por Giulia, interessei-me logo de início pelas figuras rítmicas dessa peça. Encontrei motivos, pequenos módulos construtivos nessa interpretação de Giulia. São fragmentos de compassos, motivos tratados como se fossem células rítmico-melódicas de *O Filho das Estrelas*, de Erik Satie (1866-1925), ou elementos de uma colagem sonora, como ocorre em *Ulysses em Copacabana... Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, peça camerística de Gilberto Mendes (1922-2016). Há, portanto, boa música a me ajudar na formação dessa paisagem sonora, minha *ambient music*. Reproduzo abaixo dois fragmentos da composição de Babi de Oliveira. Trata-se do material básico de *M.A.R.* Primeiro, temos o compasso inicial da música, que animará toda uma série de variações, defasagens, inversões e sobreposições que criei basicamente com recurso de edição. Apropriei-me deste motivo e realizei *loops* irregulares, derivando novas figuras dessa célula inicial. Dei início então um jogo canônico em que novos acentos surgem gradualmente por meio de repetições e eventuais manipulações de duração e timbre, alternando momentos de adensamentos e rarefações da textura geral.

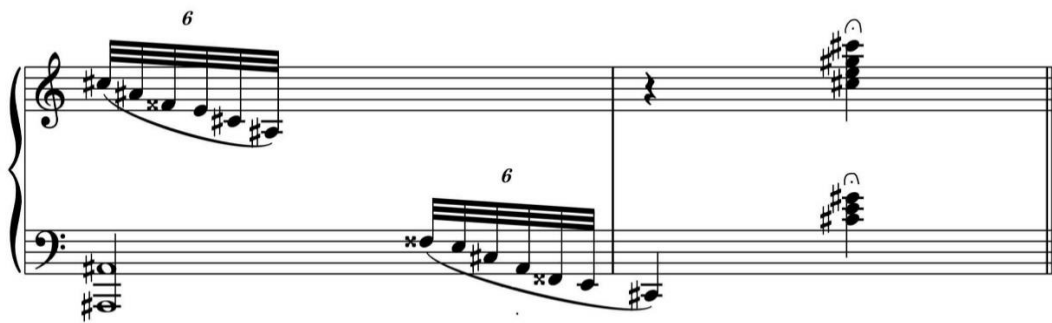
FIG 7 – Compasso inicial de “Sereia do Mar”, de Babi de Oliveira



Fonte: arte realizada por Giulia Grabert.

Na sequência, temos o outro importante fragmento pianístico utilizado em minha paisagem sonora: a cadência no final peça de Babi de Oliveira. Perturbadora distensão rítmica a contrastar com o ímpeto do motivo anterior, sugerindo um trabalho mais centrado nas ressonâncias.

FIG 8 - Dois compassos da canção “Sereia do Mar”, de Babi de Oliveira



Fonte: arte realizada por Giulia Grabert.

Os compassos acima foram gentilmente grafados pela pianista Giulia Grabert, artista notável e primeira inspiração para a paisagem sonora *M.A.R.*, a quem sou profundamente grato. Com essas duas ideias contrastantes, basicamente o início e o fim da música original, mais alguns toques e chamados de tuba e esparsas buzinas e sinais de embarcações, teci uma espécie

de organismo sonoro em que sons concretos (registros documentais da praia e das ondas do mar) mesclam-se e integram-se com elementos tradicionalmente considerados musicais. Determinados efeitos, como a sonoridade grave e constante de um motor, derivam da própria sobreposição de *loops* extraídos da parte pianística. Todo o material é submetido a diferentes processos de reiteração, montagem e autotransformação. O ruído branco é parte constituinte da obra – surge não apenas das gravações de campo feitas no litoral, do choque de ondas sobre a praia, do movimento defasado das águas, mas também da sobreposição de diferentes espaços acústicos: tomadas de áudio da pianista em uma sala de estudo e no palco de um teatro, assim como o ensaio de um tubista solitário, gravado em ambiente praticamente vazio e bastante reverberante da galeria de arte “Alcindo Moreira Filho”, no Instituto de Artes da UNESP. A textura sonora de *M.A.R.* carrega resíduos e alimenta ilusões auditivas; seu devir é feito da combinação de processos orgânicos e reprodutibilidades técnicas, maquinais. Creio não forçar uma conexão estética ao recorrer aqui a considerações fenomenológicas de Murray Schafer, autor da obra eletroacústica *Okeanos* (1971).

Os polirruídos do mar se assemelham ao ruído branco de laboratório. Assim, não há duas ondas iguais, e até mesmo uma dada onda, tocada repetidamente em uma fita, continuará a revelar novos segredos para a imaginação a cada escuta. “Nunca se entra na mesma água duas vezes”, diz Heráclito. (SCHAFER, 1994, p. 160, tradução nossa)¹⁰⁶

É preciso saber se posicionar para pegar a melhor “onda”, aproveitar a energia das partículas de água em movimento circular para avançar transversalmente.¹⁰⁷ Também Brian Eno tem algo a dizer sobre a especificidade do trabalho criativo realizado sob o influxo marítimo.

Eu gosto disso. Metáforas envolvendo o mar são muito poderosas para mim. Você tem esse conflito interessante – um senso de direção, uma necessidade de chegar a algum lugar, mas em um meio que tem seu próprio, e provavelmente diferente, senso de direção. (ENO, 1995, p. 206, tradução nossa)¹⁰⁸

¹⁰⁶ No original: “The polynoise of the sea resembles the white noise of the laboratory. Thus, no two waves are the same, and even the same wave, played over repeatedly on tape, will continue to yield up new secrets to the imagination at each listening. ‘You never go down to the same water twice,’ says Heraclitus.”

¹⁰⁷ Cf. <http://www.if.ufrgs.br/tex/fis01043/20021/Roussel/energia.html>

¹⁰⁸ No original; trecho na íntegra: “I like that. Metaphors involving the sea are very powerful to me. You have this interesting conflict – a sense of direction, a need to get somewhere, but in a medium that has its own, probably

O evento artístico interdisciplinar, idealizado pela pianista Giulia Grabert para sua formatura chamou-se “A arte de navegar”. A peça *M.A.R.* teve sua primeira versão como paisagem sonora concebida para essa ocasião, mas desenvolveu-se simultaneamente como intervenção aural em uma exposição também realizada no Instituto de Artes da Unesp. Os dois eventos possuíam diversas conexões além da coincidência de datas.¹⁰⁹ A criação de *M.A.R* tirou proveito de um impulso inicial (sugestão poética, circunstância performática a ser documentada, especificidades acústicas da galeria de arte e personalidade dos artistas envolvidos), mas teve sua rota formativa naturalmente ajustada rumo a uma existência autônoma. Nesse processo, a escuta experimental de protótipos dinâmicos (acionados e mixados em tempo real, em diferentes arquiteturas aurais) foi fundamental para a conclusão da peça como uma realização de radioarte. Formatividade amplamente baseada na intuição, conforme entendida pela artista e teórica Fayga Ostrower:

A intuição vem a ser dos mais importantes modos cognitivos do homem. Ao contrário do instinto, permite-lhe lidar com situações novas e inesperadas. Permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente. A ação espontânea intuitiva não é um ato reflexo ante um acontecimento, embora eventualmente inclua atos reflexos. Cabe ver, nessa ação intuitiva, mais do que a reação de um organismo humano: ela é reação de uma personalidade humana; e mais do que uma reação, ela é sempre uma ação. A ação humana encerra formas comunicativas que são pessoais e ao mesmo tempo são referidas à cultura. Com isso se distingue o ato intuitivo do instintivo. *A intuição está na base dos processos de criação.* (OSTROWER, 1987, p.56, grifos da autora)

A terceira peça objeto deste relato é *Fica comovido* (2021). A obra nasce de uma conversa com um músico de rua, o Sr. Laurentino, um gaitista já idoso, que em uma noite de 2018 se apresentava na calçada da Avenida Paulista, São Paulo. Perguntado sobre como o

diferente, sense of direction. You can use the piggyback power of that medium, but you have to keep paying attention, making your own adjustments. Unless you really do want to go with the flow."

¹⁰⁹ *M.A.R.* nasceu como um diálogo interdisciplinar com o recital de formatura de Giulia Grabert (orientanda da Profa. Dra. Anna Claudia Aggazzi, no IA Unesp), e com o espetáculo que a jovem pianista idealizou e dirigiu na ocasião: "A Arte de Navegar". *M.A.R.* foi também adaptada para a exposição *Música e Artes em Revisão*, realizada simultaneamente em julho de 2019, na Galeria Alcindo Moreira Filho - IA Unesp, com curadoria do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e Taísa Nogueira. Giulia e Aggazzi tiveram obras apresentadas na exposição. Músicos participantes de *M.A.R.*: Giulia Grabert (piano); Tatiane Reis (soprano); Thiago S. Bernardes (tuba); Jefferson Silva (percussão).

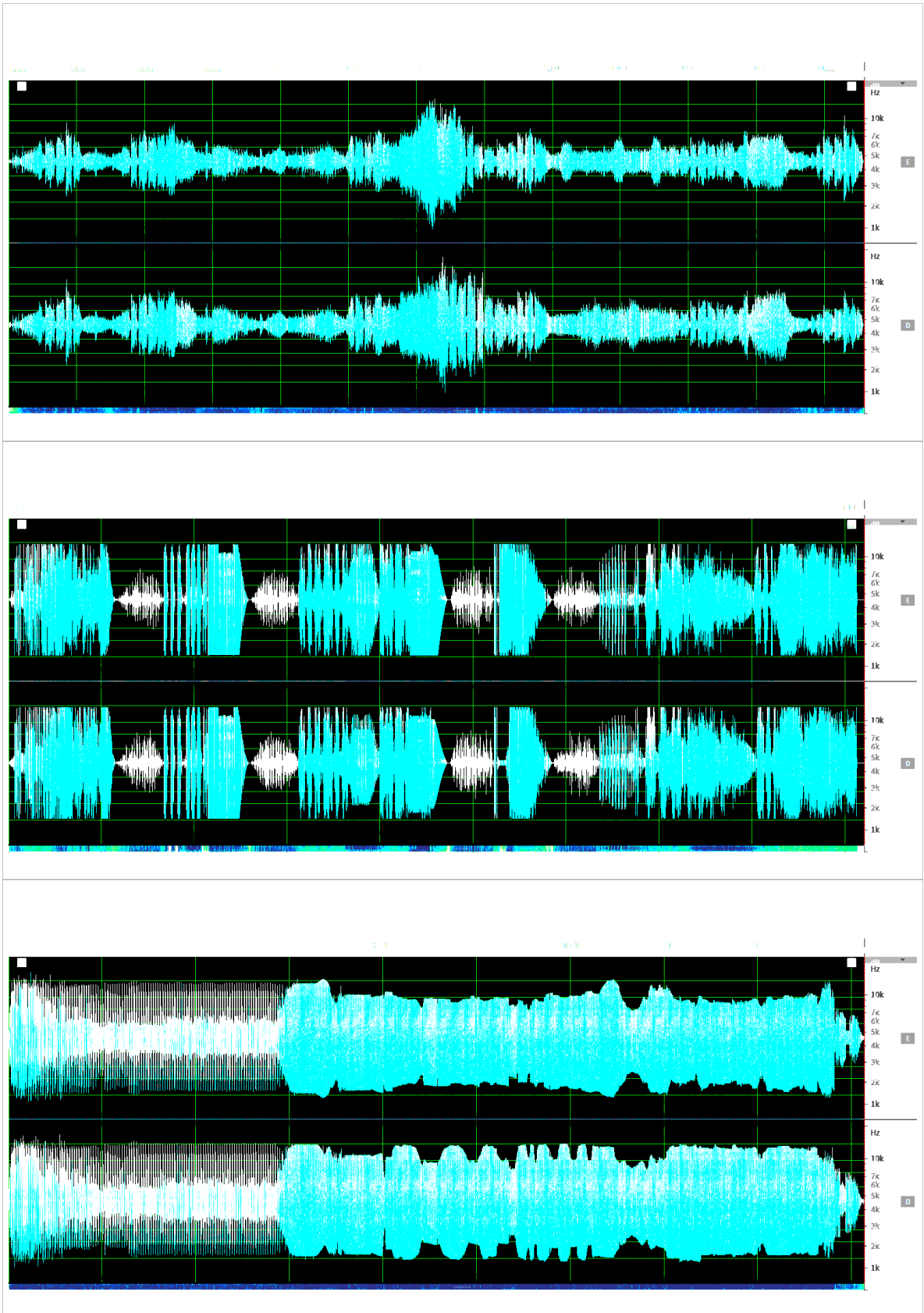
público reagia a sua música ele disse: “A pessoa... quando ouve música... fica comovido”. Com 45’ de duração, criados a partir de uma única fala – “fica comovido” –, a peça configura-se como um perturbador devir sonoro; e pode ser pensada como o resíduo onírico de uma reportagem ou documentário radiofônico. Trata-se da segunda metade de um futuro díptico, cuja parte inicial (por ora inexistente e apenas ideada) será a íntegra de minha conversa/entrevista com esse gentil senhor. Em *Fica comovido* emergem temas como: música minimal repetitiva, saturação semântica, projeção psicológica, paisagem sonora, documentário e questionamentos éticos e sociais relacionados à comunicação mediática e ao fazer artístico.

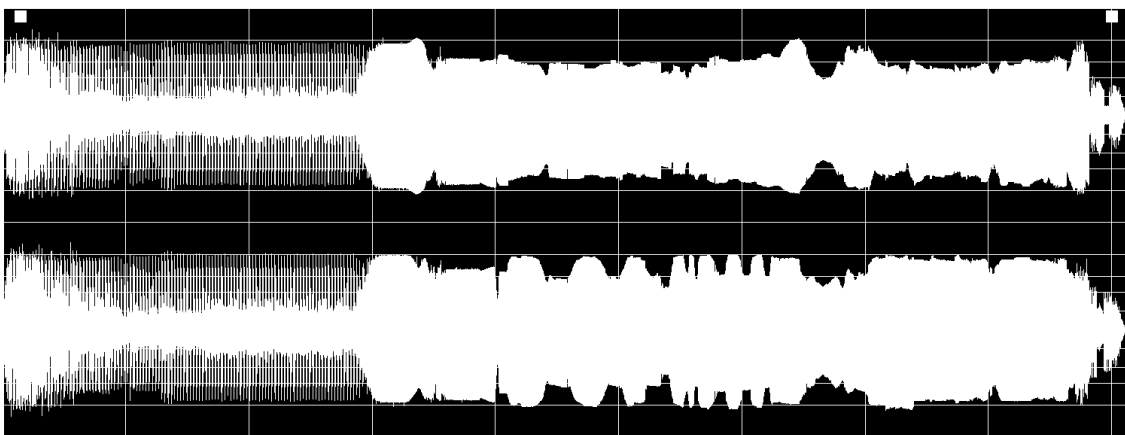
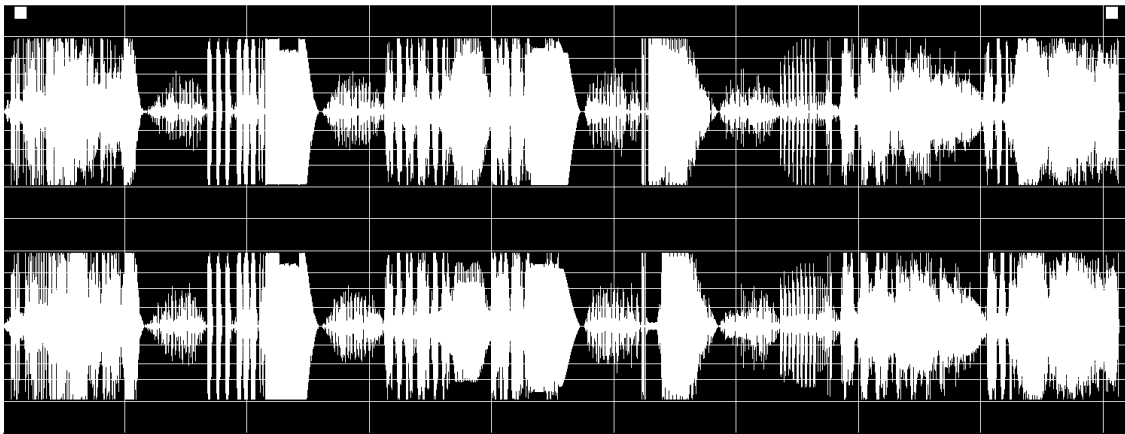
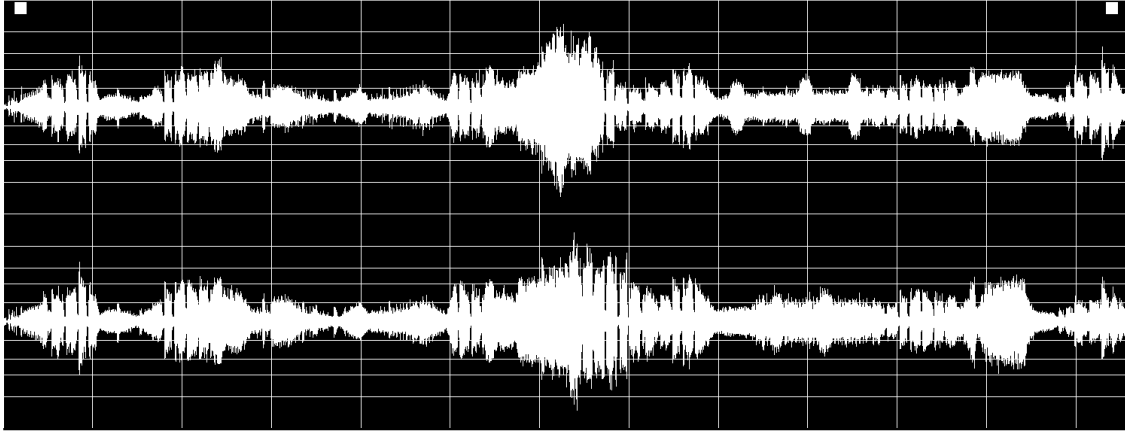
“O que você diria se eu te contasse que alguém ouviu sua peça em velocidade acelerada?”, disse meu orientador. “Nada. Tudo bem. Tranquilo... A peça tem 45 minutos... ficaria chateado se tivessem ouvido minhas miniaturas com o dobro da velocidade”, respondi acionando o botão conciliador.

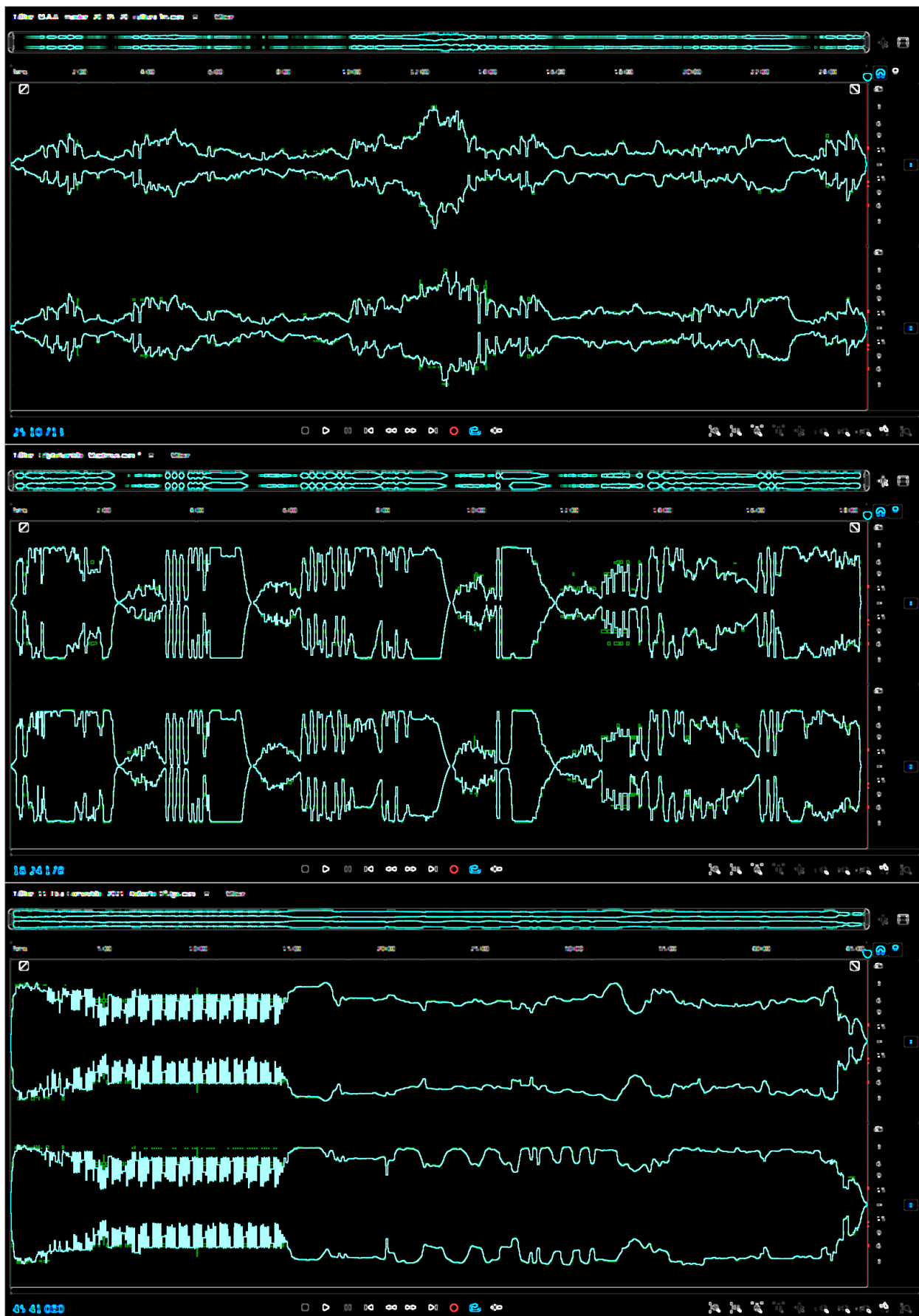
A Avenida Paulista tem sido um dos principais campos de exploração e experimentação de minha pesquisa em radioarte. Trata-se de um trajeto, de um percurso limitado, normalmente realizado por motivos profissionais: leciono na Faculdade Cásper Líbero, situada em uma das principais referências arquitetônicas desta avenida, o prédio da Gazeta. Automatismo ressignificado pela disponibilidade, pela distração criativa, que não exclui certa ritualização, certa intencionalidade do espírito.

