

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes - Campus São Paulo

THIAGO RUIZ DA SILVA MATOS

HÍBRIDOS SONS:
som, imagem e contexto

SÃO PAULO

2021

THIAGO RUIZ DA SILVA MATOS

HÍBRIDOS SONS:
som, imagem e contexto

Dissertação 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 Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais.
Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.
Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva.

SÃO PAULO

2021

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

M433h	Matos, Thiago Ruiz da Silva, 1981- Híbridos sons : som, imagem e contexto / Thiago Ruiz da Silva Matos. - São Paulo, 2021. 85 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus Valente) Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Som na arte. 2. Poética. 3. Arte e tecnologia. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Arte interativa. I. Silva, Agnaldo Valente Germano da (Agnus Valente). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 700.105
-------	--

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

THIAGO RUIZ DA SILVA MATOS

HÍBRIDOS SONS:
som, imagem e contexto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em 22 de fevereiro de 2021.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Agnus Valente
Instituto de Artes da Unesp – Orientador

Profa. Dra. Rosângella Leote
Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. Raquel Stolf
Centro de Artes da Udesc

Dedico este trabalho em memória de meu pai e avô

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, seus docentes, funcionários, e todos os trabalhadores envolvidos com o funcionamento diário da instituição.

Ao Prof. Dr. e orientador Agnus Valente, por incentivar com acolhida e pronta disposição a curiosidade investigativa, indicando os possíveis caminhos desta pesquisa, e incentivar minha formação.

À minha mãe Gilsa e à minha avó Maria, pelo amoroso suporte e incentivo em todos os momentos difíceis, mas também nos momentos felizes.

À Larissa Jordan por todos os diálogos envoltos à natureza dessa pesquisa, e para além dela.

Aos professores: profa. Dra. Rosângella Leote, profa. Dra. Raquel Stolf, prof. Dr. Sergio Romagnolo, e prof. Dr. Milton Sogabe, por terem aceitado compor a banca avaliadora para a Defesa de Dissertação, e assim colaborar com o meu processo no desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores: profa. Dra. Rosângella Leote, prof. Dr. Omar Khouri, e prof. Dr. Milton Sogabe, por suas aulas e apaixonada dedicação com que se entregam à docência e às Artes.

Aos colegas do Instituto de Artes que direta ou indiretamente contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa.

quanto mais medito em minha arte, mais a exerço

Paul Valéry (1996, p. 51)

RESUMO

A pesquisa apresenta uma reflexão sobre práticas artísticas que envolvem articulação entre som, imagem e contexto, sendo relativos aos processos de formação histórica e conceitual, a partir da poética pessoal do artista Thiago R. (autor deste trabalho), e suas respectivas obras: *Escutação-ação Espiral* (2015), *Audiotáteis* (2014-2016), *Signo: Som: Infinito: _____* (2018), e *Assento Pentafônico* (2013-atualmente). Desse modo, pretende contribuir para a pesquisa da área, com ênfase nas práticas que operam entre os fenômenos espaciais/temporais no campo da criação artística híbrida (MCLUHAN, 2007) sob a perspectiva dos processos criativos com os meios eletrônicos (PLAZA; TAVARES, 1998), a relação entre autoria e recepção (PLAZA, 2000) conforme as interrelações sensoriais (VALENTE, 2008), e, formativas (PAREYSON, 1993) para a compleição das obras. Segue o movimento da pesquisa uma breve abordagem sobre a arte sonora e alguns dos seus agentes artísticos/institucionais precursores, correntes artísticas históricas influenciadoras e uma reflexão técnica e poética sucinta entre três autores e suas respectivas obras. Também é realizada uma descrição de obras vinculadas aos programas artísticos históricos dos anos de 1960 e 1970, e de algumas produções contemporâneas realizadas nos últimos 20 anos.

Palavras-Chave: Poética híbrida. Processo criativo. Interatividade. Arte sonora. Arte e tecnologia.

ABSTRACT

This research presents a thought on artistic practices that involve articulation between sound, image and context, being related to the processes of historical to conceptual formation based on the personal poetics of the artist Thiago R. (the author of this work) and his respective works: *Escutação-ação Espiral* (2015), *Audiotáteis* (2014-2016), *Signo: Som: Infinito: _____* (2018) and *Assento Pentaafônico* (2013-present). Thus, it intends to contribute to the research area, with emphasis on the practices that operate between the spatial/ temporal phenomena in the field of hybrid artistic creation (MCLUHAN, 2007) under the perspective of creative processes with electronic media (PLAZA; TAVARES, 1998), the relationship between authorship and reception (PLAZA, 2000), according to sensory interrelationships (VALENTE, 2008) and formative (PAREYSON, 1993) to complete the works. The research movement also follows artistic/institutional agents, influential historical artistic precursors and succinct technical and poetic reflection between three authors and their respective works. A description of works linked to the historical artistic programs of the 1960s and 1970s and some contemporary productions made in the last 20 years is also presented.

Keywords: Hybrid Poetics. Creative Process. Interactivity. Sound Art. Art and Technology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	<i>Variations for Double-Bass</i>	21
Figura 2 -	<i>Flux year Box 2</i>	22
Figura 3 -	<i>Stationary Traffic</i>	23
Figura 4 -	<i>18 Happenings in 6 Parts</i>	25
Figura 5 -	<i>Double Negative</i>	29
Figura 6 -	<i>Las Vegas Piece</i>	30
Figura 7 -	<i>Spiral Jetty</i>	31
Figura 8 -	<i>Within and Beyond the Frame</i>	34
Figura 9 -	<i>Maintenance art</i>	35
Figura 10 -	<i>Untitled at Claire Copley Gallery</i>	36
Figura 11 -	<i>Heat and the Heartbeat of the City</i>	39
Figura 12 -	Visão geral de <i>Washes</i>	41
Figura 13 -	Pat recolhe frutas de plástico à beira da piscina.....	42
Figura 14 -	David caminha na piscina.....	43
Figura 15 -	Letty flutua na piscina coberta por balões.....	44
Figura 16 -	<i>Times Square</i>	48
Figura 17 -	<i>Harmonic Bridge</i> - Cartaz (Tate Modern, Londres).....	51
Figura 18 -	<i>Double Arching</i>	52
Figura 19 -	<i>Corte de pelo</i>	54
Figura 20 -	<i>Escuta-ação Espiral</i>	57
Figura 21 -	<i>Escuta-ação Espiral</i> (Detalhe).....	58
Figura 22 -	<i>Audiotáteis</i>	61
Figura 23 -	Registro da obra <i>Signo: Som: Infinito</i> :	65
Figura 24 -	Equipamentos usados na performance.....	66
Figura 25 -	Registro da obra <i>Samsara</i>	67
Figura 26 -	Registro da obra <i>Dança com plantas</i>	68
Figura 27 -	Convite diagrama.....	70
Figura 28 -	Projeto do banco em suas vistas superior e lateral.....	72
Figura 29 -	Estudo ilustrativo das caixas acústicas.....	73
Figura 30 -	Esquema ilustrativo de montagem do banco.....	74
Figura 31 -	Ilustração do projeto da obra instalada no espaço expositivo.....	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CONTEXTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS: MISTURA DE LINGUAGENS.....	17
2.1	Revolução dos processos artísticos.....	19
2.2	Práticas artísticas corporais.....	24
2.3	Práticas artísticas situacionais.....	27
2.4	Práticas artísticas sonoras.....	36
3	REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA ARTE	40
3.1	<i>Washes</i> , de Claes Oldenburg.....	40
3.2	<i>Times Square</i> , de Max Neuhaus em diálogo com Pauline Oliveros.....	46
3.3	<i>Harmonic Bridge</i> , de Bill Fontana.....	50
3.4	<i>Double Arching</i> , de Bernhard Leitner.....	52
3.5	<i>Corte de pelo</i> , de Manuel Rocha Iturbide.....	53
4	PRÁTICA ARTÍSTICA PESSOAL	56
4.1	<i>Escuta-ação Espiral</i>	56
4.2	<i>Audiotáteis</i>	60
4.3	<i>Signo: Som: Infinito:</i>	64
4.4	<i>Assento Pentafônico</i>	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre práticas artísticas que envolvem articulação entre som, imagem e os respectivos contextos históricos e conceituais que cooperam para a formação da poética pessoal do artista Thiago R., autor deste trabalho, sendo um campo de interesse recorrente desde os primeiros estudos iniciados durante a graduação no curso de Bacharelado em Artes Visuais, o que gerou o projeto de uma instalação sonora intitulado *Jardim Senóide: reconfiguração da experiência sonora* (2008) como Trabalho de Conclusão de Curso¹.