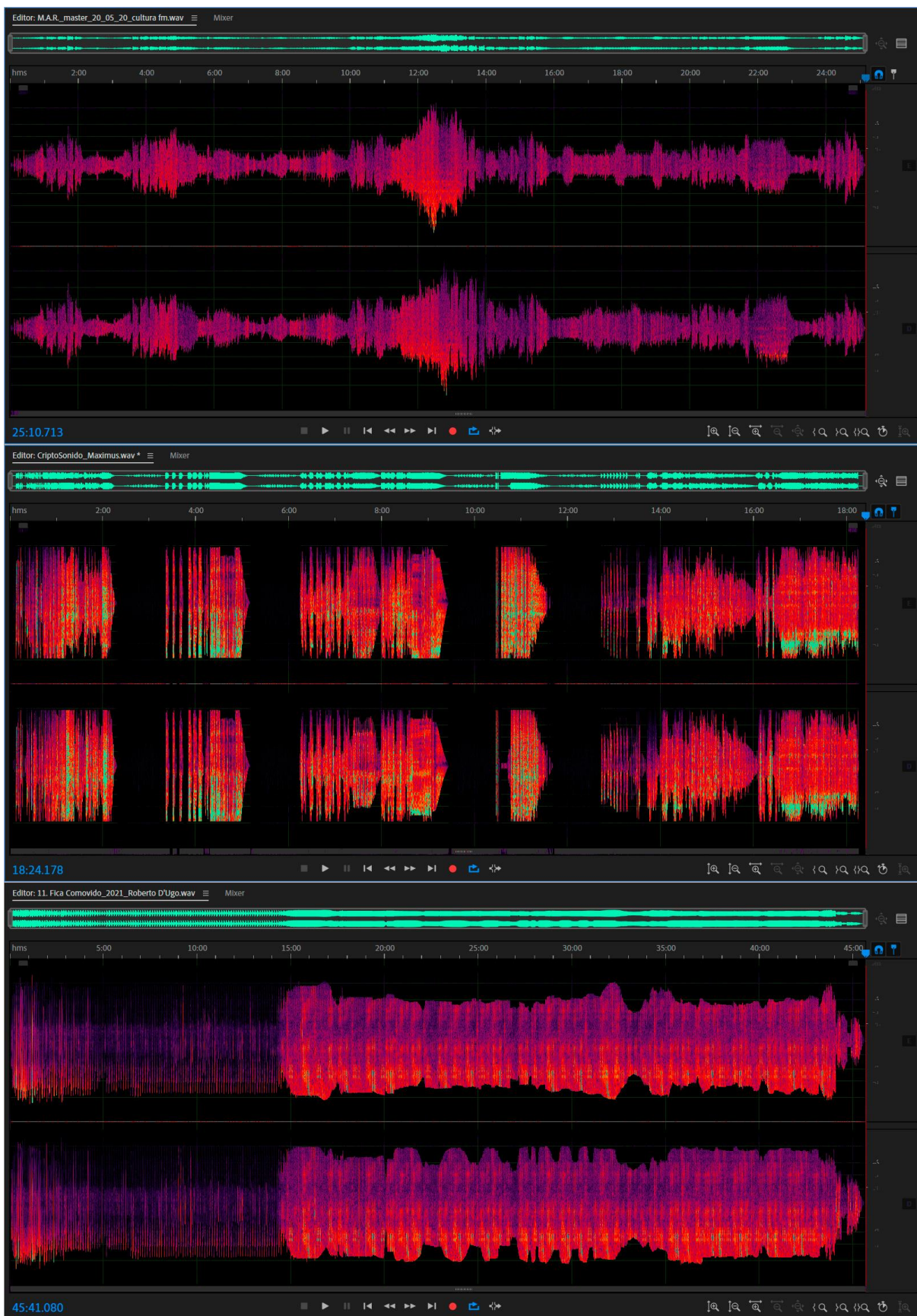
Apresento abaixo, sem legendas (ou seja, circundados de um silêncio fabricado), exemplos de transcrição ou tradução interartes de meu tríptico. De cima para baixo, em cada quadro apresentado, pode-se contemplar representações visuais de *M.A.R.*, de *CRIPTOSONIDO* e, na base, *FICA COMOVIDO*. É possível sentir as diferenças e semelhanças dessas três peças, bem como fruir, por meio da sugestão visual, contrastes e ressonâncias mútuas. Nessa tradução intersemiótica, temos sonogramas (representando a amplitude) e espectogramas de frequência, tratados e misturados por meio de recursos do software *photoshop*, a partir de gráficos gerados pelo *software* de edição de *audition*, ambos da *Adobe*. Em um painel, a representação da forma e a sugestão da estrutura de cada peça; pode-se acompanhar, da esquerda para a direita, a evolução temporal do discurso sonoro. Nesse quadro (reproduzido em diferentes versões), é possível perceber as distintas personalidades rítmicas, intuir as ambições particulares e o impacto muito singular de cada um desses três entes estéticos, dessas três radioartes, que coexistem na totalidade experiencial deste meu doutorado. Todas essas imagens serão identificadas apenas como:

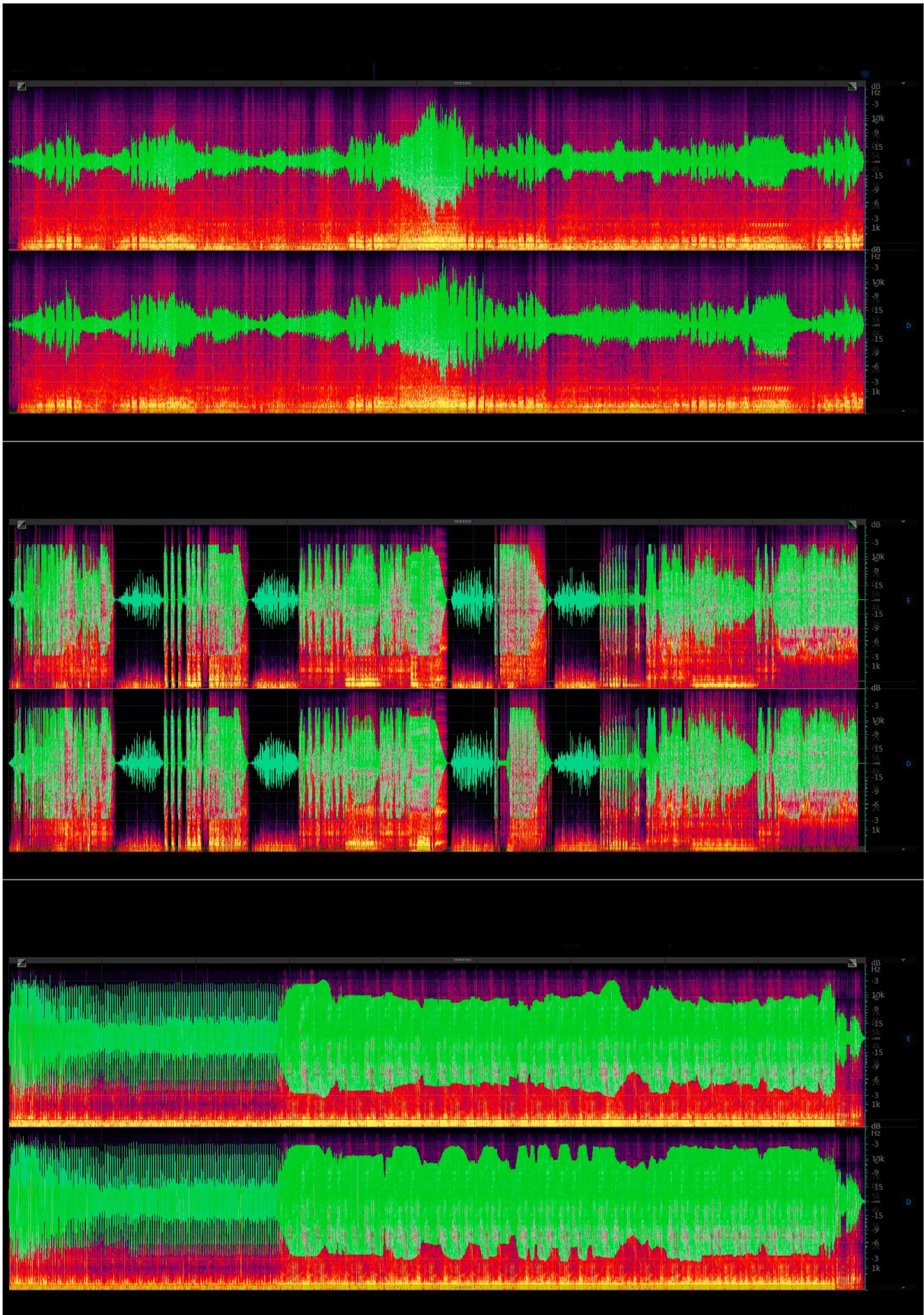
FFIG 9-14-image|magie

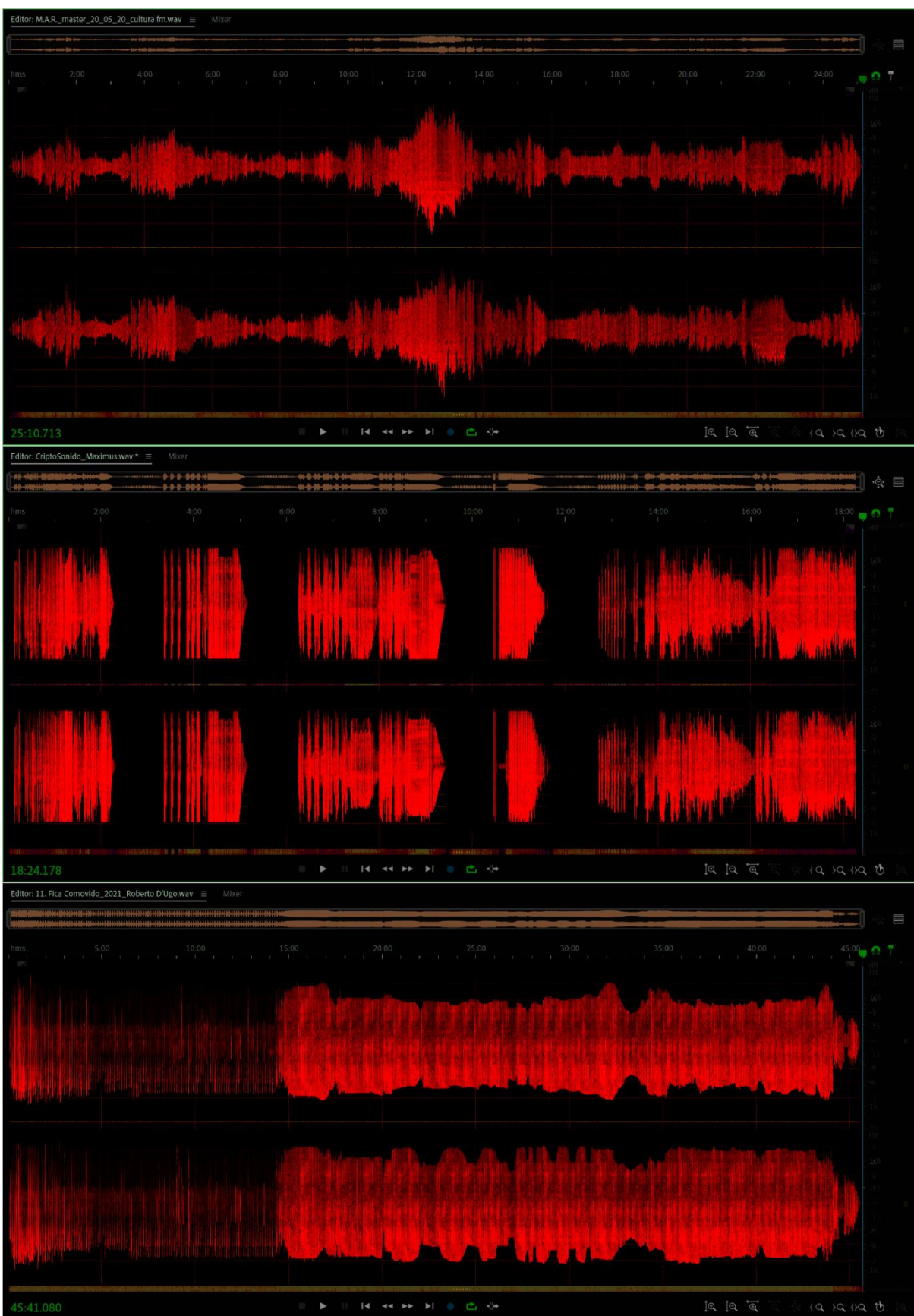












Nas próximas páginas serão apresentados links para a escuta da produção artística desta tese-criação, *Radioarte: explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som. Interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de artemídia sonora*. Trata-se de publicações na plataforma *Soundcloud*, utilizada como repositório permanente e galeria virtual de exposição:

<https://soundcloud.com/user-48062083-271779683>

Como utilizo a versão gratuita do serviço, as peças não estão organizadas por relevância ou afinidade. Aparecem como foram publicadas ao longo da pesquisa. A sequência nem sempre corresponde à ordem cronológica de criação, mas atende a uma estratégia de publicação baseada na diversidade e contraste, de modo a favorecer o interesse e engajamento de eventuais ouvintes do canal.

Além das obras apresentadas no exame geral de qualificação, incluí mais dois trabalhos realizados no primeiro semestre de 2022. São dois podcasts de audiodrama (ou peças radiofônicas) criados para o projeto Ficções Instituto Cultural Itaú. Trata-se de uma colaboração artística com a Companhia Teatro Documentário, dirigida pelo ator e Prof. Dr. Marcelo Soler, admirado colega no curso de Rádio, TV e Internet da Faculdade Cásper Líbero.

Incluí essas duas ficções no corpo de minha pesquisa porque elas respondem a uma dupla perspectiva delineada ainda nos primeiros passos do projeto: 1) a composição de obras mais abstratas em sua dimensão expressiva; 2) a produção de peças de caráter narrativo, caracterizadas por um aspecto “figurativo” mais pronunciado. Os dois audiodramas em questão, representam essa segunda dimensão de meu trabalho, bastante conectada com minha atividade docente.

Nesses dois podcasts – *A patética perseguição de quatro pessoas sem culpa de nada* (publicado em jul. 2002) e *O alarido dos pardais* (publicado em ago. 2022) –, pude então exercitar um tipo de transdução entre arte e comunicação que muito me atrai. Trabalhei, por exemplo, questões da narrativa acústica em consonância com a dramaturgia, com as palavras escritas por Marcelo Soler e pelo jovem roteirista Lucas Aguiar (talentoso ex-aluno); criei ambientes acústicos, explorei a ilusão estereofônica da distribuição espacial de eventos e personagens, bem como a caracterização de cenários e ações por meio da sonoplastia. Utilizei também procedimentos rítmicos e polifônicos de montagem que, em certos momentos, rompem

com a linearidade narrativa e tornam a ação dramática mais complexa, envolvente, musical. Estranhamentos e polissemias latentes na dramaturgia desenvolvidos como imagem radiofônica. Não deixei de incorporar gestos estéticos radicais, experimentações desenvolvidas com mais autonomia nas peças acústicas que se aproximam da música concreta (colagens), da música eletroacústica ou da paisagem sonora.¹¹⁰ Dissolução de fronteiras entre ficção e documentário. Radioarte aplicada.

Retorno ao universo de minhas peças mais experimentais, que de fato constituem o *corpus* desta pesquisa:

- M.A.R. (2019) – 25’09
- CriptoSonido (2019-2020) – 18’24
- Fica comovido (2021-2022) – 45’38

Considero fundamental a escuta desses três painéis sonoros para a compreensão desta pesquisa, pois neles encontra-se a essência de minha estética radiofônica.

Não menos importantes, apenas mais modestas em sua expressão, são as miniaturas que compõem a coleção de clips de radioarte ou áudio clips criados para o concurso e festival internacional de criação radiofônica, *60 Secondes Radio*, de Montreal, Canadá. Novamente, o jogo entre abstração e referencialidade, música e narratividade, faz-se presente nestas peças de 1 minuto de duração. São elas:

- Crowleyana I_Abrahadabra (2018)
- Xibolet | Shibboleth (2019)
- False tones at sunset (2020)
- Objective Chance | Hasard Objectif | Acaso Objetivo (2020)
- Children of Science | Filhos da ciência (2021)

Todas as peças mencionadas foram transmitidas em emissoras de rádio (hertzianas ou *online*) e/ou disponibilizadas em plataformas de *streaming* (incluindo os podcasts produzidos para o Instituto Cultural Itáu). No quadro abaixo, encontramos um resumo das principais veiculações (nacionais e internacionais) dessas obras.

¹¹⁰ Paradoxalmente, o que chamo de minhas obras mais abstratas são, de fato, as mais “concretas”, remetendo de certa forma à estética musical de Pierre Schaeffer.

FIG 15 – Quadro de emissões das peças produzidas na pesquisa

| Obra | Data | Dur. | Gênero | Principais Emissões |
|---|-------------|-------------|---|--|
| Crowleyana I - Abrahamadabra | 2018 | 60" | Audio Clip / Colagem / Documentário poético | 60 secondes radio , Canadá, 2018 Studiezontag , Radioarte, Itália, 2022 |
| Le vieux et l'harmonica" (O velho da gaita) | 2018 | 60" | Audio Clip / Documentário poético | 60 secondes radio , Canadá, 2018 Studiezontag , Radioarte, Itália, 2022 |
| Xibolete / Shibboleth | 2019 | 60" | Audio Clip / Peça radiofônica / Documentário poético | Studiezontag , Radioarte, Itália, 2022 |
| M.A.R. | 2019 | 25'09" | Paisagem sonora / Composição <i>ambient</i> | Rádio Cultura FM , São Paulo, Brasil, 2020 ChigianaRadioarte , Siena, Itália, 2020 Radiophrenia Glasgow , Escócia, 2020 Radioarte.it , Siena, Itália, 2021 RadioCASo , Buenos Aires, Argentina, 2021 Rádio UFMG Educativa FM , Belo Horizonte, MG, Brasil, 2021 Studiezontag , Radioarte, Itália, 2022 |
| CriptoSonido: Aleph | 2019 | 18'24" | Instalação / Composição | Radiophrenia Glasgow , Escócia, 2020 ChigianaRadioarte VI , Siena, Itália, 2021 Radioarte.it , Siena, Itália, 2021 Rádio UFMG Educativa FM , Belo Horizonte, MG, Brasil, 2021 Studiezontag , Radioarte.it, Itália, 2021 RadioCASo , Buenos Aires, Argentina, 2022 |

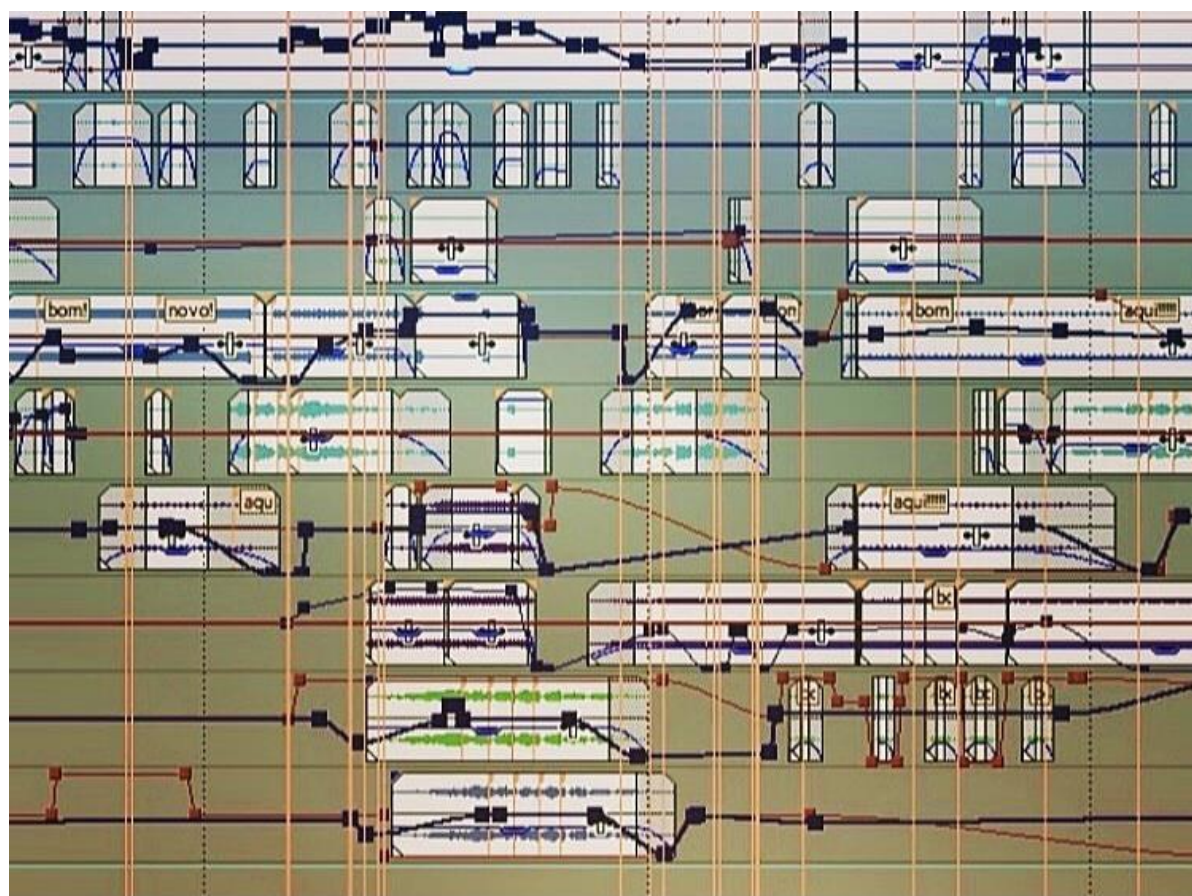
| | | | | |
|---|------|--------|---|--|
| Le hasard objectif / Objective Chance / Acaso Objetivo | 2020 | 60" | Audio Clip / Colagem Documentário poético | 60 Secondes Radio , Canadá, 2020 ChigianaRadioarte , Itália, 2020 |
| Le hasard objectif / Objective Chance / Acaso Objetivo (versão completa) | 2020 | 1'28" | Audio Clip / Colagem / Documentário poético | Radiophrenia Glasgow 87.9 , Escócia, 2020 Rádio UFMG Educativa FM , Belo Horizonte, MG, Brasil, 2021 Studiezontag , Radioarte, Itália, 2022 |
| False tones at sunset | 2020 | 60" | Paisagem sonora | 60 Secondes Radio , Canadá, 2020 |
| Children of Science/ Filhos da Ciencia | 2021 | 60" | Audio Clip / Documentário poético / Peça radiofônica | 60 Secondes Radio , Canadá, 2021 ChigianaRadioarte VI , Itália, 2021 Radiophrenia Glasgow , Escócia, 2021 |
| Panelaço Rough Music | 2021 | 60" | Audio Clip / Paisagem Sonora | 60 Secondes Radio , Canadá, 2021 ChigianaRadioarte VI , Itália, 2021 Rádio UFMG Educativa FM , Belo Horizonte, MG, Brasil, 2021 Radiophrenia Glasgow , Escócia, 2021 |
| Fica Comovido Sonora Comoção (Protótipo) | 2021 | 55' | Composição / Documentário poético | RadioCASo , Buenos Aires, Argentina, 2021 |
| Fica Comovido (Versão II) | 2022 | 45'41" | Composição/ documentário poético | Studiezontag , Radioarte.it, Itália, jan 2022 Datascha Radio , Berlin, Alemanha (desde Li, Estonia), 2022 |
| Fica Comovido (Versão I) | 2022 | 45'38" | Composição / documentário poético | Radiophrenia Glasgow , Escócia, fev, 2022 |

Fonte: acervo do autor.

Duas miniaturas não estão publicadas no repositório *Soundcloud*. São elas: a) *Le vieux et l'harmonica / O velho da gaita* (2018) – um protótipo relacionado com a peça *Fica comovido* (2021), disponível em: <https://tinyurl.com/bdd6npdy>; b) *Rough music / Panelaço* (2021). De caráter documental e marcadamente político, esta última peça está disponível para escuta na página <https://www.60secondradio.com/sonores2021works>, identificada como a 187ª da lista de envios. Esse áudio clip registra a indignação de moradores de um bairro de classe média de São Paulo, por ocasião do pronunciamento em rádio e TV do presidente da república, durante a pandemia Covid-19. Trata-se de paisagem sonora gravada desde o interior de minha casa; peça que testemunha um insólito embate, nas sacadas dos edifícios circunvizinhos, entre o hino nacional e o hino de um popular time de futebol paulista.

Apresento a seguir os links para os arquivos de áudio das obras produzidas entre 2018 e 2022. Cada peça é acompanhada de texto de divulgação preparado para as redes sociais.

FIG 16 – M.A.R.



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://www.instagram.com/p/CWTKo6RLFFk/>

5.1 M.A.R. (2019)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/mar-2019>

M.A.R. começou a existir em 2019 como paisagem sonora (*live mix*) para uma exposição coletiva na galeria do IA Unesp. Numa gota de água salgada, o oceano; num *loop*, uma jornada interior. Anseio de reencantamentos, fecunda memória. Além de gravações de campo, feitas na praia de Juquehy - SP, trabalho aqui sobre alguns compassos tocados pela pianista Giulia Grabert Baronovski Leshem: fragmentos da canção *Sereia do Mar*, da compositora e pianista baiana Babi de Oliveira (1908-1993). Propulsão delicada (desejo, amor), monotonia sagrada (contemplação, *o filho das estrelas*); deslocamentos submarinos de uma longa tuba ao revés, pianolas hesitantes avançam. Após a tempestade, o chamado profundo a Iemanjá. *M.A.R.* nasceu como um diálogo interdisciplinar com o recital de formatura de Giulia Grabert (orientanda da Profa. Dra. Anna Cláudia Aggazzi, IA Unesp) e com o espetáculo que a jovem pianista idealizou e dirigiu na ocasião: *A Arte de Navegar*. *M.A.R.* foi também adaptada para a exposição *Música e Artes em Revisão*, realizada simultaneamente em julho de 2019, na Galeria Alcindo Moreira Filho - IA Unesp, com curadoria do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e Taísa Nogueira.

Músicos participantes: Giulia Grabert (piano); Tatiane Reis (soprano); Thiago S. Bernardes (tuba); Jefferson Silva (percussão).

5.2 CriptoSonido: Aleph (2019/2020)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/criptosonido-aleph-2019-2020>

Criada em 2019, para a Jornada de Pesquisa em Arte IA-Unesp, **CriptoSonido: Aleph** é uma experiência sonora de caráter ritualístico. Exploração de uma ideia paradoxal: comunicar o incomunicável. A peça é construída a partir de locuções gravadas por **Anna Carl Lucchese** e toques de uma matraca, feita pelo autor da obra. Com a exceção de 4 falas enigmáticas, Anna se expressa em linguagem inarticulada, explicitamente desnaturalizada, criada pela edição e repetição de fonemas, respirações, risos e espasmos; fragmentação irregular e imprecisa de palavras e frases transformadas em “enunciações rítmicas”, ora rivalizando-se, ora mesclando-se com as batidas da matraca e a agitação cadenciada de pequenos chocalhos. Cabala fonética. Peça originalmente concebida e apresentada como parte acústica de instalação artística homônima. Em sua versão expositiva, a difusão sonora estereofônica ocorre no interior de ambiente isolado, escuro, no qual a matraca paira acima do solo, suspensa por cabos de aço e aberta à manipulação pública. À reprodução da peça pré-gravada podem se sobrepor sons resultantes da manipulação da matraca, captados por microfone de contato (transdutor piezoelétrico confeccionado pelo artista) e amplificados por caixa acústica isolada.

5.3 Fica comovido (2021/2022)



Acesso permanente em: https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/fica-comovido_si-commouve-2021_ia-unesp

Fica comovido. O Sr. Laurentino é um músico de rua que costumava se apresentar à noite, com sua gaita, em uma calçada da Avenida Paulista. Numa noite de 2018, fiz uma breve entrevista com ele. Perguntado sobre como os passantes reagiam ao seu trabalho, disse apenas que qualquer um “fica comovido” quando ouve música. Nessa peça, a frase “fica comovido” é submetida a poucos processamentos eletroacústicos: *slowdown*, *EQ*, *delay granular* e repetição exaustiva. A irregularidade dos *loops*, fruto de gestos súbitos de improvisação, resulta numa aproximação com a precariedade técnica do *sillon fermé*, do sulco-fechado inscrito em velhos discos de acetato. Cortes e sobreposições animam “padrões resultantes”. No final, o autor agradece ao músico antes de sair.

São 45 minutos derivados de uma simples frase, dita pelo gaitista Laurentino, como quem se desculpa de alguma coisa. *Fica comovido* é a última peça experimental criada em minha pesquisa de doutoramento no IA Unesp. Espero que o Sr. Laurentino esteja bem. "Obrigado, seu Laurentino! Um abraço, até mais! Sucesso aí!"