De tal modo, o processo de formação do artista já indicava as inquietações que iriam acompanhá-lo ao longo do seu percurso; relações iniciadas entre a linguagem tridimensional como força propositora à criação sonora – e, portanto, o cruzamento de programas artísticos que caracteriza um pensamento híbrido² e orienta sua produção até os dias atuais.

O elemento inicial gerador deste estudo é a criação sonora no seu estabelecimento com as práticas artísticas visuais contemporâneas, abertas à participação e ao engajamento sensorial do espectador com a obra e o seu local, permeados pela mediação dos meios eletrônicos sonoros dentro das linguagens da instalação, *site-specific*, performance etc.

Buscou-se, inicialmente, a atenção aos processos históricos que contribuíram para o surgimento de produções artísticas interdisciplinares, relacionando pesquisa e leitura crítica de diferentes autores, artistas e teóricos, o que leva a observar um crescente interesse artístico e o aumento no número de publicações que abordam a categoria da arte sonora.

A arte sonora pode ser compreendida como um conjunto de práticas artísticas em que o som aparece de modo preponderante, onde as linguagens visuais ou sonoras não costumam estabelecer um campo de produção estanque fincado às conformações tradicionais de sistemas artísticos definidos.

A partir desses dados, foi feita uma breve abordagem sobre alguns dos seus agentes artísticos/ institucionais precursores, correntes artísticas históricas influenciadoras e uma breve reflexão técnica e poética entre os autores Douglas Kahn, Brandon LaBelle e Manuel Rocha Iturbide, sobre suas respectivas obras.

Na continuação, toma-se o estudo das correntes artísticas que deflagraram novos modos de se relacionar com o espaço, a exemplo do *happening*; minimalismo; *land art* e

¹Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais sob orientação do Prof. Bertoneto Alves de Souza. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, em 2008.

²In: MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

instalações *site-specific*, cujos procedimentos foram incorporados ao léxico das práticas que devotam uma atenção especial ao som em suas produções, como é o caso da *environment sound art*.

Perfaz também o movimento da pesquisa uma abordagem descritiva de obras vinculadas aos programas artísticos históricos e também de produções contemporâneas realizadas nos últimos 20 anos, representado pelos artistas Claes Oldenburg (*Washes*, 1965), Max Neuhaus (*Times Square*, 1977-92; 2002-atualmente), Bill Fontana (*Harmonic Bridge*, 2006), Bernhard Leitner (*Double Arching*, 1999-2006), e Manuel Rocha Iturbide (*Corte de pelo*, 2006).

Por fim, é tratada a poética pessoal do artista, autor deste texto, de uma perspectiva crítico-teórica, sobre as seguintes obras: *Escuta-ação Espiral* (2015), *Audiotáteis* (2014-2016), *Signo: Som: Infinito: _____* (2018), e *Assento Pentaafônico* (2013-atualmente).

Desse modo, o estudo pretende contribuir para a pesquisa no campo de criação artística híbrida (MCLUHAN, 2007) – com ênfase nas práticas que operam no interstício dos fenômenos espaciais/temporais – sob a perspectiva dos processos criativos com os meios eletrônicos (PLAZA; TAVARES, 1998), a relação entre autoria e recepção (PLAZA, 2000) e conforme às interrelações sensoriais (VALENTE, 2008) e formativas (PAREYSON, 1993), para a compleição das obras.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos, e abrange as etapas sucintamente descritas abaixo, o que contempla os diferentes momentos da pesquisa.

O segundo capítulo versa sobre os contextos históricos e conceituais que permitiram a mistura de linguagens e a revolução dos processos artísticos com o final dos anos 1950; consequência de fissuras ocasionadas pela desmaterialização da arte³, a ressignificação da escultura e a crítica artística aos espaços expositivos institucionais. Tais questões anunciam o alargamento dos programas artísticos tradicionais, o que permitiu aos novos artistas operar de um modo ampliado, oportunizando experimentos *intermídia* que sobrepõe ao espaço ações temporais, e também pôde tornar o espaço suporte da ação corporal do artista.

Em *práticas artísticas corporais*, o *happening* – termo conceituado pelo artista Allan Kaprow – marca a nova tendência confluyente *entre-linguagens*, o que prioriza experiências diretas do cotidiano e favorece uma prática de princípios cênicos indistinta entre arte e vida.

³LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A Desmaterialização da Arte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 25, mai. 2013. p. 150-165. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf Acesso em: 01 set. 2020.

O som é um elemento recorrente nos *happenings*, pois assume o aspecto direcional no espaço onde as ações ocorrem ao inverter a lógica da comunicação cênica e/ou permitir a intervenção de ruídos sonoros. Outro dado relevante para a elaboração dos *happenings* vem da relação entre as apresentações e o espaço de acontecimentos, muitas vezes como elemento estruturante das obras, de acordo com o desempenho dos *performers*, ou mesmo a integração do público com o local. Dessa conjunção, desdobram-se novos procedimentos artísticos voltados às operações processuais com o local, ocorridos entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Nas *práticas artísticas situacionais*, os artistas informados pelo caráter arquitetural e a crítica ao local convencional de exibição passam a explorar o caráter situacional do espaço expositivo. Essas relações inicialmente foram observadas no minimalismo, embora as obras ainda guardassem alguma relação com o espaço expositivo, podendo ser feitas em estúdios ou fábricas e remontadas em diversas mostras.

Ampliam e desdobram a crítica ao espaço de exposição novas práticas orientadas para o lugar que tem no aspecto relacional o seu caráter essencial no modo como refletem a magnitude de escala das paisagens naturais distantes e os consequentes processos temporais em seus trabalhos, sendo nomeadas de *land art*, e que designam trabalhos realizados em locais afastados dos centros urbanos.

Os artistas dessa corrente propõem uma articulação entre o espaço de produção e o espaço de exibição – em conformidade às reflexões teóricas de Robert Smithson (2006) –, sobre a realocação dos fragmentos de um *site* para dentro do espaço expositivo, que podia conter amostras geológicas, fotografias, mapas etc. Logo, o gesto poético de equivalência entre dentro/fora opera uma redefinição no modo de pensar a especificidade do *site*, e as coordenadas geométricas do espaço passam a atrelar seus aspectos discursivos, que então elaboram uma mudança quanto ao seu paradigma, levando a novas práticas e à conceituação de trabalhos de caráter *site-specific*. Dessas relações, implica um tipo de produção que extrapola as contingências visuais do espaço, agindo também sobre as especificidades sonoras do *site* e aos sons produzidos pelo entorno.

Com as *práticas artísticas sonoras*, artistas e trabalhos associados ao termo *environment sound art* atualizam proposições que se voltam novamente ao *site* e à investigação ambiental das paisagens, atuando com uma variedade de processos e procedimentos que reinserem práticas escultóricas, instaurativas, performáticas etc., voltadas ao som.

Renovam assim os processos criativos segundo os conceitos de paisagem sonora e ecologia acústica (SCHAFER, 2001), um campo de estudos voltado às preocupações que envolvem o relacionamento dos seres vivos com o meio ambiente e sonoro em que estão inseridos. Complementa e atravessa esses procedimentos artísticos o aperfeiçoamento dos meios de gravação sonora e a consequente popularização das técnicas de registro (denominadas como método de gravação de campo), o que gera uma expansão de práticas através de uma variedade de abordagens com o uso do som, e novos modos de relação com as preocupações ecológicas globais.

Posto isso, a conjunção entre as sonoridades ambientais que renovam e misturam linguagens artísticas através de práticas contemporâneas variadas e diversas, desdobram questões históricas e conceituais, permitindo uma visão processual ampla acerca do som e os seus modos poéticos de operação, o que encerra o segundo capítulo.

O terceiro capítulo descreve alguns exemplos das produções artísticas que envolvem o som em articulação com diversas manifestações de obras vinculadas aos programas artísticos históricos e também de produções contemporâneas realizadas nos últimos 20 anos.

O primeiro exemplo abordado faz uma descrição resumida do *script* da obra *Washes* (1965), de Claes Oldenburg, que se trata de um *happening* dividido em dez partes, de predominância ambiental e prevalência ao local físico das ações: a borda e a piscina do *Riverside Plaza Hotel* de *Manhattan*, em Nova York. A sonoridade deste *happening* aparece imbricada ao seu contexto *environmental*, ora servindo de fundo pela reprodução dos contínuos sons vindos de um fonógrafo, ora pelo som do estouro de balões entre dois *performers* engajados no clímax da peça, o que também leva à uma breve reflexão sobre a mudança na função da representação teatral no *happening*, e o diálogo entre o espaço e o público com a obra.

Na sequência, *Times Square* (1977-92; 2002-atualmente), de Max Neuhaus é o segundo exemplo abordado, e se trata de uma instalação sonora de caráter *site-specific* situada em uma ilha de tráfego entre a *Broadway* com a *Sétima Avenida* em *Manhattan*, Nova York. A instalação ativa um território sonoro que é reproduzido através de um sistema de áudio oculto no subsolo, sendo percebido pelos pedestres enquanto se deslocam pelo local.

No exemplo, a instalação desloca para o espaço público altamente saturado de informações visuais e sonoras a descoberta e a experiência estética por parte de um público não especializado, estimulando uma escuta em diferentes camadas de profundidade, o que se relaciona por uma aproximação investigativa com o método *Deep Listening* proposto pela

artista Pauline Oliveros, o que gera um diálogo entre as duas proposições artísticas que são desenvolvidas neste subcapítulo.

Depois, são apresentados mais três exemplos na produção artística contemporânea dos últimos vinte anos, através das obras dos artistas Bill Fontana (*Harmonic Bridge*, 2006), Bernhard Leitner (*Double Arching*, 1999-2006), e Manuel Rocha Iturbide (*Corte de pelo*, 2006). Nesses exemplos, pode-se averiguar os diferentes modos de operar com o som, desde uma perspectiva transdisciplinar em instalações que vão do caráter *site-oriented* em *Harmonic Bridge*; a experiência perceptiva do movimento sonoro em *Double Arching*; e a construção relacional da obra com o público em *Corte de pelo*.

Esses estudos se inserem no *corpus* poético do artista Thiago R., cuja produção se influencia e busca filiação processual articulada a exemplos e práticas dos processos artísticos históricos estabelecidos.

O quarto capítulo trata propriamente da poética pessoal do artista Thiago R., na perspectiva da produção artística entre som/corpo/espço, presentes nas obras *Escuta-ação Espiral*, *Audiotáteis*, *Signo: Som: Infinito: _____*, e *Assento Pentafônico*.

Escuta-ação Espiral (2015) trata-se de uma instalação sonora composta por um sistema de captação e escuta associados às características arquiteturais do espaço expositivo da Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" (Instituto de Artes da UNESP, Campus de São Paulo) como elemento estruturante para a sua realização. Irá cooperar para o desenvolvimento teórico e processual da obra os critérios relativos aos elementos físicos/discursivos que constituem o trabalho (KWON, 1997); o fenômeno da interatividade (PLAZA; TAVARES, 1998) no modo como a obra é ativada e recebida pelo(s) espectador(es); e, o respectivo grau de abertura entre autoria e recepção (ECO, 2013). Assim, são investigados alguns dos processos que apontam para as diretrizes formativas do trabalho.

Audiotáteis (2014-2016) é um trabalho tridimensional composto por uma base retangular que abriga em seu interior um sistema de captação, ampliação e escuta por fones de ouvido, ativado pelo participante a partir de gestos táteis/corporais que geram frequências sonoras ouvidas em tempo real. O subcapítulo irá investigar, segundo uma reflexão teórica, a partir de seus processos as operações formativas de invenção entre autoria/recepção (PAREYSON, 1993); o respectivo papel de *co-criação* (PLAZA, 2000); e, a criação sonora como experiência mental do espectador (LEITNER, 2008). Observa-se assim os processos que permitem ao autor entregar à recepção momentos de invenção.

Signo: Som: Infinito: _____ (2018), idealizada durante o período de estudos desta pesquisa, foi uma performance realizada durante o evento

DESCOLONIZATION!!! #5, proposto como parte do projeto *Cerrado Infinito*, ambiente composto por uma trilha de caminhada e vegetação típica do bioma do Cerrado brasileiro, que foi concebido pelo artista Daniel Caballero. A obra em questão é gerada pelo gesto do estouro de um balão de látex inflável, então captado via microfone e reproduzido em *loop* por um pedal de efeitos, com duração delimitada pela carga da bateria que permite o funcionamento de um amplificador de som.