5.4 A patética perseguição de quatro pessoas sem culpa de nada (2022)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/a-patetica-perseguiacao-de-quatro-personagens-sem-culpa-nenhuma>

A patética perseguição de 4 pessoas sem culpa de nada. Concepção, produção e direção: Marcelo Soler (Cia. Teatro Documentário). **Direção de som e montagem: Roberto D’Ugo Jr.** Texto de divulgação: “Delírios de grandeza, mania de perseguição, pensamentos invasivos e sensação de sufocamento diante da insensível realidade: presentes no quadro esquizofrênico, não seriam esses os sintomas sociais do atual momento histórico? O oitavo episódio da segunda temporada do podcast Ficções Itaú Cultural apresenta ‘A patética perseguição de 4 pessoas sem culpa de nada’. Se o neurótico constrói castelos imaginários e os admira, nesse audiodrama baseado em depoimentos de pessoas diagnosticadas com esquizofrenia, pacientes como a Sra. L., o Sr. P., a Sra. T. e o Sr. G. entram nesses castelos e não conseguem sair.”

Roteiro: Lucas Aguiar e Marcelo Soler, a partir de dramaturgia de Marcelo Soler. Atores convidados: André Grecco, Caren Ruaro, Eliana Bolanho e Lucas Aguiar. Ator-locutor: Bruno Zegaib. Captação das locuções: Nolly. Música original: Gustavo Giometti D’Ugo e Roberto D’Ugo Jr. Direção de som e edição: Roberto D’Ugo Jr. Direção-geral: Marcelo Soler. Peça criada para o projeto **Ficções Itaú Cultural**. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/podcast-ficcoes-patetica-perseguiacao-sem-culpa>

5.5 O alarido dos pardais (2022)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/o-alarido-dos-pardais-um-documentario-cenico-sonoro-2022>

O alarido dos pardais – um documentário cênico sonoro. Roteiro: Lucas Aguiar e Marcelo Soler. **Direção de som, gravações de campo e montagem: Roberto D’Ugo Jr.** Os três autores desenvolveram uma estrutura narrativa diferenciada para recontar a história de “assassinato” da seringueira, localizada no bairro Cidade Patriarca, e dos pardais que nela viviam. Na história, protagonizada por uma praça, uma padaria, uma seringueira e um grupo de pardais, o narrador apresenta todos os seres e espaços envolvidos na trama com um tom catalogador e expositivo, ao mesmo tempo em que cria conexões a partir dos relatos documentais coletados nas redondezas do local onde aconteceu o fato. Destaque para o relato poético de Danilo Monteiro, que vivenciou todo o processo. Concepção, produção e direção: Marcelo Soler/Companhia Teatro Documentário. Roteiro: Lucas Aguiar e Marcelo Soler, a partir de dramaturgia de Marcelo Soler. Elenco: Catarina Kobayashi e Lucas Aguiar. Ator-locutor: Bruno Zegaib. Relato poético final (texto e narração): Danilo Monteiro. Captação das locuções em estúdio: Nolly. Música original: Gustavo Giometti D’Ugo. Direção de som: Roberto D’Ugo Jr. Direção-geral: Marcelo Soler. Peça criada para o projeto **Ficcões Itaú Cultural**. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/podcasts/ficcoes-itaucultural-ouca-o-alarido-dos-pardais-um-documentario-cenico-sonoro>

5.6 Crowleyana I: Abrahadabra (2018)



Acesso permanente em: https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/crowleyana-i_abrahadabra-2018

Crowleyana I: Abrahadabra. Arte Opaca. Um protótipo. Esta peça é, em certo sentido, um pequeno estudo dos aspectos mais íntimos da paisagem sonora doméstica (apresentado como um ritual diário, incluindo as necessidades fisiológicas mais elementares); por outro lado, evoca-se um devaneio ao chuveiro, um exame de consciência, motivado pela leitura do *Livro da Lei*, do ocultista inglês Aleister Crowley. A força criadora das palavras – *abrahadabra*, "eu crio enquanto falo" – e a sobreposição temporal de outros ambientes e situações externas (como a escuta fortuita de um programa religioso no rádio) estabelecem uma densa textura sonora, que desaparece quando o livro é fechado.

5.7 Xibolete | Shibboleth (2019)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/xibolete-shibboleth-radioart-soundcloud-file>

Shibboleth | Xibolete is a miniature about social and linguistic prejudice. A Shibboleth is a password. The term appears in the biblical Book of Judges. It refers to some features of pronunciation that makes it possible to identify an ethnic or cultural group. Nowadays the word Shibboleth has been used to characterize situations of racial discrimination and xenophobia. Northeastern migrants living in the South and Southeast regions of Brazil experience prejudice because of their accent. A trio of northeastern musicians, recorded on Avenida Paulista, in São Paulo, gives the password, proudly embodying the immemorial soundmark of survivors. Voice: **Tatiana Ferraz.**

Xibolete/Shibboleth é uma pequena provocação sobre a intolerância e o preconceito. Coloca em discussão a percepção do outro, a alteridade. Xibolete, palavra dicionarizada em português, derivada do hebraico *Shibboleth*, significa palavra de passe, senha. Originário do Antigo Testamento, o termo refere-se a um traço de pronúncia que permite identificar um grupo étnico ou cultural; tem sido utilizado também para caracterizar situações de discriminação racial e xenofobia. Na forma de pequeno esquete, a peça apresenta uma funcionária do serviço de imigração interrogando em francês pessoas supostamente desejosas de atravessar a fronteira. Voz: **Tatiana Ferraz.**

5.8 False tones at sunset (2019/2020)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/false-tones-at-sunset-2020>

False tones at sunset. Após um mergulho interior, a contemplação de um pôr-do-sol ao som de apitos de navios imaginários. O registro de um solo de tuba (improvisado por Thiago Bernardes) transformado por meio de processamentos eletrônicos em um duo marítimo de ressonâncias arquetípicas. Trecho final da peça *M.A.R.* Gravações de campo: Praia de Juquehy, São Paulo, jan. 2019 e Galeria do Instituto de Arte das UNESP – São Paulo, Brasil, jun. 2019.

5.9 Objective Chance | Hasard Objectif | Acaso Objetivo (2020)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683>

Objective Chance | Hasard Objectif. Near the subway station, the encounter with the uncanny. "People we meet on the street... secretly dedicate themselves to operations of Black Magic". Flânerie on Avenida Paulista. "This will never be fixed again!", says the mother to the young woman ahead. Latent meanings swirl on the sidewalk. The search for what is below or beyond the manifest reality. Repressed energy that emerges in waves, textures. I dissolve in foam, for a moment. Voice: **Anna Carl Lucchese.**

Acaso Objetivo. Perto da estação do Metrô, o encontro com o infamiliar. "Pessoas que encontramos pela rua, dedicam-se secretamente a operações de magia negra!" *Flânerie* na Av. Paulista. "Isso não se conserta nunca mais!". Sentidos latentes rodopiam na calçada. A busca pelo que está aquém ou além da realidade manifesta. Energia represada que surge em ondas, texturas. Me dissolvo em espuma, por um momento. Voz: **Anna Carl Lucchese.**

5.10 Children of science | Crianças da ciência (2021)



Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/children-of-science-roberto-dugo-60sec>

Children of science | Crianças da ciência.

Três amigos no parque da caixa d'água. Máscaras em seus rostos. Conversam sobre a vida a uma distância segura. Se acomodam como podem. Máscaras em seus rostos. A torre de transmissão ao lado. A roda de um ônibus desloca a tampa do bueiro. Crianças aparecem: sobem no gira-gira, engraçada diversão. Figura e fundo. A uma distância segura, articulam o presente. Doce vertigem, engraçada diversão. Nossa angústia exposta ao sol. Gostosa risada. À noite, sozinho, ouço o que elas disseram: amigos imaginários, pequenas pedrinhas mágicas, viagens à Lua e a Saturno. "A coisa mais perigosa do mundo? Pular de um prédio. Em segundo lugar, pegar o Corona vírus."

Tudo gira, retorna. *Crianças da ciência*. Outubro de 2020.

Peça criada para o **60 Secondes Radio 2021**, Montréal, Canadá. Escuta formativa que busco trabalhar também com meus alunos de rádio na Faculdade Cásper Líbero.

Radioartistas são filhos da ciência; o estúdio, sua oficina; a DAW (estação de trabalho de áudio digital), seu atamor.

FIG 17 – Interações. *CriptoSonido: Aleph*. Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP 2019



FIG 18 – Instalação *CriptoSonido: Aleph*



Fontes: fotos do autor.

6 CRIPTOSONIDO: ALEPH

6.1 Em cada ser humano tem uma criança que apenas quer brincar, e o jogo mais atraente é o mistério.

Ao revisitar os processos criativos de Marcel Duchamp, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz examina algumas ideias inquietantes do artista francês. O axioma “O espectador faz o quadro” não satisfaz plenamente o poeta, que percebe na concisão da frase uma inexata diminuição da obra (ou *antiobra*). Paz se detém em uma curta preleção, *O Processo Criador*, publicada por Duchamp em 1957.

Segundo esta declaração, o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. [...] É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que [o] artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor que um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar*. (PAZ, 2014, p. 54)

Após equacionar diferenças, Paz admite que a obra depende do fruidor, pois “Só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é” (PAZ, 2014, p. 55). A escolha dessa passagem se dá pelo desejo de abordar, de maneira introdutória, questões relacionadas à formação, à significação e à recepção de uma determinada obra de radioarte, que é também uma instalação sonora; refiro-me aqui a minha *CriptoSonido: Aleph*. Não há prejuízo conceitual nessa transposição da esfera visual para a auditiva. O que se espera inicialmente é destacar possibilidades de recepção ativa, de participação criadora do ouvinte-fruidor, que atua sob o signo da *performance*. Pretende-se também acolher o estupor. E dada a inegável obscuridade do título mencionado acima, talvez seja o momento de ouvir a voz sabiamente desesperançada do escritor argentino Jorge Luis Borges:

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético. (BORGES, 2007, p. 12)

Questionado pelo estudioso Saúl Sosnowski sobre a escolha do título de seu conto *O Aleph*, Borges destece um pequeno véu: “Eu escolhi *Aleph* por várias razões: primeiro, pelo fato de gostar do som da palavra. Sobretudo, porque caía bem como título, sobretudo se a escrevemos com ‘PH’” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 66). “Embaralhar metáforas”, bela imagem usada por Sosnowski para referir-se à importância do elemento lúdico nos procedimentos criativos de Borges, particularmente em contos e poemas claramente inspirados pela cabala.

Ao reelaborar temas, motivos e abordagens hermenêuticas próprios da tradição esotérica judaica, por meio de prodigiosos labirintos narrativos, Borges consigna uma “fé” muito peculiar na palavra escrita como instrumento de criação. Sua cabala é imaginação, linguagem, arte: “Não quero vindicar a doutrina, a não ser os procedimentos hermenêuticos ou creptográficos [sic] que a ela conduzem” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 19).

Considerando-se ainda o caráter cifrado do nome CriptoSonido: Aleph, cabe adiantar algo sobre a primeira das 22 letras do alfabeto hebraico: א, *aleph* ou *alef*. O filósofo e historiador do misticismo judaico Gershom Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, tem a palavra:

[...] em hebraico, a consoante *alef* representa nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal. Assim, pode-se dizer que o *alef* denota a fonte de todo e qualquer som articulado, e de fato os cabalistas sempre consideraram o *alef* a raiz espiritual de todas as demais letras, abarcando sua essência o alfabeto inteiro e, portanto, todos os demais elementos da interlocução humana. [...] Escutar o *alef* equivale a não escutar quase nada; é o preparativo para toda a linguagem audível, mas por si só não transmite nenhum sentido específico”. (SCHOLEM, 2015. p. 41)

O *aleph* é inegavelmente um signo mágico, arquetípico. A essa consoante, *spiritus lenis*, foi atribuída a dimensão do infinito divino, o *Ein Sof*. Em seu estudo sobre a influência das tradições judaicas na obra de Borges, Sosnowski cita uma exegese das Escrituras em que se lê: “O *aleph* é o segredo de cima e de baixo, e todos os segredos da fé dependem dele. Por isso seu

valor é uno. E tudo é *aleph*” (1991, p. 68). De maneira análoga ao rádio, veículo cego, o *aleph* é meio de comunicação mudo, letra privada de expressão sonora – mas é dessa falta que advém sua poderosa energia, seu encanto.

6.2 Poetas têm alguma outra religião? Continuariam a ser poetas se se conformassem com os ritos e dogmas?

A voz não mente: é revelação “musical” de uma originalidade encarnada. Bachelard, citando o poeta simbolista Michelet, inverte o acorde: “Uma personalidade é a sonoridade própria de uma pessoa” (MICHELET apud BACHELARD, 1994, p. 136). Tocado pela escuta psicanalítica, Roland Barthes aborda a percepção sensorial para deslindar nuances da interface corpo-discurso no reconhecimento do desejo do outro: “Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz” (2018, p. 243-244).

Ao longo de *CriptoSonido: Aleph*, com a exceção de quatro falas enigmáticas, reproduzidas como intertítulos deste capítulo, a voz de uma mulher, Anna,¹¹¹ se faz presente expressando-se basicamente em linguagem inarticulada, explicitamente desnaturalizada, criada pela edição e repetição técnica (*loop*) de morfemas, fonemas, respirações, risos e espasmos; fragmentação irregular e imprecisa de palavras e frases transformadas em “enunciações rítmicas”, ora a rivalizar-se, ora a mesclar-se com as batidas de uma matraca e a agitação cadenciada de pequenos chocalhos. O processamento eletroacústico desses elementos, em diversos graus de transformação, e a sua montagem e estruturação em cinco ou seis painéis sonoros, intercalados a pseudo-silêncios, compõem a dimensão puramente auditiva da obra.¹¹² Algumas das intervenções vocais são quase mantras; “fórmulas mágicas” descobertas em laboratório por meio de conjunções e disjunções, “cópulas fonéticas e semânticas”,

¹¹¹ Anna Carl Lucchese, artista-pesquisadora, interpretou textos selecionados e forneceu material vocal involuntário, a partir de fragmentos de locução que normalmente seriam descartados.

¹¹² Aspectos visuais, espaciais e relacionais não serão aprofundados nos limites deste capítulo. Cabe, no entanto, registrar que a instalação emula uma cripta escura na qual, logo à entrada, encontra-se um objeto suspenso, pairando sobre um cubo preto: uma matraca. Pendurada a cerca de dois metros do solo, ela se projeta levemente inclinada diante do rosto do visitante. Há um pentáculo de bronze incrustado em sua face. Uma tênue luz avermelhada parte do chão. Ao fruidor é implicitamente sugerida a interação háptica e sonora com a matraca, amplificada por microfone de contato. Eventuais manipulações acrescentam novos sons à ambiência pré-gravada (reproduzida em *loop*).

apropriando-me de uma imagem usada por Octavio Paz para destacar o parentesco da linguagem tântrica com a poesia. O escritor mexicano ouve os mantras como um duplo vocal do universo e também do corpo; sabe que essas unidades sonoras não possuem significação conceitual, escapam ao semântico e, no entanto, quando recitadas de maneira ritualizada “São extremamente ricas em sentidos emotivos, mágicos, religiosos” (PAZ, 2018, p. 79-80).

Em sua investigação filosófica acerca da expressão vocal, a pesquisadora italiana Adriana Cavarero (2011) recupera o percurso histórico da voz na cultura ocidental a partir de uma abordagem antimetafísica. Inspirada pelo conto *Un re in ascolto*,¹¹³ de Italo Calvino, sua *fenomenologia vocálica da unicidade* centra-se na singularidade corpórea de cada sujeito que se expressa vocalmente. Configura-se assim também uma ontologia da voz, que, por meio da palavra, transita para a política, contrapondo-se ao domínio de um *logos* “desvocalizado”. Nesse sentido, a filósofa dá novo enfoque aos saberes tecidos por pensadores diversos, como Barthes e Paul Zumthor, em torno da oralidade e das poéticas da voz.

Por meio de um diálogo intenso com o pensamento de Hannah Arendt, Cavarero entende que, na tradição logocêntrica patriarcal, palavras e conceitos se relacionam de maneira problemática com som e corpo: luta assimétrica da racionalidade semântica (registro privilegiado do masculino) contra o prazer *vocálico* (perturbadora esfera sensual atribuída ao feminino). Para ela, o empenho histórico de negação da primazia da voz sobre a palavra, especialmente a partir da tradição metafísica grega, é fruto de uma incapacidade de escuta; trata-se de um processo metodologicamente executado de neutralização do corpo, um deliberado desbotamento da relação entre diferentes unicidades em favor de universalidades, conceitos. Cavarero sabe que “O âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ela o excede” (2011, p. 28). Lembrando que voz é som (*phoné*) e não palavra (*phoné semantiké*), e que a palavra é, sem dúvida, o destino essencial da voz humana, mas não seu único modo de expressão, ela desnuda o preconceito que relega a emissão vocal não destinada à palavra ao papel de resíduo ou regressão (CAVARERO, 2011, p. 28). Vislumbra uma política que não exclua do universo da palavra aquilo que é próprio da voz (o *vocálico*). Enfatiza a natureza relacional e convocatória do vocal, conforme sinalizada por Zumthor: “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. [...] Voz implica ouvido” (2000, p. 101). Aposta, enfim, em um jogo de unicidades plurais: sonora

¹¹³ *Um rei à escuta*, conto do livro *Sotto il sole giaguaro*. Edição brasileira: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

participação política em que o timbre e a melodia inconfundíveis de cada falante “Se faz ouvir como uma pluralidade das vozes já enlaçadas, umas às outras, na ressonância” (CAVARERO, 2011, p. 232).

Cabe notar que, abstraindo implicações teológicas, é na tradição hebraica que ela encontra indícios promissores de uma valorização dos enlaces da voz (*qol*) e da respiração (*ruach*)¹¹⁴ como revelação acústica da corporeidade: registro sonoro da condição humana da unicidade e de sua inerente natureza relacional; da sociabilidade imanente em cada ser único neste mundo, do primeiro vagido ao último suspiro (CAVARERO, 2011, p. 34-49).

CriptoSonido realiza uma abordagem poética da mística da linguagem, sobretudo no que carrega de irradiância mágica e não-comunicável. Como ente estético, problematiza a corporeidade da voz e a produção de sentido. No campo da vocalidade, sua pedra angular é um fragmento de locução que normalmente seria desprezado: um erro de gravação em estúdio seguido de risos, um comentário bem-humorado e uma leitura atenta, sussurro ensimesmado em busca de nexos. No contexto da ecologia da comunicação, reitera o interesse de um artista contemporâneo pela ressignificação de resíduos acústicos, pela reciclagem de restos de imagens e discursos sonoros.

Tentativa e êxito. Individuação e formatividade. Aproximações intuitivas em retrospecto: a *teoria da formatividade* do filósofo da arte, Luigi Pareyson (1918-1924) encontra a *filosofia da técnica* em Gilbert Simondon (1924-1989). A operação técnica inventiva, a “Operação artística como exercício de formatividade pura” (PAREYSON, 1993, p. 56), manifestada como “intenção formativa” desde a escolha do material (e das ferramentas necessárias), dá origem a *CriptoSonido*, um objeto estético artificial que parece conservar, em sua integridade e coerência internas, uma situação *metaestável*.¹¹⁵ Trata-se de obra animada por tensões e possibilidades não resolvidas, uma experiência estética viva que, em seu equilíbrio dinâmico, propõe a si mesma e ao seu autor, bem como ao ouvinte e ao meio em que se manifesta, um devir sonoro de “Novas estruturas sucessivas” e “Problemas com soluções múltiplas” (SIMONDON, 2020a, p. 352-353). Glossolalia cibernética, voz humana a

¹¹⁴ O termo hebraico *qol* indica um som, uma voz (em grego, *phoné*). O vocábulo *ruach*, significa respiro, fôlego, hálito, sopro (em grego, *pneuma*; na língua latina, *spiritus*).

¹¹⁵ Equilíbrio metaestável (ou equilíbrio instável) é uma noção importante da teoria da individuação de Simondon (2020). O biofísico e filósofo francês parte da ideia de energia potencial presente em um sistema físico para desenvolver o conceito de metaestabilidade, relacionado aos potenciais inerentes à realidade pré-individual, ao devir.

matraquear: proliferação desenfreada de ecos e *loops* que parecem erodir (ou rarefazer) o corpo. Talvez um apelo inconsciente à “eco-logia”, tal como sugerida por Norval Baitello, em sua crítica à voracidade estéril de nossa sociedade imagética: “Impõe-se uma eco-logia, ou o estudo dos efeitos das imagens em eco” (BAITELLO, 2014, p. 73). Talvez afirmação paradoxal e contundente dos *efeitos de presença*¹¹⁶ de uma voz mediatizada a arremeter-se de cabeça contra o logocentrismo. Riso e asfixia, sopro e golpe, balbucios *beckettianos*: índices de uma obliteração (física, existencial, semântica, musical?). Talvez uma desconcertante tentativa de contato com o incognoscível, ressonância defasada da busca por um sentido humano para os Mistérios da Criação. Veículo surrealista, “magia pela magia, magia sem esperança”, como disse Jules Monnerot (apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa).¹¹⁷

6.3 Eu tava olhando, tava olhando (assim), tentando entender o que... continuaria

Em sua crítica ao que considera uma hegemonia injustificada da cultura hermenêutica nas “Artes e Humanidades” – predomínio este entendido como centralidade da interpretação em detrimento da *presença*, daquilo que o sentido não pode transmitir –, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) enumera poucos pares com os quais nutre afinidades, não isentas de diferenças. Em Umberto Eco, por exemplo, reprova como anacronismo ingênuo a reavaliação que o semioticista italiano fez da tese: *toda recepção, além de interpretação, é também criação*. Gumbrecht observa que, em *Os limites da interpretação*, de 1990, Eco defende “O regresso a uma forma de interpretação textual que, em vez de ser uma produção infundável de variantes, produzisse resultados definitivos ou pudesse ao menos resultar em critérios que permitissem distinguir interpretações melhores e interpretações piores” (GUMBRECHT, 2010, p. 80).

Em que pese a decepção do pensador heideggeriano pelo fato de seu colega manter intocado o paradigma sujeito/objeto na defesa dos “direitos do texto”, é justo ressaltar que Eco não aborda os textos culturais (e, portanto, também as obras de arte) como objetos sem ambiguidades, unívocos, avessos à participação interpretativa do(s) público(s). Admite

¹¹⁶ O filósofo Gumbrecht (2010) acredita que a situação da experiência estética permite viver a *dimensão de sentido* e a *dimensão de presença* em sua necessária tensão ou oscilação. Com o termo *produção de presença*, sublinha o efeito de tangibilidade espacial próprio das materialidades da comunicação.

¹¹⁷ No original: “[...] poetry is magic for the sake of magic, magic without hope.”

inclusive que algumas apropriações inusitadas (em termos de uso e atribuição de sentido) possam ser verdadeiras revelações criativas (ECO, 2015, p. 18). O próprio comunicólogo esclarece o que o levou a repensar a questão investigada décadas antes em *Obra Aberta*, de 1962:

Poderia parecer, de fato, que, enquanto àquela época eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte [...], hoje me encastele numa posição conservadora. Não creio que seja verdade. [...] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 2015, p. XXII)

Eco reafirma assim seu credo no trabalho de interpretação como dialética de “Fidelidade e liberdade”. Mas, ao defender um “Princípio de interpretância” que concilie liberdade e, ao mesmo tempo, fidelidade à intenção da obra (relacionada a sua própria estrutura formal e integridade orgânica), expõe os excessos do que chama de “Interpretação ilimitada”, atividade que, segundo Eco, muitas vezes deriva das pulsões pessoais do fruidor (ECO, 2015, p. 5-6). É nesse movimento de crítica ao “Deslizamento contínuo do sentido” que, tal como numa brincadeira, ele se propõe a examinar a tradição hermética e o gnosticismo.

Eco reconhece nessas duas importantes matrizes do esoterismo ocidental a origem histórica de uma “Mística da interpretação ilimitada”, cuja influência seria, de algum modo, detectável em várias correntes teóricas contemporâneas. “Muitas coisas podem ser verdadeiras, no mesmo momento, embora se contradigam entre si”, escreve Eco (2015, p. 23), exemplificando o pensamento mágico-iniciático característico do Hermetismo do século II d.C. Para ele, “A tradição hermética alimenta toda atitude crítica [contemporânea] que veja um texto apenas como cadeia das respostas que ele produz [...]” (ECO, 2015, p. 30-33). *Semiose hermética* é como chama a essa “Prática interpretativa do mundo e dos textos baseada na individuação das relações de simpatia que unem reciprocamente o micro e o macrocosmo” (ECO, 2015, p. XVIII). A *deriva hermética* resultante dessa operação é “A habilidade incontrolada de deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para a outra” (ECO, 2015, p. 279).

Eis o mecanismo do pensamento mágico que se desvia claramente do racionalismo greco-romano, alicerçado nos princípios de causalidade e de não contradição. Redescoberto e reelaborado na Renascença italiana (em companhia da cabala cristã e do neoplatonismo), o saber qualitativo da tradição hermética “Passa a alimentar grande parte da cultura moderna, da magia à ciência” (ECO, 2015, p. 26-33). Todas essas tramas semióticas e hermenêuticas desveladas por Eco dialogam com *CriptoSonido: Aleph* apenas como provocação poética, inspiração.