Signo: Som: Infinito: _____ ocorre no mesmo espaço/tempo dos acontecimentos de outras duas obras realizadas pelos artistas Kauê Garcia (*Samsara*, 2018) e Anna Luiza Marques (*Dança com plantas*, 2018), coabitando interações cumulativas entre as três obras. No subcapítulo, serão investigadas as relações sobre a reiteração do gesto/ação mediado pela hibridação dos meios (VALENTE, 2008) entre o sonoro/visual como elemento integrante à paisagem de acontecimentos do projeto *Cerrado Infinito*; a trama de relações entre o sentido do título da obra ao local da performance, de acordo às formulações teóricas sobre os *aspectos da tradução* (JAKOBSON, 2010); e, o diálogo no eixo da recepção a partir da interrelação entre as três obras durante o evento (VALENTE, 2010).

Por fim, a obra *Assento Pentafônico* se trata de um trabalho em processo. Seu projeto prevê uma instalação composta por um banco em forma de pentágono dotado de um sistema de áudio interno, rodeado por cinco caixas acústicas suportadas por tripés que, através de interfaces, pretendem gerar frequências sonoras inéditas a cada nova reprodução. A inserção do trabalho na escrita da pesquisa ocorre devido ao grau de enlace que estabelece com as três obras anteriormente descritas, segundo a relação física/discursiva da obra instalada junto ao local expositivo (KWON, 1997); a interrelação sensorial entre obra-espectador (VALENTE, 2008) e a situação perceptiva do espectador/participante (COUCHOT, 2003). Aqui irá se desenvolver uma reflexão sobre a convergência sensorial do espectador com uma circunstância específica.

Assim, os estudos teóricos realizados no esforço de identificar a profusão de práticas artísticas históricas e contemporâneas que se hibridam aos fazeres tecnológicos, pretende fundamentar o percurso trilhado no contexto desta pesquisa, em sentido à ampliação do repertório teórico e artístico no decorrer do trabalho.

Também é de suma importância a experiência advinda do formar e operar com a prática artística em si mesma, na construção de uma rede de saberes e fazeres que se estabelece no próprio modo formativo da obra; e também junto àqueles que tomaram o desejo delas participar, quando apresentadas em mostras e exposições.

2 CONTEXTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS: MISTURA DE LINGUAGENS

Nos últimos anos observamos o aumento de publicações que teorizam sobre a produção da arte sonora. Esse é o desdobramento de um fenômeno iniciado a partir dos anos 1990, em convergência com as novas possibilidades criativas interdisciplinares, graças ao sensível avanço tecnológico e dos meios de comunicação.

Compreende-se por arte sonora uma série de práticas em que o som adquire papel preponderante na realização das obras. Tais práticas estão inseridas em um campo abrangente de atuações que podem demarcar traços específicos da criação sonora e musical (CAMPESATO, 2007), ou ser caracterizado por linguagens de conformação espacial ligadas à contemporaneidade das artes visuais, como a instalação, *site-specific*, performance etc.

Historicamente, a categoria arte sonora passa a ser incorporada ao léxico de práticas e produções híbridas a partir da década de 1980, com a exposição *Sound/Art*⁴, realizada no *SculptureCenter* da cidade de Nova York, em 1984, com curadoria do compositor e escultor William Hellermann e participação de artistas como Vito Acconci, Nicolas Collins, Pauline Oliveros, Terry Fox, dentre outros.

A despeito do termo ganhar notoriedade com, e a partir dessa exposição, é importante pontuar que uma produção que faz uso do som como matéria sensível ocorre desde os anos 1960, e sua base programática pode ser associada às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, como a música futurista referendada pelo manifesto *A Arte do Ruído*, escrito pelo pintor e compositor futurista Luigi Russolo (1855-1947), em prol dos ruídos como componentes da música moderna (MENEZES, 2009), ou a cacofonia dos primeiros *poemas simultâneos*⁵ dadaístas.

Inúmeros são os autores debruçados sobre as bases teóricas que circunscrevem a categoria, analisando os aspectos de sua origem, preceitos filosóficos, tecnológicos etc.

Não cabe aqui adentrar ou explorar de forma descritiva os matizes que conformam as muitas produções englobadas nesse espectro, mas, de contribuir neste capítulo, com uma breve e sucinta abordagem sobre alguns dos conceitos que envolvem a arte sonora na

⁴Exposição considerada uma das primeiras explorações com o então florescente campo da Escultura Sonora e a Áudio Arte. Disponível em: <http://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984/> Acesso em: 15 jul. 2018.

⁵"[...] quando recitado, o trabalho proporcionava um tipo de sobrecarga semântica, com palavras colidindo cacofonicamente em um campo sonoro de modo que o significado tornava-se parcialmente inteligível." In: DICKERMAN, Leah (org.). **DADA**. Washington: D.A.P./The National Gallery of Art, 2005, p. 26 (tradução nossa).

perspectiva comparativa entre três autores: Douglas Kahn, Brandon LaBelle e Manuel Rocha Iturbide, respectivamente.

Em seu livro *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, Kahn (1999) investigou o uso do som nas artes, enfatizando o desenvolvimento de sua história interdisciplinar a partir de três períodos históricos: o modernismo, passando pelas vanguardas artísticas, até chegar nas práticas experimentais/pós-modernas dos anos 1960, ao explorar o aspecto da auralidade (física e simbólica) como assunto na literatura, música, artes visuais, teatro e cinema.

Assim, Kahn enfatiza:

Por som, quero dizer sons, vozes e auralidade - tudo aquilo que pode remeter ou tocar o fenômeno auditivo e se isso envolve eventos sonoros reais ou ideias sobre o som ou a escuta: sons atualmente ouvidos ou narrados em mitos, ideias, ou suas implicações; sons ouvidos por todos, ou imaginados por uma única pessoa [...] (KAHN, 1999, p. 03, tradução nossa).

Sob essa ótica, o autor se debruça na história do século XX para desvelar as sonoridades ao longo das décadas, ora amparado nos desenvolvimentos tecnológicos que permitiram a gravação e a reprodução sonora, ora procurando escutar as entrelinhas de outras narrativas onde o som exerce influência simbólica.

No entanto, segundo LaBelle (2006), o som é um elemento que se relaciona diretamente com o local onde ele é gerado.

Em seu livro *Background Noise*, o autor segue o desenvolvimento do som enquanto mídia artística e ilustra seus modos de uso na composição sonora, instalação e performance. Sua investigação está fundamentada pelo pensamento espacial geográfico – através da arquitetura, ambientes, e nas especificidades de local no trabalho com o som, assim como o seu desdobramento com espaços públicos e sociais, no que assinala:

Assim, o evento acústico é também um evento social: na multiplicidade de "pontos de vista" acústicos, acrescentando ao fenômeno sonoro operações de sociabilidade. Tal observação lembra a acústica de que a presença material também é determinada pela intervenção de eventos sociais - movimentos físicos, e o fluxo e refluxo de multidões. (LABELLE, 2006, p. x, tradução nossa).

Enquanto Kahn perfaz o aspecto da auralidade em múltiplos movimentos e manifestações acústicas, físicas e simbólicas, LaBelle se concentra nos contextos em que o som é gerado e que estabelece uma relação com o local.

Essa última visão se relaciona também com a investigação discursiva de Manuel Rocha Iturbide (2013), sobre os conceitos que formam a linguagem da escultura e da instalação sonora.

No capítulo *La escultura y la instalación sonora*, do livro *El eco está en todas partes*, Iturbide discorre sobre a formação interdisciplinar da escultura e da instalação sonora, elencando artistas e movimentos precursores que contribuíram para o surgimento dessas linguagens, como os futuristas italianos, e, posteriormente, o artista suíço Jean Tinguely⁶ - cuja natureza das obras se aproxima às características das máquinas sonoras de caráter instrumental.

O autor também discorre sobre a instalação sonora e o seu caráter imersivo:

[...] a instalação sonora é imersiva graças às qualidades espaciais do som em relação ao espaço (reverberação, ecos, ressonâncias), sendo imersiva de um modo crítico, já que o espectador não fica passivo como no cinema, pois deve transitar pelo espaço para descobrir o trabalho, ouvi-lo e completá-lo. (ITURBIDE, 2013, p. 112, tradução nossa).

Com essa reflexão, os aspectos formais da escultura e da instalação que se servem do som como elemento primário, tornam a natureza temporal do fenômeno sonoro o lugar de uma apreciação estética apreendida em suas três dimensões.

Portanto, na busca por consonâncias e dissonâncias argumentativas entre os três autores, surge uma busca para estabelecer as bases gerais que conformam, em maior ou menor grau, os elementos primários da arte sonora, na tentativa de compreender os contextos e os conceitos de obras que giram em torno desse desígnio, também elencado à revolução dos processos artísticos, com respeito aos desenvolvimentos conceituais que possibilitaram certas práticas artísticas em se articular com o som.

2.1 Revolução dos processos artísticos

Ao final dos anos 1950, elementos formais da escultura moderna – como a separação entre tempo e espaço de representação da obra junto ao momento de observação do espectador (MARTÍN *et al.*, 2006) – sofrem transformações que permitiram encurtar as distâncias entre obra e público, dando vazão aos novos materiais e meios permitidos por processos tecnológicos e industriais, também referenciados por elementos de forte caráter temporal, como situações ou eventos, muitas vezes de natureza imaterial.

Assim, no intercurso dos meios de produção com os novos meios tecnológicos, a década de 1960 marca a reconfiguração dos códigos relacionados ao processo criativo,

⁶Jean Tinguely [...] realizou esculturas que introduziu instrumentos de percussão em *Mes étoiles. Concert pour sept peintures* [Minhas estrelas. Concerto para sete pinturas] (1958) e que mais tarde criou um evento em Nova York (1960) onde uma "máquina" se auto-destrói: *Homage à New York* [Homenagem à Nova York]" In: ITURBIDE, Manuel Rocha. **El eco está en todas partes**. México: Alias, 2013, p. 110 (tradução nossa).

permitindo aos artistas investigar e experimentar com materiais expressivos os mais diversos, envolvendo meios, situações, e mesmo contextos até há pouco tempo improváveis, que passam a compor um vasto leque de possibilidades que desafiam categorias:

A medida em que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas – a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada [...] (KRAUSS, 1984, p. 130).

A expansão acima assinalada por Rosalind Krauss, com base em Robert Morris, no ensaio *A Escultura no Campo Ampliado*, evidencia o colapso das linguagens tradicionais, ou ao menos o alargamento dos seus conceitos, o que favorece o aparecimento de uma nova geração de artistas caracterizados por suas ações intermídia – termo este que foi retomado⁷ por Dick Higgins (1938-1998), um dos artistas fundadores do grupo Fluxus, em 1966, no texto *Declarações sobre a intermídia*⁸, exemplificado pelas obras de seus contemporâneos, como *Variations for Double-Bass* (1962) de Benjamin Patterson (Figura 1), *Flux Year Box 2* (1966-1968) de George Maciunas (Figura 2) e *Stationary Traffic* (1969) de Wolf Vostell (Figura 3), dentre outros.

⁷Dick Higgins retoma o termo *intermídia* originalmente usado pelo escritor Samuel Taylor Coleridge em 1812. In: HIGGINS, Dick. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983, p. 27.

⁸In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

Figura 1 - *Variations for Double-Bass*



Fonte: Página web do MoMA⁹.

⁹Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127527> Acesso em: 26 abr. 2020.

Figura 3 - Stationary Traffic



Fonte: David Katzive, Museum of Contemporary Art, Chicago¹¹.

Assim, elementos sensoriais como o som ou a luz, passam a compor o repertório de processos criativos em tempos e movimentos subjetivos que também podem solicitar ao espectador sua participação efetiva, ao renovar e ampliar os conceitos da linguagem tridimensional, o que também é assinalado por Krauss:

Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia. (KRAUSS, 1984, p. 132).

Essas mudanças se fazem sentir de forma acentuada com os *environments* e os *happenings* – novas expressões artísticas surgidas do hibridismo entre linguagens – que expandem e alargam as fronteiras do termo escultura, acarretando alterações no modo como a temporalidade era compreendida em relação à obra escultórica tradicional, o isolamento necessário para que sua leitura adquirisse a solenidade apropriada (Martín *et al.*, 2006) – em benefício de práticas, que, muitas vezes, priorizam ações transitórias e efêmeras – aproximando tendências até então distantes, e que passam a permitir a investigação entre

¹¹Disponível em:

<https://www.hemmings.com/stories/2016/09/02/once-missing-concrete-encased-1957-cadillac-to-return-to-public-display/> Acesso em: 27 abr. 2020.

práticas distintas, inclusive tornando o espaço de exibição convencional no suporte para as ações corporais do artista.

2.2 Práticas artísticas corporais

Allan Kaprow (1927-2006) foi um artista norte-americano reconhecido por praticar e teorizar o *happening*, termo conceituado a partir da sua série de ações intitulada *18 Happenings in 6 Parts*, de 1959 (Figura 4). Em 1966, Kaprow escreve o ensaio *Assemblages, Environments and Happenings*, onde comenta sobre as origens do termo:

(A) *A linha entre arte e vida deve ser mantida tão fluida, e talvez indistinta, quanto possível. A reciprocidade entre aquilo que é feito pelo homem e o ready-made será, no seu máximo potencial, seguida. Algo sempre se dará nessa junção, a qual, se não for reveladora, tão pouco será meramente arte ruim - pois ninguém poderá facilmente compará-la com essa ou aquela reconhecida obra-prima. Eu julgaria isso como a fundação sobre a qual pode-se construir os critérios específicos dos Happenings [...]* (KAPROW, 1966, p. 188, tradução nossa).

A premissa estipulada por Kaprow borra os limites entre arte e vida, bem como prenuncia um novo modo de operar dos artistas que trazem em seu gérmen poético fundador alguns dos processos permeados pela comunicação de origem cênica.

Figura 4 - 18 Happenings in 6 Parts



Fonte: Página web do MoMA¹².