6.4 Disfarcemo-nos de flores que as abelhas aparecem

CriptoSonido tem dupla natureza: instalação sonora concebida no âmbito das artes visuais e peça de radioarte, autônoma em sua *poieticidade* acústica.¹¹⁸ Na instalação, penumbra e som instauram a densidade simbólica e psicológica de um ambiente “sagrado”, espaço expositivo ritualizado, delimitado por altas tapadeiras pintadas de preto (um quase “cubo negro”).¹¹⁹ Como experiência puramente aural (via radiofusão, reprodução de arquivo

¹¹⁸ Encontros, interferências e estranhamentos entre radioarte, arte sonora e artes visuais foram percebidos pela artista-pesquisadora Lilian Zaremba (2009, p. 12-16) em sua exploração teórica e artística de trajetórias possíveis do “rádio além da mídia”. Lilian cunhou entre nós a palavra “radioasta”, como alternativa ao termo “radiomaker”, acentuando, assim, vínculos entre rádio e arte. Essa tendência promissora de deslocamento do rádio de invenção “para além de seus limites tradicionais”, em movimentos transversais, já havia sido observada, em nosso país, pela musicista, pesquisadora e radioasta Janete El Haouli (2001). Ao investigar a escuta de paisagens sonoras no rádio, Janete contemplou a potencial ocupação artística de “espaços outros”, contra-lugares acústicos (públicos, físicos, escultóricos, eletrônicos).

¹¹⁹ Em *Arte Sonora: uma metamorfose das musas* (2019), a artista e pesquisadora, Lílian Campesato, apresenta um consistente panorama sobre questões que embasam as concepções de espaço no âmbito da arte sonora. Destaca a ação realizada pelo artista em um determinado espaço/ambiente, *input* criador que o transforma em sítio. Amparada em O'Doherty, entre outros autores, Campesato opera a dicotomia *distanciamento contemplativo* versus *imersão interativa* a partir da oposição entre o cubo branco (configuração expositiva asséptica, que favorece a relação racional, predominante em museus e galerias) e a ideia de cubo preto, associado sobretudo às instalações. Ao cubo branco atribui-se a barreira do “sagrado” (que engendra uma série de comportamentos socialmente aceitos e esperados diante da obra de arte). Vejamos: “É interessante notar que nas instalações, inclusive as sonoras, a instituição do cubo branco (galerias, museus), é trocada por uma espécie de cubo preto, um sítio em que superfícies escuras (paredes), constituem um ambiente também lacrado, com o intento de eliminar as delimitações do espaço, transcendendo à sacralização do cubo branco, na medida em que envolve intrinsecamente o espectador. Cubos pretos são habitados por alto-falantes e telas, cujas paredes escuras tornam-se invisíveis, propiciando a criação de um espaço virtual, no qual novas modalidades perceptivas são incitadas” (CAMPESATO, 2007, p. 129). Embora concordemos com a crítica à ideologia do cubo branco, reconhecamos a pertinência do combate à chamada “sacralização” da arte e, finalmente, nos identifiquemos com as expectativas estéticas e psicológicas relacionadas ao cubo preto – em especial, com a sugestão de infinitude em seus domínios –, neste trabalho, reivindicamos para o que chamamos de “cubo negro” (duplo do “cubo preto” de Campesato) qualidades do mistério, do maravilhoso, da experiência reintegradora. Encontramos em seu interior o sagrado em arte ressignificado como um “ponto do espírito”, encruzilhada distante das religiões institucionalizadas e suas teologias. Abandonamos, portanto, o

ou *streaming* de áudio),¹²⁰ a escuridão configura-se como situação ideal para sua fruição, pálpebras fechadas ou não.¹²¹ Afina-se assim com Marshall McLuhan que, tendo o rádio como fascinante referência de escuta acusmática, escreve em 1964:

Se sentamos e conversamos no escuro, as palavras de repente adquirem novos significados e texturas diferentes. Tornam-se mais ricas até do que a Arquitetura, que, segundo Le Corbusier, é melhor sentida à noite. Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio. (MCLUHAN, 1998, p. 340)¹²²

Não distante das ressonâncias lúdicas e sinestésicas evocadas acima, Bachelard, fala da procura arquetípica pelo obscuro; da noite, não como espaço, mas como instante imóvel, sedutora ameaça de eternidade (1994, p. 189).

Esse elogio à interioridade sugerida pelas imagens crepusculares, pelo resgate de aspectos reveladores da cegueira e dos encantos restauradores da noite, ecoa também em reflexões de Baitello Jr., feitas em torno da arte fotográfica: experiência estética a mediar polaridades opostas e ambivalentes. Em contraponto às demandas civilizatórias da mitologia solar, às suas coerções produtivas, ele encontra em certas fotos noturnas, na contradição ontológica dessas imagens, a preservação simbólica do “Tempo em sua dimensão mais mágica, em sua capacidade de mostrar ocultando e de ocultar-se mostrando-se no simples gesto de adentrar a noite e abrir os portais do sonho” (BAITELLO JR., 2018, p.43).

Há algo de eletrizante e mágico no som da matraca, no seu toque seco, estalido ecoando pelas ruas de São Paulo. Rajadas sonoras entremeadas de um certo silêncio. À distância, soa

emprego do termo “sagrado” como metáfora de distanciamento, ou de fetichização e reificação da experiência estética. Observamos, ademais, que o espiritual pode ser vivenciado também no interior do cubo branco (mais profano do que sagrado talvez), pois o problema parece residir aqui na escolha equívoca e redutiva dos termos. *Conjugação de opostos* é o que propomos. Como disse um surrealista: “hoje, a noite será preta e branca”.

¹²⁰ *CriptoSonido* foi transmitida em 18 dez. 2020 pela Radiophrenia Glasgow FM 87.9, Escócia. Em sua 4ª edição como evento radiofônico internacional, a emissora temporária, dirigida por Mark Vernon e Barry Burns, transmitiu radioarte, arte sonora e música experimental ininterruptamente, em ondas hertzianas, durante duas semanas, alcançando o perímetro urbano de Glasgow e o mundo, por meio de plataformas e rádios digitais parceiras, como a Resonance Extra, Londres. Outras emissões de *CriptoSonido* ocorreram em 02 e 23 ago. 2021, pela emissora CHIGIANAradioarte VI, de Siena, Itália.

¹²¹ “Podemos eliminar o campo visual, fechando simplesmente os olhos, mas estamos sempre engatilhados para reagir aos sons” (CARPENTER; MCLUHAN, 1980, p. 90).

¹²² As sondagens de McLuhan sobre aspectos da percepção auditiva, especialmente os relacionados à ideia de espaço acústico, parecem ressoar em alguma medida as investigações fenomenológicas e reflexões estéticas sobre o rádio e a audição, feitas, na primeira metade do século XX, pelo crítico, historiador da arte e psicólogo alemão Rudolf Arnheim (1904-2007).

amigável, nostálgica sirene. De perto, agride um pouco, gera certa apreensão, um incômodo. Aviso intermitente, um tanto histérico. Batidas que parecem dizer: “Estou chegando! Venham! Aqui! Fico um pouco só; descanso e vou-me!”. Falam do biju, é claro – biscoito doce, crocante e quebradiço, que gruda no céu da boca, assim como a hóstia. Matraca, som transeunte. O matraquear é excitação, promessa. Compartilha traços da retórica rudimentar de outros sinalizadores ambulantes, como as gaitinhas de plástico dos amoladores de faca, seu complemento. Há, no entanto, certa violência, um sacrifício cravado em seu toque. Mídia secundária¹²³ a exclamar sua presença, amplificação acústica e extensão tecnológica das mãos, das palmas. Mais que um alerta, um chamado.

Reduzir a escuta da matraca a sua dimensão acústica ou psicoacústica é abdicar não apenas da realidade histórica de sua manufatura e manuseio, mas também do seu simbolismo, de sua ancestralidade presente. Os significados referenciais ou semânticos dos sons, a associação de imagens e a projeção de afetos relacionados à fonte material de um *evento sonoro*,¹²⁴ podem interessar ao radioartista tanto quanto a pureza do *objeto sonoro*, em sua concreta abstração. Os toques da matraca são objetos acústicos, são sinais, mas são também símbolos, prenes de significação. Ouvir a matraca é, portanto, tocar potencialmente outras realidades. Prancha retangular de madeira, alça de ferro e empunhadura. Extensão de um corpo andarilho, daquele que precisa caminhar fazendo barulho se quiser existir.

Matraca, do árabe: *matraqa* ou *mitraqa*, “martelo”, derivado do verbo *taraq*, “golpear”. A *semiose hermética* investigada por Eco (2015, p. 25) sugere que “Cada objeto, mundano e celeste, esconde um *segredo iniciático*”. O que equivale a dizer, com Mircea Eliade, que na dialética da hierofania, “Um objeto torna-se sagrado mesmo permanecendo ele próprio” (1991, p. 178). Assim como outros antigos sinais sonoros, o toque da matraca guarda uma dimensão secular e outra sagrada. Na Semana Santa, por exemplo, em muitas cidades do interior do Brasil, a matraca substitui o sino de igreja, silenciado em sinal de luto. Em um obscuro sistema de correspondências, a matraca vibra em seu próprio corpo a dor da *via*

¹²³ Segundo a classificação de Harry Pross (1923-2010), na mídia secundária, apenas o emissor necessita um aparato. Cf. BAITELLO JR., 2014, p. 109.

¹²⁴ Distante da abordagem fenomenológica de Pierre Schaeffer e da música concreta, o compositor, educador e pioneiro da ecologia acústica, R. Murray Schafer, diz: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório” (2001, p. 185). Entre os vários termos criados ou adaptados por Schafer em sua pesquisa, destacam-se: “paisagem sonora”, “esquizofonia”, “marco sonoro” e “clariaudiência”. Como já observado, este último conceito, frisa o autor, não possui conotações místicas; é entendido como excepcional capacidade auditiva relativa ao som ambiental, que pode ser alcançada por meio de exercícios de “limpeza de ouvidos” (id., *ibid.*, p. 363).

crucis. “Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama. Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa a sua profundidade”, ensina Bachelard (1994, p. 136). Interferências cotidianas. “Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo os torna ‘abertos’, diz Eliade (1991, p. 178).

6.5 Ouroboros

Ao refletir sobre os minutos finais de *CriptoSonido: Aleph*, penso como Octavio Paz: “É preciso estar no segredo. Digo: estar e não saber o segredo” (2018, p. 79). A aceleração de partículas é uma boa metáfora para descrever a experiência que o trecho suscita. Um jovem rabino, após ouvir a peça, aludiu a um passeio pela *Árvore da Vida*, mencionou a *Mercavá* (carruagem celestial). Pouco sei de arrebatamentos extáticos. Um surrealista esquecido falou sobre “dedicar-se aos ritos por si mesmos, sem esperar nada deles, exceto a experiência viva que se faz uma com o próprio ato de realizar esses ritos” (MONNEROT apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa).¹²⁵ Vilém Flusser (2018, p. 106) diz algo semelhante sobre tambores de candomblé. Reconheço o poeta nessas palavras. Reconheço a mim mesmo, fone plugado, matraqueando em torno do gravador estéreo, agitando intensamente pequenos maracás, agachado, depois esticando-me todo, concentração desinteressada, tentando o impossível, um efeito *doppler* talvez, tateando timbres, fazendo e inventando ao mesmo tempo, guiado por um ouvido interior, encontrando-me a mim mesmo na cadência, como um xamã, formando algo por meio do som.

¹²⁵ No original: “The poet is a magician who devotes himself to rites for their own sake, and expects nothing from them, except the *Erlebnisse* [experience] that becomes one with the very act of performing these rites”.

6.6 Fa presto

No primeiro semestre de 2019, segundo ano desta pesquisa, cursei a disciplina “Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea”, ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente, artista-pesquisador multimídia. À época, Agnus era coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA Unesp.

Metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes compunham o programa das aulas. Questões como hibridações de meios, de processos e poéticas foram abordadas por meio da leitura e discussão de textos de Julio Plaza, Peter Burke e Luigi Pareyson, entre outros autores. Esses temas foram também exemplificados e debatidos a partir do contato com a produção artística de cada colega da turma. Logo no início, Agnus nos solicitou um “*fa presto*”, um “*brainstorming* orientado”, baseado na aplicação de um pequeno questionário. Cada aluno deveria esboçar rapidamente um projeto detalhado de realização de uma obra e, na sequência, expor para a classe os processos e procedimentos propostos. Os tópicos do questionário eram gatilhos conceituais para o trabalho prático. Aparentemente, Agnus queria promover a captura imediata das ideias e preocupações estéticas que vinham rondando a mente de cada artista-pesquisador da classe, mas que ainda não haviam sido encaradas como projeto, com suas etapas e inerentes demandas de execução.

As discussões e trocas de experiências inter e transdisciplinares que se seguiram ao “*fa presto*” foram fundamentais para a minha produção artística de 2019. Ampliou-se a percepção das possibilidades de criação em arte sonora, que passaram a incorporar as potencialidades formativas derivadas de hibridações técnicas e poéticas. *CriptoSonido: Aleph* começou a ser esboçada ao longo desses encontros semanais – embora *M.A.R.*, surgida de uma “encomenda” feita pelo meu orientador, tenha sido materializada antes, logo ao término da disciplina.

A dimensão prática da proposta pedagógica de Agnus contribuiu significativamente para a compreensão da planificação necessária à realização de um trabalho criativo de natureza expositiva, sobretudo dos aspectos relacionados à concepção e ao uso do espaço, entre os quais, destaco o conceito de *site-specific*. A seguir, reproduzo, como imprecisa anotação de aula, elementos do referido “*brainstorm* orientado” proposto pelo professor Agnus Valente na primeira aula da disciplina:

FA PRESTO

Faça uma representação visual rápida do projeto (desenho, esquema etc.).

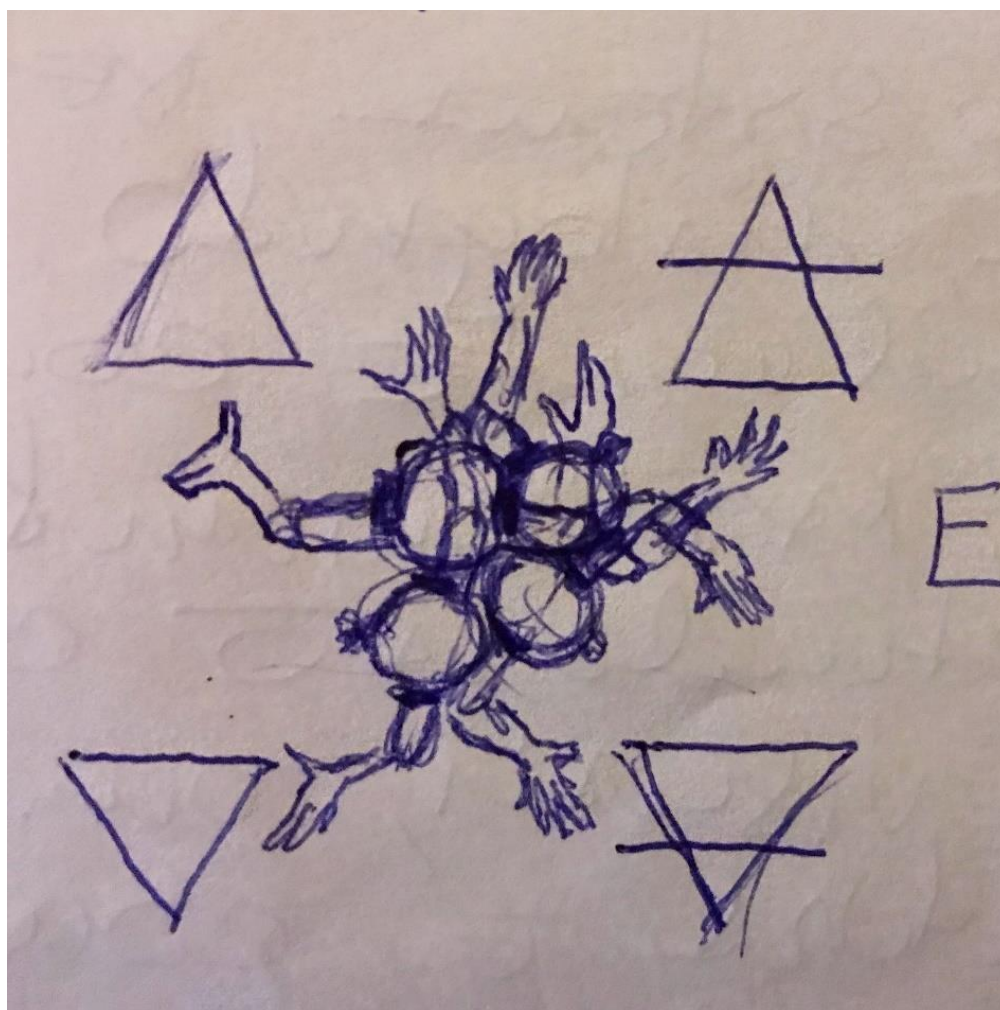
Responda aos seguintes tópicos:

- ✓ GRAVIDADE. Trata-se de um objeto único ou de vários objetos? A obra está suspensa, presa, no chão?
- ✓ LUZ. Ambiente escuro, claro? Fontes de luz? Móveis estáticas?
- ✓ ESPAÇO. No interior do cubo branco? Qual seu entorno? Neutro ou com informações extra obra?
- ✓ MATERIAL. Tipos e qualidades dos materiais.
- ✓ MEIO DE PRODUÇÃO. Artesanal? Técnico-industrial? Tecnológica? A obra associa mais de um meio de produção?
- ✓ SISTEMA ARTÍSTICO. Artes visuais? Artes cênicas? Música? Envolve outros sistemas artísticos?
- ✓ OBRA, DA PRODUÇÃO À RECEPÇÃO. A obra apresenta-se sozinha? O autor performará? O autor realizará a obra ou a encomendará? (Trata-se de obra alográfica, feita com a ajuda de profissional especializado)? Dividirá autoria, em que nível?
- ✓ A RECEPÇÃO DA OBRA (fruição do público). Espectador estático ou se deslocará? Qual a primeira imagem que o espectador verá? Por onde o espectador entra ou chega? Que percurso fará?
- ✓ SIGNIFICAÇÃO. Explicitar ou não o “conteúdo”? Obra aberta?
- ✓ AUTORIA E POÉTICA. Como o espectador se relaciona com a obra? Há interatividade ou não? Contemplativa? Interativa?
- ✓ DO PROJETO À REALIZAÇÃO. O quanto você pode alterar sua ideia original? Quais aspectos são fundamentais?
- ✓ PARA O MUNDO DAS PALAVRAS. (3 a 6 palavras poéticas relacionadas à sua obra, criação espontânea, associações de ideias, colagens).
- ✓ TÍTULO.
- ✓ DESCRIÇÃO/SINOPSE.

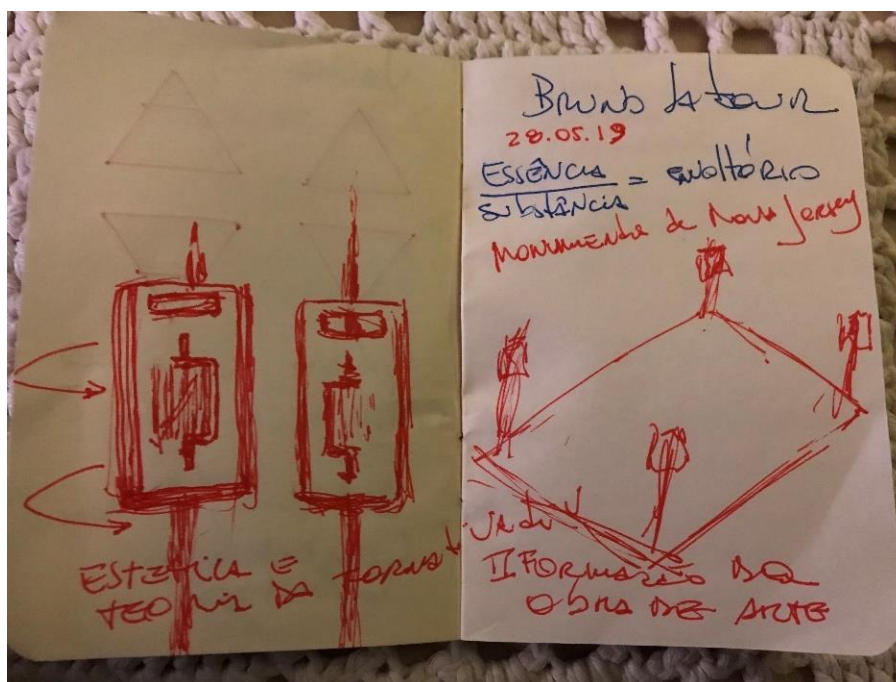
Nas próximas páginas, apresento dois croquis realizados em sala aula. São exemplos de primeiras considerações formativas sobre o que viria a ser a instalação sonora

CriptoSonido: Aleph (out. 2019). Como etapa preliminar da constituição de um protótipo, os desenhos abaixo registram a preocupação com problemas relacionados ao espaço, aos materiais e meios de produção; à poética, recepção (fruição do público no espaço criado, com ou sem fones de ouvido) e significação da obra (então pensada como instalação sonora com difusão quadrifônica, relacionada aos quatro elementos alquímicos).

FIG 19 – Croqui para a instalação *CriptoSonido*.



Fonte: caderno do autor, 2019.

FIG 20 – Estudos sobre a Matraca e protótipo da instalação *CriptoSonido: Aleph*

Fonte: caderno do autor, 2019.

As reflexões sobre estilo sugeridas por Agnus, bem como a aproximação promovida em suas aulas com a teoria estética da formatividade (PAREYSON, 1993), com a estética relacional (BOURRIAUD, 2019) e com a pesquisa sobre metodologias híbridas, tiveram considerável impacto no desenvolvimento de minha investigação artística. As peças *M.A.R.*, paisagem sonora composta para exposição homônima (IA Unesp, jul. 2019), e *CriptoSonido: Aleph*, instalação sonora realizada para a MOSTRA DE ARTES VISUAIS da JPE 2019 (IA Unesp, out. 2019), espelham meu interesse crescente pela hibridação dos sentidos, pela mescla de meios de produção e o encontro entre diferentes poéticas.

6.7 Relato: sobre a matraca de *CriptoSonido: Aleph*

Na pesquisa para a realização de *CriptoSonido: Aleph*, indaguei alguns vendedores ambulantes nos cruzamentos de ruas e avenidas da zona oeste sobre onde encontrar uma matraca. Indicaram-me um vendedor de biju que trabalhava próximo a uma rotatória, na Avenida Marquês de São Vicente, quase Marginal do Tietê. Hoje, vendem bijus embalados em sacolinhas plásticas transparentes. Não carregam tambores e não possuem mais aquele

mecanismo mágico que poderia render um doce a mais, ou outro brinde qualquer, ao sortudo que o acionasse. Seria um tipo de roleta? Não me lembro. Cortesias lúdicas de uma sociedade com menos pressa.

Fui ao deserto atrás do vendedor de biju. Não era distante de casa. Lembrei já ter ouvido uma matraca no lugar mencionado, sem, no entanto, ter guardado quem a manuseava. Nesse ponto do trajeto, há uma ilha de concreto em meio a uma larga avenida, simulacro de praça que cadencia o acesso dos veículos a outras avenidas, à via expressa. Passa-se motorizado por ali. Ponto estratégico para o comércio de rua, faça sol ou chuva. Nessas redondezas, minha vontade sempre foi a de me afastar por inércia, sem prolongar o olhar, sem buscar contato com vendedores ou crianças que aproveitam o sinal fechado para uma aproximação amigável, na esperança de realizar uma venda, de conseguir uns trocados, de uma troca de palavras. Tensão urbana precariamente administrada. Imagem desfocada. Invisibilidade cotidiana.

Fui de carro em busca do homem da matraca, logo ali, depois do viaduto, na Água Branca. Dei algumas voltas na rotatória seguindo o fluxo intenso, sem poder parar. Voltei outras tardes, aproveitando-me do congestionamento para buscá-lo com olhos e ouvidos atentos. O que eu faria se o encontrasse? Pediria timidamente para ver sua matraca, é claro. Pediria alguma dica sobre como manusear corretamente o instrumento. Como tocá-lo sem forçar o pulso? Seria a sua matraca feita de material leve? Que tipo de madeira, qual a espessura da prancha? E o badalo de metal, como era feito, de que material? Será que ele me venderia a sua matraca? Não, isso não seria justo – comprar o seu instrumento de trabalho, essa é boa! Não seria ético, pensei. Mas, por outro lado, poderia ser um bom negócio para ambos. Ele nunca apareceu para me dizer quem fez a sua matraca ou onde a comprou. Talvez fosse ela, uma vendedora, uma criança. Eu me contentei então com minha memória e com pesquisas na internet. Havia certa urgência, como aquela do cigarro que tragava o velho motorista, anos atrás, em um congestionamento na mesma avenida. Adiante.

Depois, na mostra de arte.

No contexto do espaço expositivo, como instalação sonora, as erupções verbais da obra assumem, de certo modo, um caráter oracular, manifestações fortuitas e enigmáticas que alteram o ambiente, reclamando atenção para seu sentido imediato. Frases esparsas que parecem guardar alguma relação com o espectador. É possível encontrar, sem dúvida, uma dimensão irônica em algumas das palavras ditas por Anna, como quando, em um cânon a duas vozes, ela

fala sorrindo: “Tava olhando, tava olhando... Tentando entender o que (...) Continuará, continuaré”.

Creio que não será abusivo imaginar que um visitante da exposição, atraído pelos sons percussivos, mas também pela disposição dos elementos plásticos-arquitetônicos da obra, pergunte-se sobre o sentido daquele objeto suspenso no alto, entre três paredes negras, pairando sobre um cubo também negro. O que será essa prancha de madeira iluminada por baixo, com a luz vermelha incidindo sobre um pentagrama de metal incrustado em sua face? Esse badalo insinuante? Posso tocá-lo? Que nesse exato momento de dúvida, a Voz (da gravação) confesse, em primeiro plano, sua busca por um sentido, seja lá qual for – existencial ou estético –, não deixa de ser um feliz acontecimento, uma provocação solidária para com a subjetividade do espectador, em seu tradicional papel de fruidor de arte. “Tava olhando, tava olhando, tentando entender...”. Essa piada interna, no entanto, não é uma chave, não esgota a experiência da obra, podendo muito bem ser ignorada.