Segundo Kirby (1965a), o *happening* está situado na confluência entre diferentes linguagens artísticas, podendo ser caracterizado como uma nova forma de teatro onde conceitos tradicionais como trama dramática e história são abandonados em proveito de ações enquanto experiência direta da vida cotidiana, na qual, entre os elementos mais comuns estão o abandono da matriz de encenação onde os acontecimentos tendem a existir no mesmo nível que os aspectos físicos de produção, possuindo um caráter essencialmente não-verbal e que ocorrem por operações aleatórias e indeterminadas, conforme destacamos abaixo.

¹²Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/173009> Acesso em: 27 abr. 2020

Nos *happenings*, normalmente a atuação do artista se distancia das práticas teatrais convencionais, liberando o ator para agir ou desempenhar de modo *não-matrizado*¹³, o que significa se afastar das relações de representação cênica, nem utilizar elementos comuns à narrativa teatral. Assim, nos *happenings* e performances, normalmente ocorrem fora das matrizes de simulação/representação que determinam personagens, cenografia, tempos e lugares em uma peça.

Essas matrizes se baseiam sobre estruturas de informação que são necessárias para a geração de uma cadeia de significação em uma apresentação de teatro tradicional, fazendo com que essas estruturas exerçam uma função lógica, ou *ilógica* (se o viés for onírico, surreal, absurdo etc.) no desempenho teatral convencional. Porém, nos *happenings*, a estrutura da informação ocorre de forma *alógica*.

Pois, se as peças de matrizes simuladas engendram uma lógica progressiva na apresentação e na construção da sintaxe no fluxo de relações ao longo do tempo teatral, os acontecimentos do tipo de desempenho *não-matrizado* que reforçam a repetição de elementos idênticos ou similares – sejam gestos, frases, ou mesmo sons não-verbais – irão enfatizar a estrutura *alógica* dos *happenings*, assim "[...] a repetição rápida e extrema tende a destruir o sentido; repetida com frequência suficiente, uma palavra torna-se um *nonsense*, ou, um puro som alógico" (KIRBY, 1987, p. 30, tradução nossa).

A série de eventos desencadeados pela repetição se relaciona diretamente com a duração: dimensão existente na construção de todos os *happenings*. A duração também é o elemento preponderante da composição musical instrumental, que, tal como os *happenings*, estrutura a sua cadeia de informação *allogicamente*, ou seja, dependendo mais de uma apreensão sensorial do que intelectual (formação de sentido/leitura que vai se estabelecendo ao longo do desenvolvimento narrativo da obra).

Coopera também para a estrutura dos *happenings* as operações ao acaso, ou, procedimentos aleatórios, recursos associados à metodologia aplicada por John Cage (1912-1992).

Em sua extensa produção artística, Cage articulou elementos que foram observados anteriormente nas vanguardas artísticas históricas, dentre eles o *bruitismo*¹⁴ (música de

¹³O autor usa o termo original *nonmatrixed performing*. In: KIRBY, Michael (ed.). **Happenings: An Illustrated Anthology**. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965a.

¹⁴Atribui-se a disseminação do termo *bruitism* ao movimento Dadá, inspirados pela música de ruído do Futurismo Italiano. In: KAHN, Douglas. **Noise, water, meat: a history of sound in the arts**. Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 45.

barulho) de influência futurista, e a aleatoriedade (indeterminação) de influência dadaísta. Michael Kirby (1965a) ressalta essas influências:

John Cage aceitou, enriqueceu, e promulgou ambas as tradições relativamente jovens. Ele fez uso extensivo do "ruído" (e do silêncio) em seu trabalho. Investigou sistematicamente o emprego de métodos do Acaso - dados, 'cara-ou-coroa', tabela de números aleatórios, o uso de imperfeições no papel para determinar notas - em suas composições. Algumas de suas peças são indeterminadas, limitando mas não estabelecendo um número específico ou os tipos de instrumentos, por exemplo, enquanto uma parte ou a peça inteira pode ser executada. Indeterminação e bruitismo são ambos, muito comumente usados nos Happenings. (KIRBY, 1965a, p. 36, tradução nossa).

Desse modo, o som é um elemento recorrente nos *happenings*, assumindo aspectos direcionais no espaço de execução, ou enquanto talidade *contra-comunicativa* – palavras monossílabas, conjunções adversativas empregadas aleatoriamente, ruídos os mais diversos etc. – quer do artista/*performer*, quer de gravações pré-determinadas.

Aqui, é importante ressaltar que modalidades artísticas baseadas no tempo não ocorrem deslocadas do espaço, e, por mais que procurem destacar ou neutralizar sua importância e/ou presença, o espaço sempre será um dado a se relacionar com a apresentação. E algumas ações ligadas aos *happenings* não só passam a operar conscientemente com o espaço onde ocorrem seus atos, como também utilizam as características do local enquanto estruturantes dos acontecimentos.

Sendo assim, podemos correlacionar a integração do público ao espaço – como um ambiente negociado entre produção e recepção – o desenvolvimento de práticas que passam a ativar o local em que estão atreladas de inúmeros modos: quer seja por interações incidentais da audiência com o trabalho, e os fatores extrínsecos que são anexados no momento de realização das obras/ações (corrente artística associada aos *happenings*, tendo como exemplos os artistas Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman etc.); bem como o papel do espectador frente à obras de proporções arquiteturais, e o relacionamento envolvido entre obra e seu espaço circundante (corrente artística associada ao minimalismo, tendo como exemplos os artistas Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt etc.). Este último exemplo enceta práticas crítico-discursivas com o local.

2.3 Práticas artísticas situacionais

Entre o fim dos anos 1960 e início dos 1970, inúmeras práticas artísticas ligadas às artes visuais desdobraram-se a partir das relações com o espaço, de preocupações que podiam abarcar desde espaços expositivos alternativos ou não-convencionais, passando por galerias

imaculadamente brancas (REISS, 1999), até os ambientes de paisagens naturais quase inacessíveis.

As práticas artísticas que anteriormente enfatizaram o tempo e o caráter arquitetural dos espaços em que ocorriam suas ações, tornou possível às novas correntes que então surgiam, a partir de meados de 1960 e o início dos anos 1970, a desafiar o local convencional de exibição da obra de arte.

Informados pelo minimalismo – descrito inicialmente por sua escultura geométrica não-referencial, de escala arquitetural, e com predominância ao ambiente de exposição (REISS, 1999) – vários artistas, como Donald Judd, Carl Andre, e Dan Flavin, passam a explorar o caráter situacional dos espaços expositivos, isto é:

Enquanto o trabalho deve ser autônomo no sentido de ser uma unidade autocontida para a formação da *gestalt* – o todo indivisível e indissolúvel – as maiores expressões estéticas não estão contidas nele, mas dependem para além do objeto autônomo como variáveis que encontram definições específicas na particularidade do espaço, da iluminação, e do ponto de observação físico do espectador. (MORRIS, 1993, p. 17, tradução nossa).

A descrição acima elaborada por Robert Morris (1931-2018), artista e teórico associado inicialmente com o minimalismo, sintetiza o novo tipo de operação instaurado no espaço expositivo; uma equivalência entre obra, localidade, e fruição.