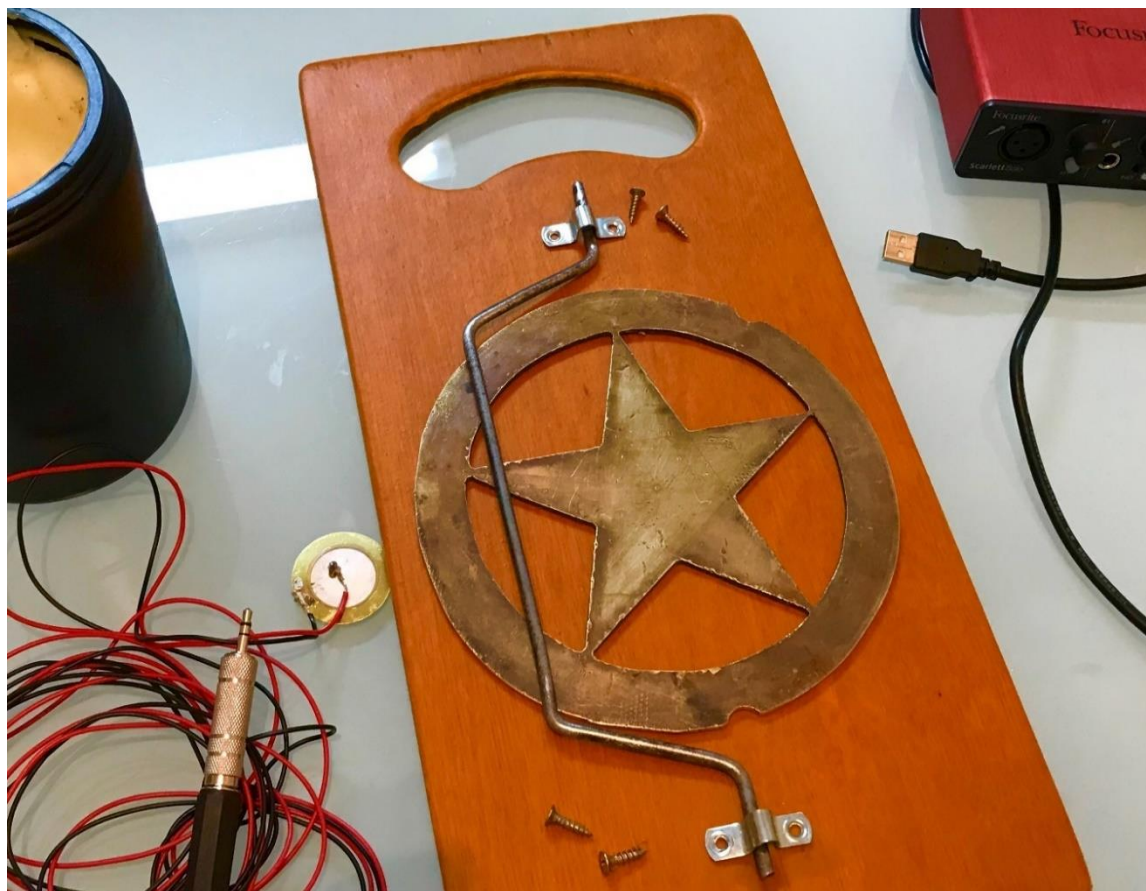
6.8 Registro fotográfico do processo de criação de protótipos para a instalação CripstoSonido: Aleph (IA Unesp, out., 2019).

FIG 21 – Matraca com pentagrama de metal e DAW (digital audio workstation)



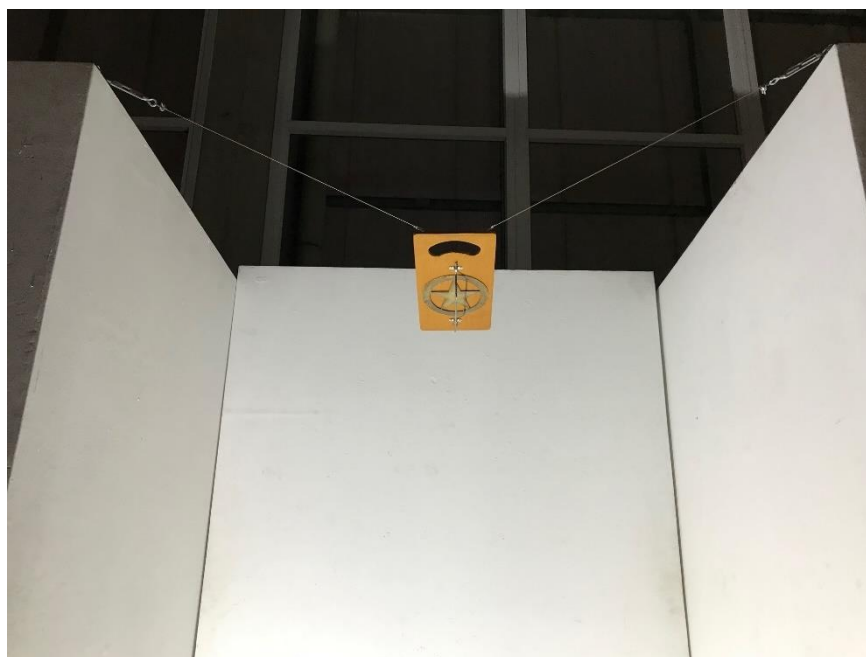
Fonte: acervo do autor.

FIG 22 - Montagem da matraca com pentagrama de metal e piezoelétrico (microfone de contato)



Fonte: acervo do autor.

FIG 23 – Início da montagem da instalação – 7 out. 2019



Fonte: acervo do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

MOSTRA DE ARTES VISUAIS

JORNADA DE PESQUISA EM ARTE 2019 – Edição Internacional

WHATSAPP – 8/10/2019

21:01 – Cadê vc homem??

21:34 – Ahhh, L. Eu leciono na Cásper Líbero!!! Não consegui trocar... Tenho certeza de que foi muito bonito! Queria muito estar aí! Por favor, mande meu abraço ao Agnus e a todos os colegas!

21:34 – Ok

21:35 – Pessoal ta pirando no seu trabalho

21:35 – Vc precisa me passar instruções para eu desligar

21:35 – Que legal!!! Agite a matraca lá!!

21:36 – Ta todo mundo agitando

21:36 – Apenas a régua no chão... desliga tudo

21:36 – Fico feliz! Vou acrescentar novos elementos sonoros em outro momento. Obrigado por todo apoio! Um beijo!

21:39 – Beijo

.....

WHATSAPP – 10/10/2019

20:58 – Oi, L. boa noite! O controle remoto para desligar o som ambiente da instalação Matraca está atrás do biombo, pequeno corredor pela esquerda, logo na primeira virada, no chão, sobre um mini cubo branco. Só apertar o botão 1 (stand by).

20:58 – Oi

20:59 – Roberto

20:59 – Quem fechou a galeria foi o Agnus

20:59 – Espero que ele tenha achado

Durante o doutorado, procurei inserir minha produção artístico-científica no circuito de festivais, concursos, plataformas *online* e emissoras convencionais de rádio dedicados à radioarte, arte sonora e à música experimental. Essa exposição teve como primeiro objetivo uma coleta de dados, de natureza qualitativa, sobre: a) comunidades nacionais e internacionais ligadas à arte acústica; b) o acolhimento de meus trabalhos por diferentes modos de interação *online* próprios da cibercultura.

O segundo objetivo é intrínseco à própria identidade de um fazer artístico que nasce e se articula em meio a um espaço público mediado pelas tecnologias digitais e suas encruzilhadas. Recupero aqui o *Petit Comité*:

A artemídia quer encontrar seu público. A criação artística que nasce da convergência entre arte, comunicação e ciência pede circulação, o encontro com a alteridade em multiplataformas. A comunicação estabelecida pela obra convergente, de natureza experimental, não objetiva a reiteração de seu status artístico, a mera troca de sinais, a persuasão publicitária, a propaganda ideológica; tampouco se satisfaz com a conexão reconfortante ou a gratificação entorpecedora do entretenimento. Sua natureza é radical, envolve ressignificações e o desenvolvimento de relações intersubjetivas, a construção e o compartilhamento de vínculos, vivências. Se não a transformação, o desvelamento, por meio da experiência estética, de diferentes níveis e configurações de realidade. (LUCCHESI, A. C.; D'UGO JR., R.; LAMEGO, M., 2020, p. 205)

A circulação de minhas peças na rede e em algumas emissoras convencionais de rádio, permitiu-me considerável inserção no ambiente das artes digitais e sonoras, com a ampliação de minhas interações com artistas de diversas partes do planeta. Essa dinâmica resultou no surgimento de amizades e parcerias. De modo geral, integrei-me a uma rede de criadores(as), produtores(as) e divulgadores(as) de radioarte. Ampliei meus referenciais teóricos, estéticos e tecnológicos. Estabeleci vínculos que consolidaram a sensação de pertencimento a esse universo muito peculiar, formado por artistas empenhados em construir uma cultura da escuta, em que a técnica coincida com a experiência estética – com afetividade, ação e emoção. Conheci pessoas incrivelmente talentosas, criativas e generosas, com as quais continuo a aprender e a me emocionar a cada belo trabalho ouvido, a cada conversa trocada, a cada dica compartilhada. Torcemos muito pelos(as) colegas.

Recordo aqui um tocante testemunho de Pierre Schaeffer sobre o isolamento. Ele reflete sobre como a investigação solitária guarda, por vezes, a súbita surpresa do reconhecimento de insuspeitadas afinidades no trabalho de colegas distantes ou até desconhecidos. Schaeffer refere-se aos anos de dedicação à criação da música concreta e a eventuais coincidências de propósitos com o trabalho experimental de seus contemporâneos, Varèse e Cage, por exemplo – ambos empenhados na dissolução das fronteiras entre som musical e ruído.

Mas o que está acontecendo ao nosso redor? Numerosos sinais nos revelam que toda a floresta está em movimento: encontros fortuitos nos colocam na presença de nossos vizinhos. Talvez não haja nada de tão excitante para o descobridor como encontrar em seu próprio terreno, e sem nunca ter tido a menor relação causal com ele, este vizinho que se dedica a atividades semelhantes utilizando meios completamente diferentes e seguindo um itinerário cada vez mais inesperado. (SCHAEFFER, 1952, p. 60, tradução nossa)

As transmissões e publicações de minhas obras, realizadas durante o presente doutorado, ocorreram por meio de seleção em chamadas públicas, submissões em concursos e convites. Nesse sentido, destaco a solicitação feita pelos curadores da emissora *online* italiana @radioarte.it, de Siena, para que elaborasse uma retrospectiva de meus trabalhos em áudio (obras de radioarte, programas de rádio e podcasts) para ocupar uma “coluna” semanal nessa rádio – programação dominical de 24 horas, chamada *STUDIEZONDAG*. Trata-se de uma “monografia sonora” dedicada à escuta aprofundada da produção de um único autor. Durante o mês de janeiro de 2022, sempre aos domingos, minhas peças ocuparam esse privilegiado espaço, permitindo uma rica experiência expositiva, com considerável troca de ideias e repertórios com uma gama diversificada de ouvintes. Abaixo, reproduzo uma publicação sobre o evento feita pela rádio.

FIG 24 – Divulgação Studiezondag, @radioarte.it no Instagram (jan., 2022)



Fonte: @radioarte.it.

A amizade com @Radioarte.it¹²⁶ teve origem em 2020, quando alguns de meus trabalhos foram selecionados em chamada pública para integrar a programação radiofônica do Festival Internacional de Música Chigiana, em Siena, Toscana. Logo, envolvi dois colegas do IA nessa aventura. As peças do nosso coletivo, o *Petit Comité*, foram bem acolhidas na Itália e nosso vínculo, enquanto núcleo de artistas-pesquisadores, se fortaleceu.

FIG 25 – Perfil do artista. Divulgação @radioarte.it no Instagram, Siena, Itália (jan., 2022)



Fonte: @radioarte.it (a partir de foto tirada por Marcos Lamego).

¹²⁶ @Radioarte é uma plataforma de rádio compartilhada e atemporal, inteiramente dedicada à disciplina de arte sonora e arte radiofônica, tanto como transmissão quanto como produção. Ativa desde 2001, atualmente opera por meio de sua própria estação web: www.radioarte.it. Desenvolve projetos específicos para eventos artísticos, institucionais e privados. Dirigida pelos artistas Federico Fusi e Martina Martina Líšková Fusi.

Pretendo multiplicar a experiência transformadora que vivenciei durante o doutorado. Tenho orgulho de ter passado esses anos ligado ao IA Unesp. Esse ambiente inspira e ensina a cada encontro: nas conversas ao som de pedregulhos no estacionamento, na leve agitação da lanchonete, na reverberação acústica no interior do prédio; vozes, sorrisos e a concentração de quem forma sua obra em meio a uma diversidade de dinâmicas colaborativas; uma porta que bate pesadamente, a aula acontece o tempo todo – diferente. Aprendemos a arte do convívio, da construção coletiva e relacional da beleza, a arte do respeito à alteridade – poderíamos chamá-la de escuta?

A maior parte das transmissões das peças criadas nesta pesquisa ocorreu em rádios e plataformas internacionais, como ilustra o quadro abaixo. Mas a Cultura FM de SP e a UFMG Educativa, de BH, estão entre as rádios que se interessaram pelo meu trabalho. Considero de extrema importância que emissoras públicas brasileiras continuem a apoiar a arte: o cenário pede confluência, sinergia. Sabemos da necessidade deste incessante cultivar.

Uma de minhas grandes alegrias ao fim deste trabalho foi ter sido selecionado em três convocatórias da Radio CASo, *Centro de Arte Sonoro*, vinculada ao Ministério da Cultura da Argentina. Trata-se de uma rádio jovem, em Buenos Aires, repleta de vitalidade, que promove oficinas presenciais, mostras, shows e jornadas dedicadas à experimentação artística. Meu “tríptico” foi transmitido por meio de três convocatórias diferentes, entre 2021 e 2022: *Noise (Fica comovido)*, *Ambient (M.A.R.)* e *Instrumentos Acústicos (CriptoSonido: Aleph)*. Trata-se de uma abordagem interdisciplinar e plural, movida por ouvidos corajosos, promovida por um órgão público. Almejava uma conexão com a Argentina e com artistas de outras partes da América Latina. Trabalharei mais nesse sentido, buscando trocas e integração. Na página do *Centro de Arte Sonoro*, uma autodefinição inspiradora: “uma plataforma de aprendizagem coletiva e um espaço em permanente mutação. Sua pesquisa se concentra em aproximar a teoria da prática e questionar formas estabelecidas de experimentar a escuta, com o objetivo de redefinir o escopo público de uma instituição cultural”.¹²⁷

Há uma consistente comunidade internacional dedicada à arte acústica, e mais especificamente à radioarte. Artistas sonoros tocados por uma ideia bastante livre e ousada do que seja o rádio neste exato momento e sobre os seus desenvolvimentos futuros. Nossa mediação na vida dá-se pela intenção artística; a expressão acústica norteia nossos gestos.

¹²⁷ Tradução nossa. Disponível em: <https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/info/centro-de-arte-sonoro-caso/>

Assim como frequentemente ocorre com a música, o conceito de imagem nem sempre dá conta de traduzir o que se experencia quando somos tocados por uma criação sonora. Há modos distintos e complementares de estar no mundo, de compartilhar ideais por meio da comunicação estética, e nesse sentido, a radioarte tem um lugar legítimo entre as artes contemporâneas – afinal, elas, as artes, são ao mesmo tempo anteparo, liame e caminho. Pela arte, temos chance de avançarmos juntos, acredito.

FIG 26 – Mapa de transmissões realizadas até o primeiro semestre de 2022



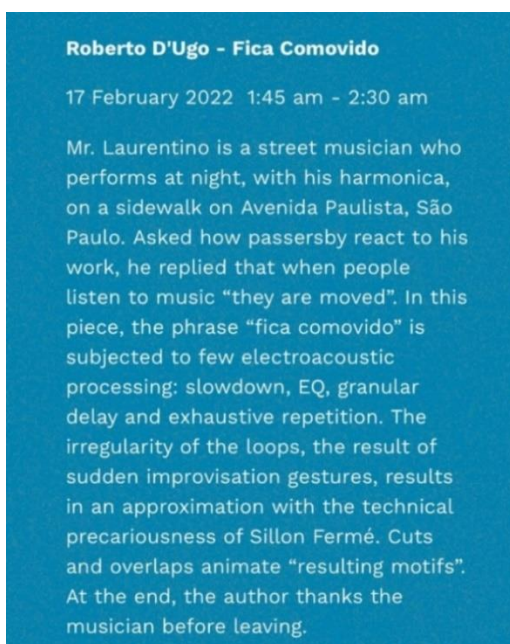
Fonte: ilustração do autor.

Além da @radioarte.it, aproximei-me também da Radiophrenia 89,1 FM, na Escócia. Participei de duas edições de seu festival anual, dedicado à radioarte e a outras propostas experimentais. A Radiophrenia é uma emissora temporária que explora as tendências atuais em artes sonoras e do rádio. Com transmissões a partir do Centro de Artes Contemporâneas, em Glasgow, visa promover o rádio como uma forma de arte – incentiva abordagens experimentais do meio, que não atendidas pelas estações convencionais. Reproduzo a seguir um comentário que publiquei nas redes sociais, em 16 de fev. 2022, sobre minha participação no evento:

Espero que o Sr. Laurentino esteja bem. "Fica comovido" poderá ser ouvida nas ruas de Glasgow nesta madrugada, por meio de um simples radinho de pilha (1:45 - 2:30 am), ou pela internet, na Avenida Paulista e em outras praças (das 22:45 às 23:30 desta quarta-feira, 16/2). São 45 minutos derivados de uma simples frase: "fica comovido", dita pelo gaitista Laurentino, como quem se desculpa de algo. <https://radiophrenia.scot/> É uma honra participar do Radiophrenia Glasgow 2022, em companhia de tantos artistas sonoros admiráveis. Parabéns, Mark Vernon e Barry Burns por mais uma edição deste festival incrível! "Fica comovido" é a última peça criada em minha pesquisa de doutoramento no IA Unesp. "Obrigado, seu Laurentino! Um abraço, até mais! Sucesso aí!"

Criador da Radiophrenia FM, Mark Vernon é um radioartista que explora ideias como arqueologia sonora e memória magnética. Algumas de suas obras são realizadas com fitas encontradas. Na convocatória para a edição de 2020 do festival, escreveu: “Queremos trabalhar com artistas que buscam desafiar os usos convencionais do meio de rádio ou que o usarão para descobrir cenas musicais ou artísticas globais que estão atualmente sub-representadas”.¹²⁸ “A luz no fim do dial” é o slogan da rádio.

FIG 27 – Agenda de transmissão @radiophrenia



Fonte: <https://radiophrenia.scot/calendar/thursday-17/>

FIG 28 – Sr. Laurentino



Fonte: acervo do autor.

¹²⁸ Tradução nossa. Cf. <https://radiophrenia.scot/>

Nas minhas andanças virtuais ao longo deste doutorado, uma última colaboração tocou-me pela delicadeza da proposta e por sua intrínseca relevância ambiental: a Datscha Radio, de Berlin. Reproduzo o texto que publiquei em minhas redes sociais, em 8 de jul. de 2022:

Gostei muito da proposta desta rádio [Datscha Radio]. Até as 19h de hoje, minha peça "Fica Comovido" estará presente e circulando neste jardim sonoro, criado por Gabi Schaffner. Há obras muito bonitas e instigantes no ar, provocativa programação. "A Rádio Datscha é uma iniciativa de rádio arte de Berlim que está ativa desde 2012 e está comprometida com uma cultura expandida de produção de rádio e percepção do mundo. A Rádio Datscha não é comercial, independente de localização, e é realizada interdisciplinarmente em Berlim com um coletivo de 3-5 artistas. A Rádio Datscha usa o meio rádio para criar novas experiências auditivas, para além das dicotomias usuais de natureza/cultura ou transmissor/receptor. O ponto de partida e interface de todos os conteúdos é 'o jardim', que acompanha o nosso trabalho como metáfora universal da diversidade, da cultura do conhecimento e do compromisso social. Em contraste com outras estações de rádio artísticas ou comunitárias de Berlim, a Rádio Datscha cria eventos e festivais de rádio arte temporários e específicos para determinados locais – principalmente em jardins públicos ou privados. A Rádio Datscha celebra a arte do 'Rádio Expandido' em todas as disciplinas e conecta o mundo vivo do jardim com as comunidades locais e formas de arte inclusivas: performance, experimentos, palestras, workshops e clubes de escuta. Visão: conseguir uma simbiose entre arte radiofônica, cultura cotidiana e ecologia que possa ser vivida por todas as camadas da população."¹²⁹

A investigação e as descobertas no processo de criação das obras que formaram esta pesquisa representam etapas significativas de um trabalho de autoconhecimento. O que me intriga e encanta é que as obras falam por si mesmas, falam o que querem às vezes e me surpreendem. São mais ricas do que supunha. Embora as tenha criado, não tenho a pretensão de conhecê-las totalmente, porque, de fato, o processo é recíproco. Há mistérios vivos nelas, não segredos. Elas me contemplam, me ouvem também.

“A imagem oculta do som” era o subtítulo inicial desta pesquisa. Havia, no entanto, algo de errado com essa ideia. O termo “imagem” não representava o verdadeiro escopo desta

¹²⁹ Tradução e adaptação nossa. Cf. <https://datscharadio.de/en/projekt-2-2/>

pesquisa, deste caminho. Minha investigação é profundamente ligada ao desejo de compartilhar uma experiência – via úmida, elíptica, cuja verdade paradoxal se localiza muito além das metáforas visuais. Duração, movimento, simultaneidades. Como diz o legendário Harri Huhtamäki, premiado produtor de rádio, documentarista e dramaturgo finlandês:

O rádio é elusivo por natureza, não se rende facilmente à definição. Sua conceitualização produz simplificações que só depois mostram sua trivialidade. É difícil abordar o rádio por delineamento, exceto por meio da linguagem da tecnologia, que só é usada com referência à capacidade digital do rádio. Mas isso é apenas uma fração da extensão de terreno que o rádio cobre. A ontologia do rádio provavelmente deveria ser desenvolvida em termos do conceito de limite nas matemáticas: a mudança de argumentos nos aproxima - infinitamente. Isso nos salva da palavra Deus, pelo menos. Uma forma de delinear a natureza do rádio seria vê-lo como uma multiplicidade limitada e simultânea de diferentes movimentos. A ideia é sublinhar suas duas características: *movimento* e *tempo*. A continuidade do movimento e do tempo, no entanto, deve ser vista através de sua descontinuidade. [...] O rádio não se expressa em harmonia com sua própria natureza. (HUHTAMÄKI, 1992, p. 8-9, tradução nossa)¹³⁰

Ao explorar o aspecto subjetivo da escuta e a natureza essencialmente sugestiva das imagens sonoras, em suas diversas gradações de iconicidade e abstração, Lidia Camacho (1998) parte de uma definição básica, estrita: “A palavra imagem provém do vocábulo latino *imago*, ‘representação’, ‘retrato’, relacionado com *imitari*, ‘imitar’. Em suma, é uma representação da realidade” (CAMACHO, 1998, p. 6, trad. nossa). Mas Lidia pensa também a imagem como o resultado do processo de percepção, considerando a singularidade de cada pessoa, sua teia de relações sociais e as ressonâncias culturais que lhes são próprias. No caso da imagem radiofônica, tem-se – por meio da escuta ativa de uma totalidade criada com recursos estéticos peculiares – a evocação aural de um mundo imaginário, realizado no mais íntimo de cada ouvinte: “[...] o rádio faz aparecer o canto mágico da interioridade e os sons secretos da imaginação (CAMACHO, 1998, p. 7).

¹³⁰ No original: “Radio is elusive in nature, it does not easily surrender itself to definition. Its conceptualization produces simplifications that only shows their triviality afterwards. It is difficult to approach radio by delineation, except by using the language of technology, which is only used with reference to the digital capacity of the radio. But that is merely a fraction of the expanse of ground that the radio convers. The ontology of the radio should probably be developed in terms of the limit concept in mathematics: changing arguments brings us closer – infinitely. That saves us from the word God, at least. One way of outlining the nature of the radio would be to see it as a limited simultaneous multiplicity of different movements. The idea is to underline its two characteristics: *movement* and *time*. The continuity of movement and time must, however, been seen through their discontinuity. [...] Radio does not express itself in harmony with its own nature.”

Norval Baitello Jr. (2014, p. 63) expande o conceito de imagem e evidencia sua dimensão oculta, simbólica: “O que a língua latina chamava de *imago* referia-se ao retrato de um morto. [...] a presença de uma ausência e seu oposto, a ausência de uma presença”. Fantasmagorias.

Imagens, em um sentido mais amplo, podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais. Portanto, nesse sentido, a maioria delas é invisível e pode apenas ser percebida por seus vestígios ou pelos outros sentidos que não a visão. (BAITELLO JR., 2014, p. 63)

Localizando a questão no âmbito musical, Pierre Schaeffer, pondera sobre a especificidade de cada linguagem e fornece elementos para uma reflexão mais pragmática sobre o trabalho conjunto dos sentidos:

Embora a música seja uma linguagem, é uma linguagem específica. Não há maior paralelo entre a música e o discurso do que entre o som e a luz. O som e a luz nos fornecem diferentes categorias de informação. Inteligência e coração abrem mundos complementares que não são opostos, mas inseparáveis". (SCHAEFFER, 1952, p. 53, tradução nossa)

O cineasta Robert Bresson lança uma provocação: “Um som evoca uma imagem, raramente o contrário” (BRESSION apud CAMACHO, 1998, p.13). Nietzsche finge discordar, desconfia da *intercambialidade das vacinas*, faz graça de uma alegada natureza vicária dos sentidos: “‘Temos também os olhos para ouvir’ – disse um velho confessor que ficou surdo; ‘e, entre os cegos quem tem as orelhas mais compridas é rei’” (NIETZSCHE, 2001, p. 176). Jean-Luc Nancy, no ensaio *À escuta*, sublinha diferenças:

Uma escritora afirma: "Eu posso escutar [*entendre*] o que eu vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas jamais posso ver o que eu escuto [*j'entends*]. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade". (NANCY, 2013, p. 165).

O que se segue parece esclarecer minha decisão intuitiva de abandonar o subtítulo original desta tese, embora eu tenha me dado conta da pertinência dessa atitude apenas depois de meu exame de qualificação – graças, sem dúvida, às observações preciosas da pianista Anna Claudia Agazzi. Ouçamos então as palavras sensíveis de Nancy (2013), que compartilha

constatações marcadas por um necessário empirismo; e que, segundo o próprio autor, não escondem um relativismo cultural e individual:

Da mesma forma, eu diria que a música flutua muito mais em torno da pintura do que esta se esboça em torno da música. Ou, ainda, em termos quase lacanianos, o visual estaria do lado de uma captura imaginária (o que não implica que ele se reduza a isso), enquanto o sonoro estaria do lado de um reenvio simbólico (o que não implica que ele esgote a amplitude deste). Em outros termos, ainda, o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que tais tendências não coincidam em parte alguma. (NANCY, 2013, p. 165)

Penso em Jacques Lusseryan, que ficou totalmente cego em um acidente na escola quando tinha 7 anos de idade. Aos 17, tornou-se um líder da resistência francesa na luta contra os nazistas. Lusseryan é autor do livro *Memória e Luz (And There Was Light)*. Passagens de seu relato autobiográfico reforçaram algumas intuições de McLuhan na formulação de um modelo de apreensão do espaço mais próximo da sensorialidade auditiva do que visual.

Os sons tinham a mesma individualidade da luz. Não estavam nem dentro nem fora, mas passavam através de mim. Eles me orientaram no espaço e me colocaram em contato com as coisas. Não eram como sinais que funcionavam, mas como respostas [...]. Mas o mais surpreendente de tudo foi a descoberta de que os sons nunca vieram de um ponto no espaço e nunca se refugiaram em si mesmos. Havia o som, seu eco, e outro som no qual o primeiro som se fundiu e ao qual ele deu origem, ao todo uma interminável procissão de sons [...]. (LUSSERYAN apud MCLUHAN, 2005, p. 67)

Ouvir não é ver. Ouvir é ser atravessado. A singularidade plural da radioarte ultrapassa os limites da imagem sonora, sem, no entanto, negá-la. Sinto e acolho a ideia de imagem sonora, ou de imagem radiofônica, como um modo vicário de me referir a uma experiência acústica nos termos da radioarte e das artes sonoras. O paradigma da imagem, sobretudo visual, não dá conta da auralidade. Penso nas mencionadas características interativas e metaestáveis do espaço acústico-ambiental: invisibilidade, simultaneidade, dinamismo, envolvimento, inclusão, totalidade.¹³¹ Há vantagens no conceito, sem dúvida – tem inegáveis potencialidades poéticas e,

¹³¹ Cf. MACHADO, Irene (2011).

eventualmente, assume necessário caráter de denúncia documental¹³² –, mas são muitos os condicionamentos sociais, políticos, tecnológicos e culturais a inibir o desenvolvimento da cultura do ouvir, a começar pela linguagem. No âmbito desta pesquisa, configurações imagéticas são traduções, mais ou menos aproximadas. Seu desejável abandono, ainda que momentâneo, pede empenho e coragem. Trabalhemos, pois, no campo mais profícuo, e profundo, das ressonâncias, da partilha, no qual as imagens também tomam parte. Trata-se afinal apenas de um outro modo de perceber e atuar no mundo. Por meio do som, evoquemos a imagem reversa: magia.

Uma nota melancólica, extraída de *Adeus à música concreta*, de Pierre Schaeffer. (Há algo de Johannes Kepler no ar)

Uma coisa é estar no estúdio, entre os aparelhos e os sons. Outra bem diferente é confiar a uma máquina de escrever reflexões sobre música concreta. Então, desde que comecei a escrever, não sou mais aquele homem que inventava aparelhos, que manipulava com sons. Agora invento pensamentos, manipulo palavras (SCHAEFFER, 1952, p. 74, tradução nossa).¹³³

Porque tudo é ressonância, escrevo. Porque a antecipação é um deleite, quando apenas uma impressão – uma duração interceptada, algo ainda não projetado, revelação. Escrevo em retrospecto. E no processo de composição, mesmo com a obra quase pronta, praticamente terminada, é em um poema de T. S. Eliot que reencontro a inspiração literária de *M.A.R.* Há uma imagem, algumas imagens motivadoras: a imensidão do mar, a noite – porta aberta às profundezas marinhas, seus chamados, potências e potestades que ameaçam aflorar; pressentimentos de um belo naufrágio. Há a paz e a monotonia das paisagens que não se deixam ler e dos motores apaziguados, a tristeza do pleno meio-dia, e também o vento e a espuma, a precipitação, a marcha acelerada e toda sorte de rumores, de resíduos – caberia aqui um mau pensamento de Valéry sobre o tempo, que não encontro agora. Há a cintilância dos sons da praia em um dia ensolarado, breve parada, e o emergir renovado de um mergulho em águas

¹³² Sem deixarmos de nos referir ao célebre feito radiofônico de Orson Welles (1938), podemos exemplificar o poder da chamada “imagem radiofônica” por meio da peça *Mr. Smith in Rhodesia*, 1969, do piloto de guerra, poeta, compositor e artista visual sueco Ake Hodell (1919-2000). Trata-se de impactante colagem estruturalista, composição de caráter político, sobre recortes sonoros documentários, que denuncia a violência simbólica e a opressão do governo racista na região do atual Zimbábue. Os mecanismos de lavagem cerebral evidenciados pela técnica da montagem sonora. Disponível para escuta em: <https://open.spotify.com/track/7633SON0exQJFRnR17aJFX>

¹³³ No original: “Una cosa es estar en el gabinete, entre los aparatos y los sonidos. Otra distinta es confiar a una máquina de escribir reflexiones sobre la música concreta. De modo que, desde el momento en que me he puesto a escribir, ya no soy ese hombre que inventaba aparatos, que manipulaba con sonidos. Ahora invento pensamientos, manipulo palabras”.

tépidas, fim de tarde: contemplo a mim mesmo em contraluz, um navio ancorado, sinal de plenitude, antifonias. Há, sim, a pianista de Cruzeiro, música de ocasião, música-mobília, dever e devoção. Aqui e acolá um sorriso, uma lágrima, amizade e competição, tudo isso misturado no jogo solitário da artista no convés, pianola defasada. Mas a ressonância literária de *M.A.R.*, recolhida dessas e de outras escumas, são algumas linhas, o timbre e a forma de *Morte pela água*, de T. S. Eliot (1992, p. 42): “Flebas, o fenício, há quinze dias morto, / Esqueceu o grito da gaivota, o inflar do mar profundo, / E os lucros e perdas.” Consonância filosófica, reverberação mítica a cantar a beleza da mixagem de diversas camadas da existência, da ondulação de analogias em eterno retorno. “Uma corrente submarina murmurando / Seus ossos recolheu. / Imergindo e florando. / Flebas ultrapassou velhice e mocidade / E na voragem se perdeu”. E o que encontrarei no outro poeta, contemporâneo de Eliot? O que ganharei aproximando minha obra de *O Cemitério Marinho*, de Valèry? Aqui, da superfície, ainda não sei, não consigo mensurar; espero na praia sem saber, apenas sinto. Mas encontro-me e reconheço-me agora em outro texto: em sua prosa poética, nas semelhanças de pensamentos, na forjada profecia:

Quando basta uma nota de piano bem longínqua, em certa circunstância, em tal longitude e latitude psicológicas, para produzir certos efeitos, como que ultraprofundos na alma, para paralisar as forças, perturbar o dia, instigar ressonâncias inconcebíveis, podemos ficar surpresos porque palavras insignificantes, coincidências, sonhos, expressões distraídas do rosto às vezes assumam um valor tão grande de *signos* e se imponham a nós como revelações ou injunções, mais verídicas e mais imperiosas do que qualquer conhecimento positivo e bem acabado?

Porque esta é a autoridade desse enganador: o sentimento. (Valèry, 2016, p.171-172)

Interessam-me discursos abertos, incompletos, pouco inteligíveis, enigmáticos e misteriosos, especialmente quando prosaicos, cotidianos. *Ostranenie*. Em *M.A.R.*, trabalho vazios, monotonias, mas também surpresas. Janeiro de 2019, praia de Juquehy, Litoral Norte. Noite. Munido de meu gravador Zoom, decido registrar som das vagas, das ondas do mar. “Não sei o que farei com essa gravação”. Gravo o que me é caro, esperança de reintegração. Monitoro meus passos na areia com fones de ouvido, entre latas de refrigerante e cerveja. Aproximo-me da água, busco o som da espuma, paciente efervescência repleta de memórias. Testo distâncias, arrisco molhar o gravador, aproximo-o da água, esquivo-me de seus golpes, de suas bruscas

viradas, encanto-me e persigo a efêmera dissipação de sua energia mecânica. Revelação de doces sonoridades em primeiro plano sobre um fundo de armações – graves rumores, gostosas quedas. Caminho ao longo da praia escura, passo a alguns metros de um quiosque, um restaurante que encerra suas atividades – música de verão prestes a ser silenciada, cadeiras empilhadas, material recolhido. Indignado com as latas na areia, esboço algum discurso, palavras artificiais, bobagem. (Ouço a gravação: péssimo improvisado.) Tomado por dúvidas, aproximo-me da água novamente, fiando-me em ouvidos deslumbrados, mas inseguro quanto ao resultado da captação. Estaria registrando esses sons de maneira incorreta, distorcida? Deixo o gravador inclinado, microfones encarando o mar horizontalmente. Estranha imagem, frequências anuladas, defasagens. Deixo-o de pé, buscando um registro mais ‘realista’, fotográfico. Meu equipamento não é adequado. Silhuetas deslocam-se ao longe, talvez uma família, parecem felizes. Crianças em ziguezague, um pequeno cão talvez. Estão afastados ainda, felizmente. Avanço mais na água, recuo, agacho-me, fecho os olhos, concentro-me na escuta do mar, nas ondas. Busco integrar-me aos sons. Um cão assalta-me por traz. Surge ao meu lado, late à minha orelha. Me desequilibro um pouco, solto uma exclamação. Nada? Ninguém aqui, mas sim lá adiante, na penumbra, em trânsito; uma família feliz a uma centena de passos. Assustei-me, assim como o professor Agnus Valente, sozinho, ao desligar equipamentos e apagar as luzes no saguão do primeiro andar do IA Unesp, espaço contíguo à Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho”, onde algumas obras estão expostas. Mostra da Jornada de Pesquisa em Arte. Naquela noite – 10 de outubro de 2019, meu aniversário de 50 anos, noto agora –, apenas ele para fechar tudo. Escuridão. Ouvidos atentos, guiando olhos prejudicados, movendo o corpo que titubeia. Eis uma gargalhada maquinal que irrompe no espaço reverberante. Depois, um sussurro preenche o ambiente. Enredo de parque de diversões. Minha instalação, *CriptoSonido: Aleph*, continua ligada; segue ativa em seu fluxo errático de engasgos, gestos sonoros intermitentes rodeados de silêncios. Não é difícil entender do que se trata, o contexto é claro – o que não impede o desconforto, o estranhamento. Após vencer um estreito corredor, Agnus encontra o interruptor certo e devolve silêncio à escuridão. Foi na noite de *finissage*, no encerramento da roda de conversa com os artistas expositores, que Agnus, idealizador da mostra, contou-me essa história. Não sei exatamente o que achou de minha obra – não consegui perguntar –, mas ele estava bastante impressionado com o ocorrido. Fiquei encantado com o relato, embora constrangido pelo sobressalto causado ao querido professor. Pensei em Carpenter e McLuhan (1980, p. 91-92): “O ouvido está intimamente ligado à vida emocional do homem, originalmente em termos de sobrevivência. [...] Nem todos os sons são

súbitos, nem todos provocam medo. O espaço auditivo tem a capacidade de suscitar toda a gama de emoções [...]”. Ressonâncias romanescas de *O Pêndulo de Foucault* quiseram se manifestar naquela noite e, aparentemente, escolheram sua melhor testemunha. Acolho o mistério com um sorriso de agradecimento, e reitero minha admiração pela sabedoria e gentileza exemplares do professor Agnus, que nos deixou precocemente em 4 de maio de 2021.

Aproprio-me destas palavras: “Não poderia escrever sem amar aquilo sobre que escrevo nem ignorar a minha experiência pessoal – é esta a ‘moral científica’ da musicologia” (BARRETO, 1991).

Obscura citação. Em diversas ocasiões, Brian Eno referiu-se a si mesmo como um diletante: “É apenas na Inglaterra que o diletantismo é considerado uma coisa má. Em outros países é chamado de pesquisa interdisciplinar”. O diletante não tem nada a perder.¹³⁴

A arte acústica não demanda exclusivamente uma escuta ativa, não o tempo todo. É possível interagir com ela de diferentes modos, inclusive ignorando-a, permanecendo alheio aos seus detalhes e aos seus contornos. Escuta discreta. Certas obras concedem esse intervalo à fruição, sem pressa – querem-se espaço apenas; sugerem talvez uma abordagem multissensorial. Proporcionam, é certo, o ambiente para a escuta interior de cada ouvinte. Um espaço para pensar, contemplar, meditar – e por que não, dançar?

Intencionalidades estéticas podem oferecer-se à descoberta de maneira sutil, como uma fragrância, perfume. Em seu livro *Ocean of Sound: ambient sound and radical listening in the age of communication*, o músico e curador inglês David Toop destaca um álbum austero de Brian Eno, *Neroli*. Lançado em 1993, o CD contém apenas uma faixa de 57 minutos, produzida originalmente para uma instalação – *música repetitiva ambiental* revisitada, assim como *M.A.R.* e a primeira parte de *Fica comovido*. Reticências digitais em câmera lenta, quase melodia; silente intercâmbio de sinais ensimesmados; gestos delicados esparsamente reiterados sobre notas sustentadas. Experiência eternizada, estranha presença. Segundo Toop, o nome da peça faz

¹³⁴ No original: “It’s only in England that diletantism is considered a bad thing. In other countries it’s called interdisciplinary research.” Transcrição de entrevista de Brian Eno editada em “*From Brussels with Love*” (*De Bruxelas com Amor*), revista em cassete de edição limitada, 1980. Cf. comentário de Alex Watson em <https://www.quora.com/Does-the-word-dilettante-in-English-have-a-positive-or-negative-connotation-or-is-it-neutral>. Acesso em: 10 out. 2022.

referência ao aroma da flor de laranjeira, relacionado a propriedades relaxantes e inspiradoras.¹³⁵ A existência de *Neroli* como obra, no entanto, é quase um acidente.

Nunca pretendi lançar essa peça, [explica Eno] eu a fiz como um estudo. Descobri que a coloquei para tocar com muita frequência quando estava escrevendo ou sentado lendo. Jamais pensei nela como música, em particular. Achei que ela criava um bom espaço para pensar. (ENO apud TOOP, 1995/2008, tradução nossa)

O musicólogo e compositor português Jorge Lima Barreto diz: “[...] costumo ouvir música eletrônica ou música contemporânea como música ambiente, um quantum de sons musicais que me rodeiam e que transformam o meu status” (1991, p. 92). *M.A.R.* e *Fica comovido* comportam também essa escuta ambiental, distraída, que flerta com o esquecimento.

Eno é um designer de som, cria ecossistemas aurais, “paraísos artificiais”, em certo sentido. Suas peças ambientais pretendem-se apaziguadoras. Nasceram de uma disponibilidade. No estúdio, certos acidentes são bem-vindos e eventualmente controlados.

Eu acho que o crescimento do jazz, especialmente do jazz improvisado, deveu-se inteiramente às gravações, porque você pode encontrar sentido em algo depois de várias audições – mesmo coisas que soam extremamente estranhas e aleatórias à primeira escuta. Eu mesmo fiz uma experiência no ano passado, na qual gravei um pequeno trecho de ruído de trânsito em uma rua. Tem cerca de três minutos e meio de duração, e eu continuei ouvindo para ver se conseguia ouvi-lo como uma peça musical. Então, depois de ouvir essa gravação várias vezes, eu falava: Ah, sim, tem aquele carro à direita, e tem aquela porta batendo à esquerda, e eu ouvia aquela pessoa assobiando, e ali está aquele bebê vindo de carrinho. Depois de várias semanas, descobri que a amava como uma peça musical. (ENO, 1995, p. 208, tradução nossa).

Figura e fundo. E se tentássemos isto? Por que não fazer assim? Experimenta dessa distância, por favor. Coloca isto na frente do microfone. Muda a velocidade. Aumenta.

¹³⁵ Com o musicólogo português Fernando Magalhães aprendemos: “*Neroli* é a designação de um óleo aromático extraído da laranja cujo nome deriva do de uma princesa italiana que o usava como perfume”. O álbum inscreve-se na série de obras ambientais de Brian Eno, iniciada com *Discreet Music* (1975) e *Music for Airports* (1978). Cf. <https://www.profelectro.info/fm/2021/08/30/brian-eno-neroli/>

Diminui... diminui... Acelera. Falem juntos, ao mesmo tempo, por favor. Devagar... Mais uma vez! Passo a fita por aqui... e aqui também. Corta, corta. Junto tudo isto, sem respiração. Mistura isso. Sobe, sobe! Põe um eco. Dá só um brilho... Um pouquinho de *reverb* na voz. Puxa o grave, por favor. Mil ciclos. Som de telefone, consegue? Médios e agudos. Uma gambiarra. Deu certo!

Quando o rádio se descobriu arte por aqui? Como e por que um fazer artístico próprio do rádio nasceu? O que é radioarte afinal? Como vimos, não faltam estudos sobre as diferentes e complexas relações entre arte e rádio, tanto em âmbito internacional quanto nacional.

Há pesquisas historiográficas consistentes sobre a dimensão artística do rádio brasileiro, cobrindo desde os seus primórdios até sua transmigração como podcast, passando pela época de ouro das radionovelas e programas de auditório, pela criatividade das transmissões de futebol, dos engenhosos e envolventes programas policiais, pelo carisma de comunicadores iconoclastas ou populares, ou as duas coisas, como Zé Bettio ou Gil Gomes, por exemplo. Nesse sentido, no entanto, há bastante a ser feito ainda, muitas histórias a registrar, casos a estudar – locais, regionais, nacionais.

É preciso dar ouvidos aos trabalhadores do rádio. Voltemos à “despedida” de Schaeffer, apenas por um instante. A música concreta como parente próximo da radioarte:

Por um curioso paradoxo, até agora a música concreta viveu de mal-entendidos providenciais. Sua contribuição foi uma renovação inegável de materiais e formas sonoras: foram os pintores, escultores e poetas que aguçaram seus ouvidos, não os especialistas em som musical. Por outro lado, exigiu dos músicos um abandono total do apriorismo, um retorno à experiência [...]. (SCHAEFFER, 1952, p. 75, p. 73-77, tradução nossa)¹³⁶

Quando a sonoplastia se emancipa, nasce a radioarte; quando o fundo se torna figura. É do trabalho avançado dos sonoplastas de rádio que o cinema e a televisão construíram parte importante de sua identidade audiovisual. E essa é uma contribuição discreta, silenciada, esquecida. Mas o que nos interessa aqui é que as técnicas de expressão sonora utilizadas para plasmar acusticamente programas de rádio, ao vivo ou gravados, incluindo também as peças

¹³⁶ No original: “Por una curiosa paradoja, hasta el presente la música concreta ha vivido de malentendidos providenciales. Su aporte era una incontestable renovación de los materiales y de las formas sonoras: fueron los pintores, los escultores, los poetas, quienes aguzaron el oído, no los especialistas em sonido musical. Por otra parte, exigía de los músicos el completo abandono del apriorismo, el retorno a la experiencia [...]”

publicitárias (*spots e jingles*), permitiram o surgimento de uma cultura, de uma prática criativa que, dadas certas condições (tecnológicas, administrativas, políticas, sociais etc.), ofereceram a oportunidade de um transbordamento, um desvio de sua natureza utilitária, ligada principalmente ao complemento de uma discursividade sonora baseada no texto, na locução, na interpretação. Esse transbordamento é o experimento, a descoberta, a invenção. Gesto ousado, nem sempre motivado pela busca de uma solução narrativa, pela busca de um efeito. Mas mesmo quando a experimentação se dá em função de uma demanda funcional, discursiva – sendo que o resultado dessa experimentação poderá ser exitoso ou ficar aquém do esperado, em determinado contexto de produção –, o que importa, na perspectiva da emergência da radioarte é o resíduo, o refugo, a sobra, o quase nada, o resto disfuncional. Esta é a matéria prima da radioarte: resíduo tecno-processual de um imperativo comunicacional, prenhe de expressão poética, plástica, coreográfica, musical. Que o sonoplasta ou o produtor, ou os dois juntos, em um conluio, recolham com cuidado esses resíduos – resultados e procedimentos, verdadeiro tesouro! – e em situação propícia retomem seus passos, recuperem e desenvolvam a experiência, avancem e contemplem extasiados novos resultados formativos, eis um lance de sorte, afinidade, predestinação. Para além da fórmula ou do clichê, competências exotéricas desses profissionais, há em jogo a percepção de uma nova expressão, promissora latência. Radioarte é, pois, transgressão, subversão de um sistema, esotérica atividade, apropriação espiritual dos meios de produção transmutados em meios e matéria de formação artística. Não se trata de ócio criativo, mas sacerdócio. Trabalha-se em outra chave temporal, nas brechas de *Chronos* vivencia-se *Kairós* intensamente. Na escuridão, na madrugada, no limiar da linha que separa os mundos; desperto. Entrego o programa pronto. Guardo os resíduos para novas invenções, preparo-me para novas descobertas.

Mudemos de estação.

[...]

Encontrei debaixo do tapete alguns textos rejeitados, breves apontamentos de meados de 2021. É o que se segue agora.

Take #1

Ao deparar, no Facebook, com a foto da radioasta chilena Georgina Canifrú, gravando o som de um pesado ferrolho, lembrei subitamente de mim mesmo e dos efeitos de presença buscados pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. Simondon posto de lado, levantei-me da cama para escrever. Georgina está sentada em uma cadeira escolar defronte a uma porta velha,

descascada. Parece uma peça de demolição, um refugio. Não sei se de metal ou madeira. Ferro, com certeza. Talvez tenha sido de correr, mas parece abatida, fora de uso, encostada a uma parede grafitada. Algo de sua história é visível, expõe-se ao tato: diferentes camadas de tinta sobrepostas nessa superfície precária. Recorro à legenda: “2015”. Trata-se de algum espaço no Parque Cultural Valparaíso, antigo presídio, aprendo rápido. Seria um fragmento do cárcere? Amplio a imagem com dois dedos, reparo na pequena janelinha, sombrio detalhe: recorte quadrangular no alto da porta. Um casaco está pendurado no encosto da cadeira, ela usa um cachecol. Fones de ouvido e caracóis: Georgina mira a porta, não vemos seu rosto. Sua mão direita, à altura do pescoço, empunha a longa haste do ferrolho; movimenta-a verticalmente, documenta. Posso imaginar o som do atrito metálico da peça enferrujada. Sua mão esquerda segura o pequeno gravador digital. Um caderno de anotações ou agenda no colo. Sentada, mas à ordem, na ponta de suas botas, Georgina habita primeiro os sons que desperta e escuta.