Embora essas relações fossem geralmente observadas na constituição das obras minimalistas, o trabalho ainda era realizado no estúdio ou encomendado em fábricas, podendo ser desmontado e reconstruído em diferentes exposições.

Frente a isso, desenvolvem-se novas práticas orientadas para o lugar, que passam a questionar o espaço da arte como o local de primazia perceptiva da forma (*gestalt*), tornando o aspecto relacional no elemento crucial para que os artistas refletissem sobre a magnitude de escala das paisagens naturais e os consequentes processos temporais em seus trabalhos.

Como exemplo, podemos citar Michael Heizer e sua obra *Double Negative*, de 1969 (Figura 5); Walter De Maria com a obra *Las Vegas Piece*, de 1969 (Figura 6); e, Robert Smithson com a obra *Spiral Jetty*, de 1970 (Figura 7), cujas práticas foram denominadas de *land art*¹⁵, termo cunhado a partir da metade dos anos 1960 para designar trabalhos realizados em localidades propositadamente afastadas dos grandes centros urbanos.

¹⁵In: KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (org.) **Land and Environment Art**. London: Phaidon Press, 1998.

Figura 5 - *Double Negative*



Fonte: HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. (2010, p. 572)

Figura 6 - *Las Vegas Piece*



Fonte: Nisbet (2016, p. 380)

Figura 7 - *Spiral Jetty*



Fonte: Página web Holt/Smithson Foundation¹⁶

Robert Smithson (1938-1973) foi um prolífico artista norte-americano que se dedicou em inúmeras atividades concomitantes – desde a escrita de textos críticos, ensaios, até a atuação em diferentes mídias (poesia, desenhos, croquis, fotografias etc.) – para a realização de suas obras.

Em 1968, Smithson escreve o ensaio *A Sedimentation of the Mind: Earth Project*, no qual discorre sobre os processos geológicos estabelecidos entre as transformações industriais, a formação do pensamento e a elaboração da linguagem poética. Nele, indagações sobre o centro e a margem das coisas também são levantadas, no que Smithson deduz: “As ferramentas da arte ficaram confinadas por tempo demais ao “ateliê”. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe.” (SMITHSON, 2006, p. 184).

No excerto acima, Smithson parece reafirmar o questionamento inicialmente elaborado pelos minimalistas, ao criticar a autonomia com que o objeto artístico era realizado frente ao seu confinamento institucional. Entretanto, seu pensamento irá propor uma nova relação entre o espaço de produção e o espaço de exibição; o *non-site*:

¹⁶Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> Acesso em: 04 maio 2020.

Desenvolvi o *non-site*, que de um modo físico contém a disrupção do *site*. O próprio recipiente é, de certo modo, um fragmento, algo que poderia ser chamado de um mapa tridimensional. Sem apelar para “gestalts” ou “antiforma”, ele existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma *perspectiva* tridimensional que foi quebrada do todo, enquanto contém a falta de sua própria contenção. Não há mistérios nesses vestígios, nem traços de um fim ou de um começo. (SMITHSON, 2006, p. 195).

Os *non-sites* foram uma série de trabalhos realizados entre 1967 e 1969¹⁷, pela realocação de fragmentos ligados ao trabalho de campo em sítios isolados e geograficamente deslocados para dentro do espaço institucional da arte, contendo amostras geológicas, fotografias, mapas e outros tipos de documentação.

A equivalência entre *site* e *non-site* gera uma diferença significativa quanto ao lugar físico e o estabelecimento expositivo da obra, o que pode incidir em uma operação de reversibilidade, na qual ambos os elementos interno/contido e externo/aberto sofrem uma redefinição, pois “[...] o nonsite em si mesmo é um site que redefine o site original como nonsite.” (SAYRE, 1989, p. 229, tradução nossa).

Desse modo, se as formas-fragmento (fotografias, mapas, modelos escultóricos etc.) do *non-site* constituem o sentido e a apreensão do *site* pelo espectador no confinamento do espaço institucional, a operação dialética realizada por Smithson permitiu que fossem repensadas as especificidades do lugar expositivo para além das limitações ou restrições físicas, tornando as evidências documentais no próprio espaço específico da obra, mesmo se a realidade da paisagem natural não guardasse mais qualquer semelhança com a sua documentação.

Então, o alargamento à ideia de *site* pode implicar que a obra, ao invés de ocupar um lugar determinado, constituísse a realidade do lugar não somente atrelada aos fatores imediatos do local, mas também em seus aspectos históricos ou mesmo arqueológicos (OLIVEIRA; OXLEY; PETRY, 1996), desdobrando o termo relacionado ao *site*, enquanto *site-specific*.

Com respeito às práticas que levam em consideração especificidades na formação da obra, Miwon Kwon (2008) elabora uma definição acerca das mudanças de paradigma que levam à conceituação do termo *site-specific*:

A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as

¹⁷"Smithson surgiu com a ideia dos *Nonsites* com o colapso da sua proposta *Aerial Art project*, e a subsequente falha em adquirir terras na cidade de Nova Jersey para realizar seus *Earthworks* - *asphalt sculptures, water ditches, e gravel patches* [...]" In: URSPRUNG, Philip. **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the limits to art**. California: University of California Press, 2013, posição 417,8/ 809 (tradução nossa).

contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis - todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site. (KWON, 2008, p. 168).

Com isso, desenvolve-se uma crítica do espaço institucional da arte, na qual, tanto o processo de produção quanto o da exibição passam a ser questionados pelos artistas. Em 1971, o artista francês Daniel Buren (1979) escreve o ensaio *The Function of the Studio*¹⁸, onde argumenta: “[...] o museu e a galeria de um lado e o estúdio do outro, estão ligados para formar a fundação do mesmo edifício e o mesmo sistema. Questionar um enquanto se deixa o outro intacto não leva a nada” (BUREN, 1979, p. 51, tradução nossa).

Ao exceder a moldura institucional que determinava as relações entre produção e exibição, os artistas passaram a expor o próprio confinamento em que a arte operava, tomando não só a especificidade do local em seus aspectos geométricos, mas também sociais, econômicos e políticos. Nesse sentido, Kwon continua:

[...] a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu "site" não está baseada na permanência física dessa relação [...], mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 170-171).

Por conseguinte, os fatores intrínsecos à especificidade de lugar e os contextos inerentes (históricos, sociais, políticos etc.) que participam na corporeidade desse tipo de produção foram identificados com a corrente artística associada às instalações *site-specific*, tendo como exemplo os artistas Daniel Buren e a obra *Within and Beyond the Frame*, de 1973 (Figura 8); Mierle Laderman Ukeles e a série de obras intitulada *Maintenance art*, de 1973 (Figura 9), Michael Asher e a obra *Untitled at Claire Copley Gallery*, de 1974 (Figura 10), entre outros.

¹⁸BUREN, Daniel. *The Function of the Studio*. In: **October**, v. 10, p. 51-58, Autumn 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778628> Acesso em: 19 jun. 2019.