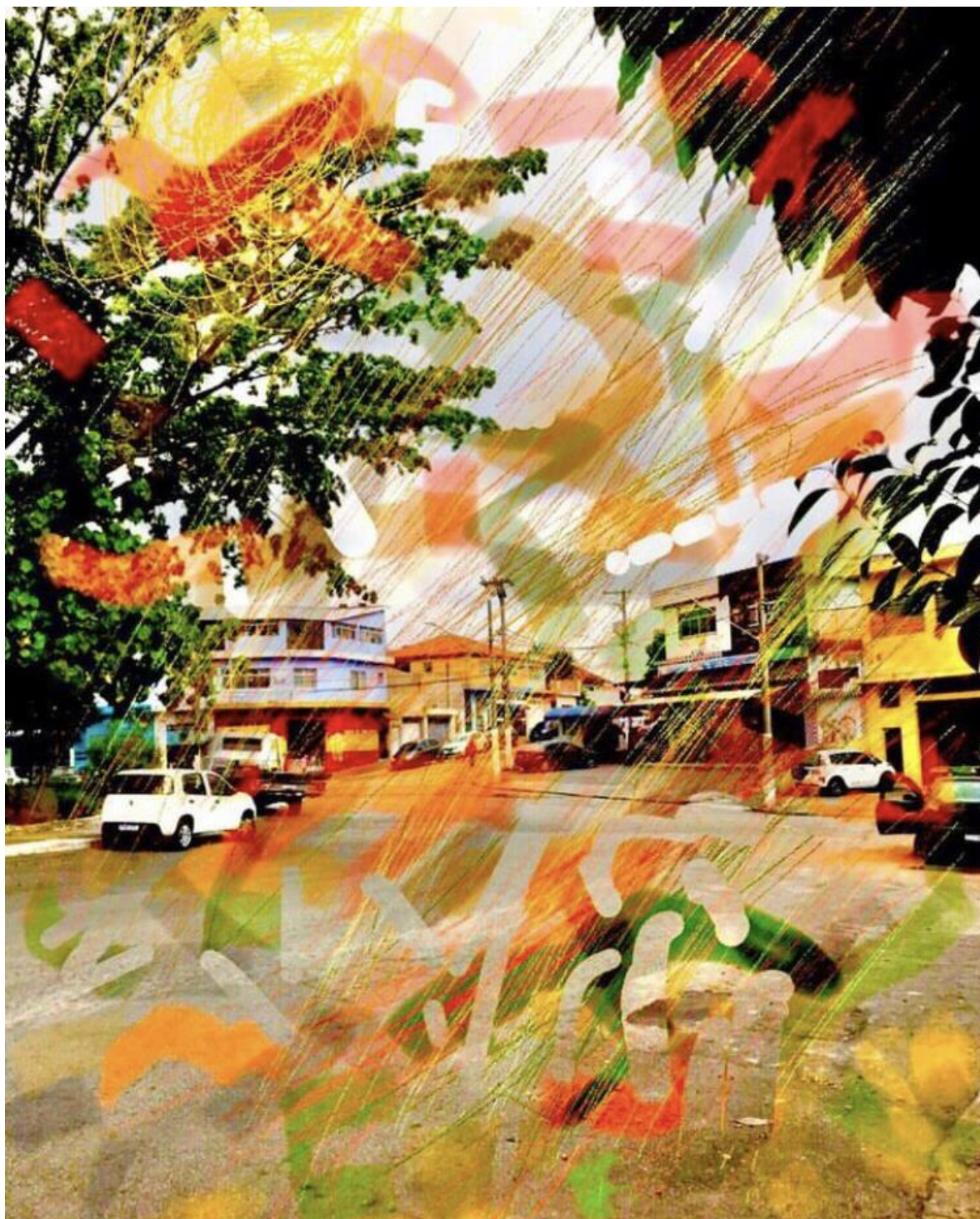
Take# 2

Aproximando-me da faixa de pedestres, de frente para o prédio da TV Gazeta, na Av. Paulista, o sinal fecha. Não reclamo. Tiro rapidamente o *Pêndulo de Foucault* de Umberto Eco da sacolinha plástica. O livro recém-comprado em livraria próxima pede para ser acariciado, folheado com apreço, percorrido com alguma agitação: uma forma de reencontro. Entre carros e motos, alguns pedestres arriscam travessia em duas pistas.guardo o sinal verde. Colegas voltam do almoço, outros estão a trabalho. Estudantes se divertem. Invejo essa existência mítica. Gingando, um homem se aproxima, inspeciona com severa destreza o cesto de lixo e segue em sua marcha, também mítica. Cigarros e celulares. Ônibus tapam nossa visão. Fones de ouvidos, alguma discussão. Gargalhada. Um pequeno carro sobe na guia, desembarca uma jovem e atrapalha o fluxo. Pneumática impaciência; passageiros aproveitam para embarcar fora do ponto. Vermelho ainda. Gostei da nova edição, da textura da capa. Aspiro o aroma das páginas acompanhando o rastro sonoro de ambulâncias e motos. Uma bengala oscilante indica que o farol vai abrir. Encontro a frase do Sr. Garamond: “Disfarcemo-nos de flores que as abelhas aparecem.” Não me lembro se foi por acaso ou se buscava mesmo essas palavras de sinceridade mercantil e certa ressonância demoníaca. Tinha já tentado ler esse romance, em uma edição antiga, comprada em sebo, que me fazia espirrar muito e ameaçava seriamente meu casamento. Lembro agora que já tinha lido esse livro em uma desconfortável edição de bolso. Disparamos. Chego ao outro lado da avenida com um sorriso. Diviso nas sombras um argumento.

Take#3

Como um xamã, segurando meu gravador, descrevo círculos sobre minha cabeça, em diferentes aproximações e acelerações em torno de um objeto acústico manipulado com atenção pelos dedos de minha mão esquerda. Na ampla janela de meu quarto, olhos postos neste mensageiro dos ventos de madeira; ouvidos atentos, mas até certo ponto “cegos” (esqueci de colocar os fones!). A concorrência de motores em rápido deslocamento e um monótono pontilhismo acústico incomodam. É apenas o início da tarde – efêmera ilusão de silêncio. Recentemente, gravei algumas paisagens sonoras da janela do meu quarto com esses toques e gritos do amolador de facas – aparição maravilhosa que se insere na textura sonora heterogênea de minha pequena vila retraída, distante uns 20 metros da calçada. Ambiente acústico urbano *lo-fi*, com direito a sabiás, bem-te-vis, periquitos, maritacas, motocicletas e outros motores que atravessam o tempo ladeira acima. Caminhões e suas cuidadosas manobras sonorizadas, trepidar de carrinhos do supermercado ao lado; caçambas, furadeiras, martelinhos laboriosos, lixas obstinadas, serras tico-tico a guinchar penosamente ao longe. Cãezinhos nas varandas, crianças nervosas, risadinhas e além. Britadeiras, bate-estacas e todo o arsenal pesado da construção civil. Algum silêncio na captação específica de um evento sonoro é pura sorte, estranha respiração. (No jogo espelhado das paredes dos edifícios circundantes, a percepção da fonte, da origem de um objeto ressoante é, muitas vezes, um *trompe l'oreille*, uma ilusão acústica.) Ao descrever no ar meu cadenciado gesto de captação digital, imagino por um momento o que pensa meu minúsculo vizinho, lá na varanda de seu apartamento: “Que ritual é esse, afinal? Banimento ou acolhimento?” Pode ser bom assim também: atenuar de certo modo a intencionalidade do registro de um evento sonoro pela ausência circunstancial de monitoramento em tempo real – seria o equivalente a fotografar com a câmera nas costas? Não exatamente, mas há um coeficiente de adivinhação e sorte aqui, uma abertura para o contributo do indeterminado; embora essa ação consciente esteja inegavelmente informada por padrões de percepção e esquemas de atenção previamente experienciados, por uma memória também técnica que, em alguma medida, antecipa resultados, estabelece um horizonte de expectativas. Guardo agora esse bilhete na gaveta, para abri-lo em momento oportuno. Terei um motivo? Serei premiado? Já o sou.

FIG 29 – Arte sobre foto. Gravação de campo: *O Alarido dos Pardais*, 14 abri. 2022



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: https://www.instagram.com/p/Cg8kczhM3-K/?utm_source=ig_web_copy_link

FIG 30 – Matraca fechada. Variações sobre uma obsessão



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em:
https://www.instagram.com/p/CoX88cAvNGa/?utm_source=ig_web_copy_link

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofônica**. Tradução: Manuel Figueras Blanch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARNHEIM, Rudolf. O diferencial da Cegueira. Tradução: Eduardo Meditsch. In: MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 1**. Florianópolis: Insular, 2005.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução: José Américo Motta Pessanha.... /et al/. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JR., Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BALSEBRE, Armand. A linguagem radiofônica. Tradução: Ana Baumworcel. In: MEDITSCH, E. (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 1**. Florianópolis: Insular, 2005, p. 327-336.

BANKS, Joe. **Rorschach audio**: ghost voices and perceptual creativity. *Leonardo Music Journal*, vol. 11, 2001, p. 77-83. The MIT Press, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1513432>. Acesso em: 23 set. 2020.

BARRETO, Jorge Lima. **Música minimal repetitiva**. Lisboa: Litoral Edições, 1991.

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.

BATCHELOR, Peter. **Really hearing the thing**: an investigation on the crative possibilities of *tromp l'oreille* and the fabrication of aural landscapes. EMS - Eletroacoustic Music Studies Network - De Monfort University. Leicester, 2007. Disponível em: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_BatchelorEMS07.pdf. Acesso em 15 mar. 2018.

BAUAB, Heloisa. Audioficções&ritmos (engenharias do verbo e do som). **Revista USP**, São Paulo, v. 5, p. 105-108, 1990.

BECKETT, Samuel. **Últimos trabalhos de Samuel Beckett**. Tradução: Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução: José Lino Grünnewald. In: **Os pensadores XLVIII**: textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 9-34.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: **Estética e sociologia da arte / Walter Benjamin**; edição e tradução: João Barreto. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma**. A música e o universo da consciência. Tradução: Zilda Schild e Clemente Mahl. São Paulo: Cultrix, 1997.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz; D'UGO JR., Roberto. O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto *La Radia*. **Revista Lumen**, v. 4, n° 7, jan./jun. – p. 69-83, 2019 – ISSN: 2447-8717. Disponível em: <http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/97>. Acesso em: 10 out. 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BRETON, André. Silence is Golden. Tradução de Louise Varèse. **Modern Music**, **XXI**, 3 (1944), p. 150-154.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. Aulas de Ivan Bystrina – maio de 1995 – PUC/SP. Tradução: Norval Baitello Junior e Sônia B. Castino. Notas e transcrições: Solange Silva. Edição: Luiz Iasbeck. São Paulo: PUC/SP - CISC, 1995.

CAESAR, Rodolfo. O *loop* como promessa de eternidade. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, 2008. **Anais do XVIII Congresso da ANPPOM**. Universidade Federal da Bahia, Salvador: Editora ANPPON, 2008, p. 286-290. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM456%20-%20Caesar.pdf. Acesso em: 05 out. 2021.

CAESAR, Rodolfo. sou MODERNO ou PÓS? In: ZAREMBA, Lilian (Org.). **Entrevistos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009, p. 101-104.

CAESAR, Rodolfo. Trem: transporte e tempo. **Revista Carbono**: natureza, ciência e arte [revista eletrônica], v. 1, p. 1, 2012. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/>. Acesso em: 10 out. 2021.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings by John Cage. Wesleyan University Press. Hanover, NH: University Press of New England, 1973.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: _____. **Sob o sol-jaguar**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

CAMACHO, Lidia. **La imagen radiofónica**. México: McGraw-Hill, 1998.

CAMACHO, Lidia. **El Radioarte**: revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México. Tese de doutorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Disponível em: <http://132.248.9.195/pd2005/0331327/0331327.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2022.

CAMPESATO, Lilian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. 2007. 173f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/pt-br.php>. Acesso: 18 fev. 2021.

CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1998.

CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall. Espaço acústico. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). **Revolução na comunicação**. Tradução: Álvaro Cabral. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

CASNOK, Yara B. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo. Unesp, 2003.

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

CHAGAS, Paulo C. **Unsayable Music**. Six reflections on musical semiotics, electroacoustic and digital music. Leuven, Belgium: Leuven University Press, 2014.

CHAPOT, Gisela. **O Grande Hino ao Aton e a Expressão da Teologia Amarniana**. Rio de Janeiro: Revista Mundo Antigo – Ano II, V. 2, N° 04 – dez. – 2013 ISSN 2238-8788. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2013-2/artigo05-2013-2.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2019.

CHION, Michel. **Músicas, mídia e tecnologias**. Instituto Piaget – Divisão Editorial. Tradução: Armando Pereira da Silva. Lisboa, 1997.

CHKLÓVSKI, Viktor. **Arte como procedimento** (1917). Tradução: David Gomiero Molina. Rus. Revista de Literatura e Cultura Russa, V.10 N. 14 (2019). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989> Acesso:

CHRISTOFFEL, David. **Radio Art, Between Autonomy and Hybridation**. Tradução: Phoebe Hadjimarkos Clarke. Critique d'art [online], 55 | Automne/hiver, online since 30 November 2021, connection on 15 September 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/critiquedart/68021>; DOI: <https://doi.org/10.4000/critiquedart.68021>. Acesso em: 12 out. 2022.

COSTA, Mauro Sá Rego. A Palavra é um Vírus. Rádios Que Tocam Silêncio. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – set. 2008. In: **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1988-1.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

COSTA, Mauro Sá Rego. Para criar o site Radioforum, em busca de um rádio inventivo. In: FERRARETO, Luiz Arthr. KLÓCHER, Lucinano (Organizadores). **E o rádio?**: novos horizontes midiáticos [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/eoradio.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2019.

COURI, Aline. **Imagens e sons em loop**: tecnologia e repetição na arte. 2006. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=11. Acesso em: 07 maio 2021.

DEUTSCH, Diane. **Musical illusions and phantom words**: how music and speech unlock mysteries of the brain. New York, NY: Oxford University Press, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Luz contra luz**. Tradução: Vanessa Brito. 1ª ed. portuguesa. – Ymago Ensaios Breves. Lisboa / Portugal: KKYM, 2015.

DUCKWORTH, William. **Talking Music**: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers. New York: Schirmer Books, 1995.

D'UGO JR., Roberto **A escuta cibernética**: o compartilhamento de música pela internet. 2003. 103 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, jan. 2003.

D'UGO JR., Roberto. Samuel Beckett e a incomunicabilidade possível. O inominável / novos fragmentos soltos. In: ZAREMBA, Lilian (Org.). **Entreouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009, p. 41-51.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**. Um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Tradução: Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EL HAOU LI, Janete. Rádio: arte do espaço sonoro. In: XIII Encontro da ANPPOM – Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2001, Belo Horizonte. **Anais do XIII Encontro da ANPPOM**. UFMG, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001, p. 247-252. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anppom_2001_1.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

EL HAOU LI, Janete. Mordendo a própria cauda: peça radiofônica alemã e experimentação de vanguarda. In: BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydêe Dourado de Faria. (Org.). **Mídia, Cultura, Comunicação**. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2002, p. 167-180.

EL HAOU LI, Janete. Entrevista cedida a Gabriela de Moraes Bonafé e Thais de Freitas Rodrigues. **Música em Foco**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 37-64, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/article/view/289>. Acesso em: 30 jun. 2019.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T.S. Morte pela água. In: **Seleção** [T.S. Eliot; Emily Dickinson; René Depestre]. Tradução: Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Editora Hucitech, 1992.

ENO, Brian; KELLY, Kevin. Gossip is philosophy. Entrevista cedida a Kevin Kelly. **Wired**. Maio, 1995. Disponível em: <https://www.wired.com/1995/05/eno-2/>. Acesso em: 10 out. 2022.

FLUSSER, Vilém. Tambores de negros. In: _____. **Na música**. Tradução: Marta Castello Branco. São Paulo: Annablume, 2018, p. 99-107.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>. Acesso em: 08 de março de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O Lobo no labirinto**: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução: Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. **ARJ/Revista de Pesquisa em Arte**. Brasil. Vol. 1/1, p. 1-17. Jan. Jul., 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 22 fev. 2020.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GLASS, Philip. **Akhnaten**. Encarte: Prefácio e Introdução. CBS Masterworks, 1987. 3CD.

GRUNDMANN, Heidi. The Geometry of Silence. In: **Radio Rethink**. Editado por Daina Augaitis and Dan Lander. The Banff Centre for the Arts, 1994. Disponível em: http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html. Acesso em: 02 jan. 2020.

GUERRINI JR., Irineu. **Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros**: rádio, arte e política. São Paulo: Terceira Margem/FAPESP, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUSMÃO, Cynthia. A palavra saturada; Rádio Zoom, uma metáfora do ouvir. In: ZAREMBA, Lilian (Org.). **Entreouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009, p. 33-38.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUHTAMÄKI, Harri. **The five ways of the radio**: paradox-dramaturgical fractions. 16 f. [Apostila. Fragmentos: 1 - the transparency of paradox dramaturgy; 2 - radio as a panoptic medium: from realism to social pornography; 7 - radio - programme - skill] [S.l.]: [s.n.], [1992?]

JUNG, Carl Gustav [et al.]. **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. 21. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

KAMPER, Dietmar. **Re-Signação em São Paulo**. Tradução: Norval Baitello Junior. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/3-kamper-dietmar/21-re-signacao-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 15 abri. 2022.

KATZ, Bob. **Mastering audio**: the art and the Science. Amsterdam; Boston: Elsevier/Focal Press, 2007.

LAPPIN, Todd. Déjà Vu. All over again. **Wired**. Maio, 1995. Disponível em: <https://www.wired.com/1995/05/dejavu/>. Acesso em: 15 set. 2022.

LARROSA, Jorge. **A operação ensaio**: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Tradução: Carla Cardarello. Educação & Realidade, Vol. 29 (1), jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 22 fev. 2019.

LEPETIT, Patrick. **The esoteric secrets of surrealism**: origins, magic and secret societies. Tradução: Jon E. Graham. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2014.

LUCHESE, A. C.; D'UGO JR., R., LAMEGO, M. Peça 1 | 3. In: **Pandemídia** [recurso eletrônico] : vírus, contaminações e confinamentos /organização Almir Almas ... [et al.] São Paulo: ECA-USP, 2020, p. 204-211. ISBN 978-65-88640-14-2 (ECA-USP). Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/582/518/2024>. Acesso em: 12 jun. 2020.

LUCENTINI, Vanderlei B. SomArte no rádio: visionários, vanguardistas e alquimistas no éter. **Novos Olhares**, v. 2, p. 76-93, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Irene. Sensus communis: para entender o espaço acústico em seu ambiente sensorial ressonante. **E-compós**, Brasília, v.12, n.3. set/dez, 2011. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/692>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MAFFESOLI, Michel. **O Tesouro escondido**. Tradução: Simone Ceré. Porto Alegre: Sulina, 2019.

MASNATA, Pino. **Radia** – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto. Tradução: e introdução: Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012.

MATTOS, Wladimir (org.). **Artecompostagem'21**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/235576>>. Acesso em 15 mar. 2022.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, B. R. **La aldea global**: Transformaciones em la vida y los médios de comunicación mundiales em el siglo XXI. La globalización del entorno. Gedisa Editorial, Barcelona, Espanã, 1989.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

MCLUHAN, Marshall. Visual and acoustic space. In: **Audio culture**: readings in modern music. Edited by COX, Christopher Cox and Daniel Warner. New York, NY: The Continuum International Publishing Group Ltd., 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro (2005). **Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação**. *Novos Olhares*, (16), 5-19. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2005.51413>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51413>. Acesso em: 03 mar. 2022.

MEDITAÇÕES sobre os 22 arcanos maiores do Tarô / por um autor que quis manter-se no anonimato; prefácio de Walter Spaemann; apresentação de Hans Urs von Balthasar. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1989.

MEDITSCH, Eduardo. Rudolf Arnheim e o potencial expressivo do rádio. In: MEDITSCH, E. (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 1**. Florianópolis: Insular, 2005.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira; CARDOSO, Marcelo (Organizadores). **Comunicação e cultura do ouvir**. São Paulo: Plêiade, 2012.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI, 2016.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. **Outra travessia 15 – Programa de Pós-Graduação em Literatura**. Universidade Federal de Santa Catarina – 1º semestre de 2013, p. 159-172. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p7>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/2028>. Acesso em: 12 out. 2022.

NANCY, Jean-Luc. **Listening**. Tradução: Charlotte Mandell. Fordham University Press, New York, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condições da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

O'DOHERTHY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução: Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. FAEP UNICAMP. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

PIRES, Gabriel N. **O que é o ASMR e como pode afetar o seu sono?** Instituto do Sono, 2021. Disponível em: <https://institutosono.com/artigos-noticias/asmr-e-sono/>. Acesso em: 25 out. 2022.

PORTO, Regina. **Aula de edição**. Apostila de curso oferecido pelas Oficinas Culturais Três Rios – Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. São Paulo: Núcleos Oswaldianos – Núcleo de Rádio, 1990.

PORTO, Regina. A poética do som: utopia & constelações. In: ZAREMBA, Lilian; BENTES, Ivana (org.) **Rádio Nova, constelações da radiofonia contemporânea 2**. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1997.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: José Paulo Paes, Augusto de Campos. – 12. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

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

REICH, Steve. **Early Works**. Encarte com comentários sobre It's Gonna Rain (1965), Come Out (1966), Piano Phase (1967) e Clapping Music (1972). Elektra Nonesuch, 1987. 1CD

RENIER, Olive; RUBINSTEIN, Vladimir. **Assigned to Listen: the Evesham experience 1939-43**. BBC 1986, p. 75-6.

REVERDY, Pierre. **Ensaio de emergência estética**. Tradução: Danilo Mataveli. Rio de Janeiro: Compouco Edições, 2020.

RISTOVIC, Sava. **Creative Sound: the eighth art**. Disponível em: https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/sava_ristovic_e.html. Acesso em: 30 jul. 2022.

ROGER, Bernard. **Descobrimos a alquimia: a arte de Hermes através dos contos, das lendas, da história e dos rituais maçônicos**. Tradução: Newton Ruberval Eichenberg. São Paulo: Editora Pensamento, 1992.

ROBERTS, Royston. **Descobertas Acidentais em Ciências**. Tradução: André Oliveira Mattos. 2ª ed. Campinas, Papyrus Editora, 1995.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. São Paulo. EDUC, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. **Qué es la música concreta?** Tradução: Elena Lerner. Editions du Seuil, Paris, 1952.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SCHAFER, Raymond Murray. [Tuning of the world] **The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. [1977, 1994] Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. – São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SCHOLEM, Gershom. **O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II**. Tradução: Ruth Joanna Solon e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHÖN, Donald A. **The reflective practitioner: how professionals think in action**. New York: Routledge, 1983/2016.

SCHÖNING, Klaus. Ouvir peças radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada (1979). In: SPERBER, G. B. (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 167-188.

SILVA, Julia Lucia de Oliveira Albano da. **“Mergulho no Escuro” e outros mergulhos**. Programas de auditório como ambientes radiofônicos. 2014. 131f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação**. Tradução: Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020a.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020b.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a cabala: a busca do verbo**. Tradução: Leopoldo Pereira Fugencio Junior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma: uma introdução**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. **Stockhausen: sobre a música / palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie**. Tradução: Saulo Alencastre. São Paulo: Madres, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa / Portugal, 2018.

TOOP, David. **Ocean of sound: ambient sound and radical listening in the age of communication**. [1995] Foreword: Michel Faber. London: Serpent's Tail, 2018.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E.; LANDIM, P.C., e LEOTE, R.S., orgs. **Arte-ciência: processos criativos** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 11-28. Desafios contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-624-4. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 21 abr. 2020.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Organização: João Alexandre Barbosa. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. Posfácio: Aguinaldo Gonçalves São Paulo: Iluminuras, 2007.

VALÉRY, Paul. **Maus pensamentos & outros**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

VICENTE, Eduardo. Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio. In: **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP, 2018a. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002906541.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2020.

VICENTE, Eduardo. Rádio Novo: a crítica social e a experimentação estética no rádio ficcional brasileiro dos anos 1950. **Rumores**, v. 22, n. 24, p. 173-191, 2018b. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/ff971cd5-5762-445b-bf9a-0c6609ac2287/002917945.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

VIÉRTOV, Dziga. **Cine-Olho**: manifesto, projetos e outros escritos. Tradução, organização, apresentação e notas: Luis Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022

WILLER, Claudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

WOODFIELD, Richard. **Introduction to the debate and Gibson and Gombrich on Picture Perception**. Gombrich/Gibson dispute. The Gombrich Archive, 2000. Disponível em: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdis10.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. – 4ª ed. Revista – Campinas: Autores Associados, 2012.

ZAREMBA, Lilian (Org.). **Entreouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009.

ZAREMBA, Lilian. **Hertziana, galena códex**. Catálogo de exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (17 dez., 2011 a 11 mar., 2012). Rio de Janeiro: EAV, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução: Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICES

APÊNDICE A – AZOTH: DRAMA ALQUÍMICO (UM ESBOÇO)

Azoth: drama alquímico

Autor: Roberto D’Ugo Jr.

São Paulo, 14 de set. de 2020. 17h55.

=====

NARRADOR: Venta um pouco na vila. Que delícia! Um pouco de caos nesse inferno. Prostado. Inverno já desacreditado pelos mosquitos e ventiladores. Pandemia! Esses rodopios revigoram, adorada agitação de folhas. Redemoinhos? Virá então o dilúvio? Mônica disse que já viu essa pitangueira ficar de cabeça pra baixo. Me contento em ouvir, sem olhar direito para a janela. Inexplicável vontade de me levantar da cama. Quanto tempo se passou entre o reconhecimento da ideia, do seu potencial, e esta situação estranha, quase ensaiada, coreografada, com a escolha da fonte (dos tipos), busca influenciada por Eco, pelo Pêndulo? Garamond. Ridículo, até certo ponto. A redação de um cabeçalho, a numeração das páginas. O fato é que sei bem o quanto custa acreditar. E o início, pesadelo! Não exatamente o início da escritura, da ação, aqui na cadeira – isso custa, é claro, e muito: digitar sem ao menos a gratificação metálica soando a cada linha vencida pelos indicadores. Mas não é disso que falo: é do pacto. Não no cinema, curioso... Nem na literatura, nos romances (penso aqui como público). Nos livros costuma ser o contrário, assim como nas comédias cinematográficas: difícil é não perder o entusiasmo. Por isso, talvez, tenho sempre dois, três, quatro ou uma pilha deles ao lado da cama, no criado mudo que não tenho mais, nunca tive direito, acho. Em dois banquinhos: abajur, luminária forte demais, e um time, uma seleção de autores: raramente ficção. Não mais. Depois de Proust, de Beckett, tem sido difícil. Então, aquela coisa: magia, ocultismo, esoterismo, hermetismo, alquimia, simbolismo, gnose.

Surrealismo, comunicação, música, maçonaria, teatro. Religiões comparadas, história. Nessa seara as biografias me encantam, assim como os tratados. Filosofia, estética, poesia, crítica, teoria literária, os dicionários, semiótica. Ah, Umberto Eco! Dois romances bem escolhidos, leituras conscientes, relidos com uma frequência incomum. (O Nome da Rosa foi há muito tempo, não o comprei... Emprestado; capa em destroços. Gosto do filme, mas não conta aqui, nesse rol.) Volta e meia, vem também um Guimarães, uma Lispector, é verdade. Correspondências nessa ciranda? Psicologia, psicanálise. Preciso terminar O Homem da Areia. Borges! Como posso ter esquecido de Borges?! Que mais? Tarkovski. Correspondências nessa constelação? Então, temos os livros, eventualmente uma lapiseira, o controle remoto, os óculos, o celular. Tudo nos dois banquinhos, alternando-se na queda. Poesia se faz com palavras, disse o Octavio Paz. E todo meu empenho até aqui tem sido essa luta, esse embate sórdido com a palavra, preferindo ruínas aos parágrafos, a imagem sonora ao discurso; a música, sempre. Mas é preciso contar uma história. E foi isso que me disse Marcos Lamego, há dois anos, num fim de tarde também quente, na lanchonete da Unesp: é preciso começar a escrever essa história, seja ela qual for. Meu orientador administrava o momento, estrategicamente distraído. Ocupávamos uma mesa do lado de fora. Creio ter fingido que era fácil, que era isso mesmo, que tava tudo meio engatilhado. Uma farsa!

CENA 1 – INTERIOR DE UM ÔNIBUS (Perdizes, São Paulo). **INÍCIO DA VIAGEM, VEÍCULO QUASE VAZIO:** Motorista, cobrador e mais meia dúzia de passageiros. Início da tarde.

PERSONAGENS:

- Velho alquimista, vestido à francesa: capa longa, preta, boina preta, camisa quadriculada por baixo da capa, calça sobre a barriga, óculos com lentes grossas, armação preta, barba por fazer, mãos inchadas, cerca de 70 anos ou mais, leva um guarda-chuva retrátil e uma velha valise de couro. Sentado em um dos bancos traseiros, área elevada, sobre das rodas do veículo.

- Jovem estudante universitário – cabulando aula. Desde o ensino médio, prefere ler livros durante longos trajetos de ônibus a assistir às aulas.
- Motorista; Cobrador; Lunático; Garota; “Figurantes” etc.

.....

FULCANELLI: O que o jovem está fazendo?

JOVEM: Isto? Ah... é uma intervenção. Uma ação artística.

FULCANELLI: Como assim inter-ven-ção? Perdão... é que eu vi que o Sr. colou esse adesivo nos bancos da frente também... fiquei curioso.

JOVEM: Então isso aqui é um QR Code, um tipo de endereço codificado que leva a uma peça de arte que eu fiz.

FULCANELLI: É, eu tenho visto muitos desses sinais por aí, mas tenho um pouco de preguiça para experimentar, para ler essas mensagens.

JOVEM: Tem muita coisa legal que pode ser acessada scaneando esses códigos: fotos, informações, vídeos. No meu caso são peças sonoras, áudio. Radioarte.

FULCANELLI: Rádio arte? Eu gosto de música... e de silêncio.

JOVEM: De certa maneira, o que eu faço é também música; e também cinema, só que apenas com os sons.

FULCANELLI: (Lê em voz alta) “Não tenho tempo para ouvir... Peça nº 1.” Por que você escreveu isso na etiqueta?

JOVEM: É que é a primeira de uma série. Eu fiz várias peças e cada uma está num adesivo desses.

FULCANELLI: Mas por que essa frase negativa, “Não tenho tempo para ouvir”?

JOVEM: É uma provocação, uma isca. Na verdade, as pessoas são meio resistentes à escuta. Se sentem um pouco invadidas quando propomos a audição de um trabalho, e até mesmo de uma música nova, algo que não conheçam.

FULCANELLI: Você gosta de música clássica?

JOVEM: Sim, muito! Mas também, de compositores mais recentes... das vanguardas, dos experimentais. Mas ouço tudo, desde a Idade Média... Todos os mestres. E rock também.

FULCANELLI: Rock? Frank Zappa? (Olha por cima dos óculos.) Eu fui organista. Por muitos anos. Toquei em várias igrejas na Europa. Conheci Widor, Poulenc, Messiaen, Stravisnki...

JOVEM: Que demais! Adoro Messiaen! Não conheço muito o repertório para órgão e piano, quer dizer... não guardo os títulos, mas, o *Quarteto para o Fim dos Tempos*, a *Sinfonia Turangalila*... as peças baseadas nos cantos de pássaros, e outras corais, com uso de Theremin. Genial!

FULCANELLI: Um compositor muito espiritualizado.

JOVEM: E Stravisnky! Nossa! Tem uma pianista e compositora brasileira que...

FULCANELLI: Jocy de Oliveira. Mulher incrível. Ouvi algumas peças. Ela cria mundos com texturas eletrônicas. Existe uma conexão com o Oriente nessa música, você percebe?

JOVEM: Sim... O Sr. vai descer logo?

FULCANELLI: Não. Eu vou até o ponto final, que também é o começo ou recomeço, não?

JOVEM: Ah, até o aeroporto?! Eu desço antes, depois da Paulista. Mas está longe. E com esse trânsito de hoje...

FULCANELLI – Sim. Sabe que é bom para ler, meditar e para conversar às vezes. Por isso pego sempre no Ponto Final ou Inicial, não sei... rs.

JOVEM – O Sr. quer ouvir minha peça? Eu gostaria muito de ter a sua opinião. É simples, um instantâneo sonoro. Uma cena urbana.

FULCANELLI – Uma cena?

JOVEM – É... uma montagem de sons.

FULCANELLI – Não sei... eu ganhei esse celular da minha neta há pouco tempo.

JOVEM – Acho que ele tem o leitor de código. Olha, aponta aqui para a etiqueta. Isso. O Sr. tem fone?

FULCANELLI – Tenho. Ouço Bach o dia inteiro, quase. Mas também outras coisas, Machaut, Monteverdi, Satie, Debussy, Fauré, Scriabin, Stockhausen...

JOVEM – Stockhausen, uau! Então, acho que tenho alguma chance... rs.

FULCANELLI – Como? Bem... pronto. Clico aqui?

JOVEM – Isso. Está ouvindo!

FULCANELLI – Muito alto! Preciso abaixar.

JOVEM – Vou pôr de novo.

FULCANELLI – Sim, por favor. (Depois de alguns segundo, balbucia algo.)

JOVEM – Terminou?

FULCANELLI – Mais uma vez, por favor.

JOVEM – Ok.

FULCANELLI – Magia... (Sussurra) *solve et coagula. Branqueai Latona.*

JOVEM – O Sr. gostou?

FULCANELLI – Não sei se entendi muito... É estranho. É bom.

JOVEM – Chama-se *Acaso Objetivo*. Eu trabalhei algo híbrido, entre um recorte documental e uma ficção.

FULCANELLI – Tem elementos do ocultismo, não?

JOVEM – É uma imagem poética, inspirada no ocultismo sim; na ideia do misterioso que está presente no dia a dia, no cotidiano. Histórias e percepções mágicas que tornam a vida mais interessante.

JOVEM – Cuidado... É melhor o Sr. segurar.

FULCANELLI – O motorista tem pressa. Compreensível, mas inútil... Essa sua peça, tem atores?

JOVEM – Mais ou menos. Eu gravei algumas paisagens sonoras, alguns *takes* na rua, na saída do metrô. Com o microfone e os fones de ouvido, consegui captar detalhes, fragmentos de histórias. E aí tinha essa mulher, meio indignada.

FULCANELLI – “Isso não se conserta nunca mais!”

JOVEM – É! E fiquei imaginando uma cena, uma ficção. Um contexto meio paranoico: alguém caminhasse pelas ruas, observando as pessoas e sentindo presenças estranhas, perturbadoras. Meio médium, mas talvez só uma alucinação – um jogo poético, mais próximo do surrealismo.

FULCANELLI – Interessante, sim. Mas perigoso, não?

JOVEM – Como assim? O Sr. diz... mexer com coisas espirituais, sobrenaturais. Sabe que eu pedi para uma amiga minha gravar a locução, o trecho que fala:

FULCANELLI – “Pessoas que encontramos pelas ruas praticam Magia Negra...”

JOVEM – Isso! E ela pirou. Achou estranho. Disse que não poderia fazer isso por mim. Que eu podia pedir qualquer coisa, menos isso. Uma pessoa inteligente... culta. Mas é uma ficção, uma criação. Não entendi direito, não questionei. Enfim, respeito.

FULCANELLI – Eu estava me referindo ao fato de você colar esses códigos, esses adesivos, na parte de trás dos assentos. Isso não é proibido? Não é um bem público?

JOVEM – Ah... Sim, eu entendo. Bem... É uma intervenção artística, né? Faz parte da minha pesquisa.

FULCANELLI – Sei. Por isso você se sentou aqui atrás, bem no fundo do ônibus, né?

JOVEM - Eu quero atingir um público que de outra forma eu não alcançaria.

FULCANELLI – Talvez o motorista ou a empresa pense que isto é um tipo de vandalismo e te processe. Você não pediu para eles?

JOVEM – Eu pensei bastante também sobre essa questão ética. Acho difícil que eles colaborem. Minha ideia é a seguinte: já é bem difícil para quem usa transporte público, sempre lotado, sempre cheio. Se eu pudesse oferecer algo, surpreender o usuário com arte. Sem explicar, mas provocar a curiosidade e permitir o acesso a um outro mundo. A uma outra realidade. A pessoa fica curiosa, mira o celular e pode ouvir uma mensagem inusitada, uma peça que revele o fantástico no cotidiano. Foi isso. Bem, mas não tenho certeza.

FULCANELLI – Não se preocupe. Eu achei interessante. Uma missão. Poesia é risco, como diz o poeta, não?

JOVEM – Augusto de Campos! Mora ou morava em Perdizes.

FULCANELLI – Eu sei.

JOVEM – Durante a escuta da peça o Sr. estava falando umas palavras em Latim?

FULCANELLI – Associações de ideias apenas. Processos que a sua “música”, quer dizer, que sua peça me fez recordar.

JOVEM – A propósito, qual a sua graça?

FULCANELLI – Eugênio, meu caro Roberto. Mas pode me chamar de Fulcanelli.

.....

NARRADOR: Eu avisei: é um tanto ridículo. Até que não está de todo mal. Dá pra mexer um pouco. Melhorar detalhes. Trabalhar as sonoridades do ônibus. Pensar esse

sotaque meio professor Koellreutter. Será um Fulcanelli com acento no “i”, francês? – um cidadão do mundo, o cosmopolita, com toda certeza.

.....

JOVEM – Ful-ca-ne-lli... É o nome do aqui...

FULCANELLI – Pode me chamar de Agripa se quiser, ou qualquer outro nome, o que importa? (Silêncio) O que representa o Sol?

JOVEM – A Unidade, o Ser Supremo, a única e exclusiva matéria da Grande obra da filosofia.

FULCANELLI – O que representam os três castiçais?

JOVEM – Os três graus do fogo a que se deve submeter a primeira matéria.

MULHER – Motorista, vai descer. Vai descer!

COBRADOR – Bate com algo metálico para se comunicar com o motorista. (Se dirige à mulher). É logo aí! A senhora desce a rua todinha aí em frente.

MULHER – Obrigado, moço!

FULCANELLI – O que significam os sete planetas?

JOVEM – As cores principais que aparecem durante o Regime.

TEC – ÔNIBUS FREANDO ALGO BRUSCAMENTE PARA PARAR NO PONTO.

FULCANELLI – O que representam os sete querubins?

TEC – A PORTA SE ABRE, A PASSAGEIRA DESCE. A PORTA FECHA.

JOVEM – (Hesita um pouco) Os sete diferentes metais.

TEC – A PORTA PNEUMÁTICA PARECE EMPERRAR. ÔNIBUS PARADO.

FULCANELLI – O que representa o Espírito Santo?

COBRADOR – Tão prendendo a porta de novo.

APÊNDICE B – RELATO DAS ATIVIDADES DO *PETIT COMITÉ*

Em 2020, abracei o duplo desafio de (1) intensificar a difusão de minha produção artística, seja individual, seja como membro do coletivo *Petit Comité* (do qual participam também os artistas-pesquisadores Anna Carl Lucchese e Marcos Lamego) e, (2) ao mesmo tempo, desenvolver uma articulação teórica que permita localizar essas realizações em um quadro mais bem definido das artes acústicas. Essa busca conceitual ampara-se em uma abordagem sistêmica, multidisciplinar, tendo como pilares textos identificados com as ideias de Artemídia, da chamada Cultura do Ouvir e da teoria da Formatividade. Nesse sentido, a rica vivência construída pelos integrantes do coletivo *Petit Comité*, formado em 2019, tem, desde o início, resultado em importante troca de referências, bem como em apoio e estímulo mútuos no que diz respeito aos projetos acadêmicos, artísticos e profissionais de seus integrantes.

Os encontros semanais do *Petit Comité* ampliaram e aprofundaram as provocações e estimulações promovidas pelo Grupo de Estudos “Artemídia e Videoclip”, liderado pelo Prof. Dr. Pelópidas Cypriano. O constante diálogo entre os integrantes do *Petit Comité* encaminhou-se para a necessidade de uma colaboração artística, superando as parcerias pontuais até então existentes. Esta percepção foi acentuada com o advento do isolamento social decorrente a pandemia.

Duas peças do *Petit Comité* foram finalizadas até o momento, e uma terceira está em fase de elaboração experimental. A chamada de artigos para a publicação de *e-book*, intitulado, “PANDEMÍDIA: Vírus, Contaminações e Confinamentos – a urgência de se pensar efeitos da pandemia na mídia contemporânea”, feita pelo LabArteMídia, da ECA-USP, liderado pelo Prof. Dr. Almir Almas, foi uma oportunidade para que o grupo examinasse sua própria natureza enquanto coletivo, identificasse sua proposta estética, reconhecesse seus processos e procedimentos. O artigo produzido, Peça 1 | 3, aborda a realização da primeira obra colaborativa deste coletivo. Cito abaixo alguns parágrafos deste texto produzido a seis mãos:

Há não muito tempo, pensávamos na beleza do convívio presencial, na fruição conjunta e compartilhada de um mesmo espaço. Não em oposição às diversificadas possibilidades de experiência e interação em ambientes e plataformas virtuais, mas como um necessário contraponto de natureza ecológica. Um recuo consciente da abstração digital como resgate de certa

sensibilidade única, mais densa, plástica: a da pele, do corpo presente, do compartilhamento subliminar de batimentos distintos. Mas o que era principalmente uma alternativa, espaço de ensaio e rascunho, torna-se agora terra firme, ou seu simulacro, pouco importa, pois a questão agora é de sobrevivência.

Era preciso dar uma resposta, gesto simbólico que justificasse nossa identidade enquanto grupo. Não mais apenas uma troca de referências artísticas, intelectuais, histórias pessoais compartilhadas a nutrir nossas produções individuais. Não mais uma colaboração pontual, um palpite ou conselho. Um salto de mãos dadas é do que precisávamos. O tema não podia deixar de ser nossa percepção do momento, da fragilidade, do temor, do absurdo, bem como do suspeito silêncio nas ruas, serenidade artificial incapaz de mascarar o privilégio de um isolamento seguro. Nossas paixões e habilidades seriam mobilizadas, estratégias oblíquas perscrutadas. A contingência do afastamento físico, o número de mãos envolvidas e o aguçamento de nossos sentidos.

Cada um a seu modo vinha gestando seu registro. Uma *live* experimental, feita por um de nós, Roberto, em uma noite de quarentena, contrasta com as performances musicais de celebridades e de anônimos na internet. À celebração da resiliência e da solidariedade, a performance oferece um comentário existencial, um autoexame na escuta silenciosa, e algo nervosa, de antigas fitas cassetes. Sobressaltos e estranhamentos, o aflorar de emoções contrastantes na cadência dos botões; sibilâncias e chiados de um gravador encostado, quase descarte. Em quadro, recortados por um foco de luz: uma mão, fitas, livros, aparelhos – índices de uma existência. Na solidude criativa, a encenação ritualística de um solitário personagem, à semelhança do velho Krapp de Samuel Beckett, remexendo seu passado, tirando a sorte. Reconforto no reencontro de uma tocante canção do deserto. Constrangimento com experiências pueris de radioarte. Espanto com uma composição própria, esquecida. Basta.

Não espanta, porém, que algo dessa *live* tenha encontrado um lugar na colaboração subsequente do *Petit Comité* – mais do que um experimento, a transmissão foi uma descoberta, processo de criação compartilhado na rede.

Dois textos poéticos de Anna surgem, por meio de sua própria voz, como potencial elemento estruturante da **Peça 1 | 3**. Possibilidades. Um relato

onírico, imbuído do sentimento de estranhamento, um mergulho no inconsciente alerta, nas viagens da madrugada. E outro fragmento, uma conversa interior, à luz do dia, em um novo contato com o outro; olhar e pele se encontram, para aproveitar as horas e a vida, que se permite atravessar a rotina, tradução em palavras de uma peculiar experiência sensorial no espaço doméstico, um convite à exploração criativa do mundo.

Marcos envia imagens que escutam: fachadas, telhados, beirais. Acompanham o delicado trabalho da luz. Captam a metrópole “no tempo lento da decifração”, evocando os questionamentos e reflexões de Norval Baitello Jr. (2014) sobre a cultura do ouvir.

(LUCCHESI; D'UGO JR.; LAMEGO, 2020, p. 208-210).

APÊNDICE C – CORRESPONDÊNCIAS DO M.A.R. (2019)

1 - Email para AGNUS VALENTE - sex., 26 de jul. de 2019, 18:41

Caro Agnus, boa noite! Tudo bem?

Tomo a liberdade de compartilhar com você o *link* para uma peça de radioarte que criei no início de julho e finalizei na semana passada. Chama-se M.A.R., por enquanto. Foi pensada e realizada como paisagem sonora para integrar a exposição de mesmo nome, montada pelo grupo de pesquisa Artemídia, liderado pelo professor Pelópidas. A ideia original gira em torno do TCC da formanda em música Giulia Grabert. Apresentei um protótipo/ensaio dessa peça radiofônica durante a performance da Giulia, e na sexta seguinte durante a Exposição. Na ocasião, manipulei ao vivo elementos sonoros previamente selecionados, dentro de uma estrutura básica de desenvolvimento compondo cerca de 20 minutos, depois repetidos o quanto necessário. Essas intervenções na Galeria foram importantes para entender a questão da acústica nesse espaço reverberante e pensar melhor as dinâmicas e texturas mais favorecidas pelo ambiente. Depois disso, retomei o projeto, um mergulho intenso: incorporei novos elementos, alterei bastante coisa e masterizei na sexta passada a versão final que te envio agora. Fiquei bastante satisfeito como o resultado.

Espero que ouça, Agnus. Gostaria de ouvir suas impressões. Pode ser em bons fones de ouvido ou em uma sala com caixas acústicas separadas uma da outra, para percepção da mixagem em estéreo. Testei em ambiente aberto, na minha vila, e o resultado foi bem legal. (Fico imaginando essa peça soando em algum recorte específico do estacionamento do IA.)

Segue então o link da peça, no espírito de montagem de um Dziga Viértov. Envio também (abaixo) a longa mensagem que mandei à Giulia Grabert acompanhando a peça. Ela gostou bastante. Há informações e contextualizações legais sobre o processo de criação da peça. Aliás, esta composição não seria possível sem sua disciplina e todo o processo de investigação poética e estética, discutido e trabalhado com os demais colegas, Fabulosos Híbridos! (Vou inscrevê-la na Jornada, bem como a ideia da Matraca – Cripto Somido).

Envio também como anexos dois exemplos de representação gráfica da peça (gerados nos *softs* de edição).

Sonoro abraço,

Roberto.

.....

2 - Email para GIULIA GRABERT - 21 de jul. de 2019, 14:13

Olá, Giulia, bom dia! (Copio aqui também os professores Pel e Anna Claudia Agazzi.) Espero que esteja aproveitando bem as merecidas férias, depois tantas belas realizações. Aproveitei também essas últimas semanas para fechar a versão final de minha peça de radioarte inspirada em sua trajetória, em seu TCC, e nas peças de arte preparadas para a exposição M.A.R. - Música e Artes em Revisão.

Sem título ainda, essa minha peça é híbrida: paisagem sonora e peça radiofônica (radioarte) não narrativa. É um ambiente sonoro pensado para dialogar esteticamente com obras visuais expostas em um determinado espaço; é também uma realização acústica autônoma, que pode ser ouvida de cabo a rabo. Combina a monotonia com certos gestos dramáticos. As informações são esparsas, vêm e vão, em um jogo de vagas memórias, precárias repetições.

Há aproximadamente cinco seções nessa peça de 25 minutos de duração: a) Introdução (mar, tuba, piano); b) Episódio piano I; c) Clímax-tempestade; d) Episódio piano II; e) Iemanjá; f) Coda. Há assim uma forma e uma certa articulação dramática perceptíveis, com gestos, texturas e processos distintos em cada seção.

Contrastes de densidade, breves momentos de esvaziamento, marés que levam e trazem os motivos. Isolamento e sociabilidade são também aspectos trabalhados (uma ou outra voz distante são ouvidas, o bijuzeiro na praia, a respiração de alguém que emerge das ondas).

O LINK PARA O ACESSO AO ÁUDIO SEGUE EM ANEXO (assim como algumas representações gráficas da peça no *soft* de edição).

O ponto de partida para essa peça foi seu relato sobre a experiência como pianista de navio de cruzeiro, sua felicidade, suas angústias, apreço à liberdade, respeito pela vida. Criei minhas próprias imagens a partir do que você me contou naquele almoço, em finais de junho. O mar, a buzina de um transatlântico e fragmentos de sua música ao piano foram os elementos que, na ocasião, pensei em mobilizar para criar uma peça acústica (para a Exposição e para a disciplina do Agnus também). Não consegui encaixar os depoimentos verbais que pedi a você,

mas me aproximei muito de sua música. (Espero que compreenda minha necessidade artística de reprocessar o material, a fim de criar algo -- para além do registro.)

Então, foquei na canção “A Sereia do Mar”, de Babi de Andrade (extraída do vídeo do Youtube que você me encaminhou; essa gravação tem menos reverberação do que aquela que fiz na sala de estudos na defesa de seu TCC). Extraí (recortei) vários *loops* a partir de dois ou três compassos ondulantes -- um processo empírico, com espaço para serendipidade.

Todo material "musical" da peça deriva de sua execução dessa música da Babi de Oliveira, inclusive um trecho vocal, com percussão (que extraí da minha gravação da defesa no IA).

A partir desses fragmentos rítmico-melódicos, criei minha própria "pianola marítima", trabalhando, de certa maneira bem-humorada, a questão da reprodutibilidade técnica, em evocação às reflexões críticas de Walter Benjamin – e problematizando um pouco também a questão arte/entretenimento.

Trabalho sempre nessa chave, de um modo ou de outro (gosto da metalinguagem e da apropriação de elementos da indústria cultural). Extraio padrões rítmicos presentes na música gravada e realizo edições, colagens, justaposições, sobreposições, busco ritualizar o mecânico descobrindo novos sentidos estéticos por meio da reiteração e da montagem “cinematográfica” dos elementos. Aproximo-me intuitivamente de Erik Satie, Pierre Schaeffer, do compositor santista Gilberto Mendes (natural afinidade, percebida no processo de realização), de Brian Eno, de Steve Reich e Philip Glass (sou inegavelmente apaixonado pelo minimalismo, fazer o quê? rrsrs).

Há algumas polirritmias interessantes que vêm à tona nesses processos, efeitos psicoacústicos perturbadores e fascinantes (aos 12 minutos, pode-se ouvir até um coro feminino, que só existe nessa repetição do piano, processada a partir de um simples motivo, com certo *reverb* ou executado ao contrário etc.).

O apito-buzina do transatlântico, representado pelos impressionantes toques de tuba da performance realizada na Galeria, era exatamente o que eu havia pensado para a obra: para mim, esse som presentifica o imensurável, o mistério da vida e a beleza de nossa existência; aquilo que está ao nosso alcance e aquilo que nos supera, nossas realizações e nossos esforços, inclusive técnicos e tecnológicos, belos e terríveis. Trata-se de um elemento muito importante,

quase escultórico, e o processei de vários modos, inclusive ao contrário e fabricando um dueto no final da peça.

Os sons esparsos e distendidos, profundos, da tuba-buzina são favorecidos pela ambiência acústica da Galeria no IA, altamente reverberante; já o som constante do mar (às vezes ruído branco) e o denso clímax central oferecem alguns problemas à recepção nesse espaço, principalmente com eventual afluxo maior de pessoas. Por outro lado, são favorecidos na escuta ao fone de ouvido (ônus de uma proposta híbrida).

Com o piano também realizei duetos, e aproveitei alguns *loops* descobrindo nos motivos precariamente repetidos um caráter propulsor que remete a um motor ou a engrenagens.

Então, há algo de semi-descritivo na peça, no espírito de um poema sinfônico, não narrativo, mas disparador de sugestões imagéticas, aberto ao complemento do ouvinte, jogos de memórias.

O Chamado à Iemanjá também ganhou lugar na peça, elevando-a em espiritualidade e homenagem à natureza. Penso em Dziga Viértov.

Os sons do mar vieram de gravações que fiz na praia de Juquehy-SP, em janeiro deste ano (inclusive com um vendedor de biju ao fundo, na praia). São tomadas registradas à beira-mar, à noite e também durante o dia.

Há ainda dois ou três takes sonoros do porto de Vancouver, gravados pela equipe de R. Murray Schafer, em 1973 – são sons muito bonitos de lagoa de água salgada e de navios e rebocadores em atividade ao longe (usei um pouco, processando o material também).

Rito de Passagem -- depois da peça pronta, além de lembrar das composições "Viva-Villa" e "Ulysses em Copacabana...", de Gilberto Mendes, comecei a pensar também no poema "Death By Water" ("Morte por Água"), de T.S. Eliot, sobre "Flebas, o fenício, morto há quinze dias, / Esqueceu o grito das gaivotas e o marulho das vagas / E os lucros e os prejuízos.", e etc., na tradução aqui de Ivan Junqueira (mas gosto também tradução da feita por Idelma Ribeiro de Faria).

Espero muito que goste da radioarte -- você é parte dela, Giulia! Peço, por favor, que compartilhe também com a profa. Anna Claudia Agazzi (na verdade, já mandei com a Anna e o

Pel em cópia) e com os três fantásticos músicos: Tatiane Reis, Tiago Bernardes e Jefferson Silva.

Agradeço muito a oportunidade dessa colaboração.

Muito sucesso, Giulia -- e que venham outras parcerias!

Sonoro abraço,

Roberto D'Ugo