Figura 8 - *Within and Beyond the Frame*



Fonte: Página web do Artista¹⁹

¹⁹Disponível em: <https://www.danielburen.com/images/exhibit/149#lg=1&slide=5> Acesso em: 12 maio 2020.

Figura 9 - Maintenance art



Fonte: Kwon (1997, p. 20)

Figura 10 - *Untitled at Claire Copley Gallery*



Fonte: Kwon (1997, p. 18)

Enfim, essa multiplicidade de relações implicadas na modulação da obra com o espaço imediato permitiu aos artistas extrapolar suas contingências visuais, o que também ocorre sobre as especificidades acústicas do *site*, e o ambiente sonoro.

Incide assim, a conformação entre uma concepção específica do som na qual ele é definido pelo contexto do seu ambiente, concomitante a sua atualização como fenômeno experiencial que requer a existência de um ouvinte (GILMURRAY, 2016), o que podemos identificar como características comuns que permeiam determinadas práticas artísticas surgidas entre as décadas de 1980 e 1990, identificadas aos termos *sound art*²⁰, e, especificamente, com a *environmental sound art*.

2.4 Práticas artísticas sonoras

O termo *environmental sound art* abrange uma gama de modos de operação, como esculturas sonoras; ambientes sonoros imersivos; caminhadas sonoras; gravações de campo etc. As obras e os artistas apresentam um amplo espectro de objetivos, significados e

²⁰Nesse trecho o termo arte sonora foi empregado no idioma inglês para referenciar a prática artística *intermídia* de característica ambiental.

mensagens, que podem evocar desde novas ideias sobre os espaços urbanos ou rurais em contextos sonoros específicos, até questões que tocam a esfera cultural, sociopolítica, ou nos problemas envolvendo o meio ambiente e as questões ecológicas. Associam-se neste polo em comum:

[...] o desejo fundamental de chamar a atenção para o som que nos rodeia, nos encorajando a praticar a escuta consciente e focada como um meio de aumentar nosso conhecimento, compreensão, e apreciação do mundo em que vivemos. (GILMURRAY, 2016, p. xx, tradução nossa).

Colabora para o exercício da escuta focalizada, o conceito de *soundscape* proposto pelo compositor, educador musical e autor canadense Murray R. Schafer (2001), onde a produção sonora ligada a uma paisagem, quer seja geral ou específica, é entendida como uma vasta sinfonia na qual todos passam a ser compositores encorajados a praticar uma escuta ativa como meio de desenvolver a apreciação estética do som ambiental (GILMURRAY, 2016).

Decorre desse tipo de prática, a partir de 1972, o estabelecimento do *World Soundscape Project* (WSP) por Schafer e outros pesquisadores associados à Universidade *Simon Fraser* na Columbia Britânica (Canadá), amparando o surgimento de uma nova disciplina de caráter transdisciplinar, denominada por *ecologia acústica*²¹:

Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. Isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem. (SCHAFFER, 2001, p. 287).

Compreende-se, assim, a *ecologia acústica* como uma área ligada à pesquisa de campo que envolve métodos de documentação da paisagem sonora investigada a partir de técnicas em que os registros sonoros do ambiente são captados, e que ficou popularmente conhecido como método de gravação de campo (*field recording*).

Esse método foi possibilitado pelos avanços tecnológicos iniciados pelo advento do fonógrafo inventado por Thomas Edison em 1877, permitindo a gravação e reprodução dos sons em cilindros de cera que podiam ser facilmente transportados e substituídos. Atribui-se a Ludwig Koch a primeira gravação de campo da vida selvagem, realizada em 1889 (LANE; CARLYLE, 2013).

O desenvolvimento subsequente dos meios e processos de gravação permitiu diferentes tipos de abordagem na prática artística da *environmental sound art*.

²¹SCHAFFER, Murray. 15. A comunidade acústica. In: **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Suas operações com os métodos de gravação de campo podem ir do enfoque ao som específico de espécies animais e os fenômenos relacionados às suas formas de interação com o objetivo de documentar esses sons para a posteridade; passam pela manipulação eletrônica das gravações de campo em diferentes níveis como material para criações sonoras próximas à *musique concrète*²² de Pierre Schaeffer²³; realizam *soundscape compositions*, definidas pela preservação deliberada dos sons do mundo real (GILMURRAY, 2016) e desenvolvidas nos anos 1970 pelos compositores canadenses Barry Truax e Hildegard Westerkamp; e, também se orientam para o *site-specific*, como exemplo, a caminhada sonora²⁴ (*soundwalk*) que envolve atravessar uma dada região enquanto se pratica uma escuta focalizada às ocorrências sonoras do momento.

Outros tipos de abordagem envolvem as técnicas de *sonificação*, em que os fenômenos não audíveis são traduzidos em som por uma variedade de métodos, como a criação de instrumentos e/ou esculturas sonoras ativadas por intempéries da natureza (GILMURRAY, 2016). Correlato às técnicas de *sonificação* está o termo *audificação*, que envolve trazer ao espectro audível do ouvido humano, frequências que normalmente estão para além de seus limites.

Essas são algumas das principais abordagens utilizadas na *environmental sound art*, o que não pretende delimitar a pluralidade e a diversidade de suas ações baseadas em fazeres essencialmente experimentais.

Atualmente, preocupações ecológicas globais engajam o artista da *environmental sound art* em questões sobre o aquecimento global, a sustentabilidade, e outros tópicos voltados à justiça socioambiental, formando um movimento crescente de práticas *eco-acústicas* (GILMURRAY, 2016). Como exemplo, podemos citar a *web-obra* de Andrea Polli *Heat and the Heartbeat of the City* (Figura 11), de 2004, onde articula processos de *sonificação* a partir dos dados obtidos por uma estação de monitoramento climático situado

²²"A *musique concrète* [...] envolve a edição e a transformação de sons ambientais gravados, de modo a mascarar sua identidade original, tornando-os em *objetos sonoros* abstratos que podem então serem reutilizados como material musical." GILMURRAY, Jonathan. Introduction. In: BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. (ed.). **Environmental Sound Artists: In Their Own Words**. New York: Oxford University Press, 2016, p. xxii (tradução nossa).

²³1910-1995 - Engenheiro de rádio. Inventor do método de composição e investigação das potenciais materialidades musicais por meio das tecnologias possibilitadas pelo estúdio de transmissão da rádio TRTF - *Radiodiffusion-Télévision Française*. In: SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Los Angeles: University of California Press, 2012.

²⁴"[...] em 1966, o artista Max Neuhaus realizou o primeiro de uma série de trabalhos intitulado Listen: Viagens de Campo por Ambientes Sonoros Encontrados, no qual o público tinha a palavra ESCUTE carimbada nas mãos e era guiado por lugares sonoramente ricos, como usinas de força, metrô, ou ruas movimentadas." GILMURRAY, Jonathan. Introduction. In: BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. (ed.). **Environmental Sound Artists: In Their Own Words**. New York: Oxford University Press, 2016, p. xxiii (tradução nossa).

no *Central Park* em Nova York, e que problematiza o aquecimento global e as mudanças climáticas que poderão aumentar de 01 à 04 °F a temperatura média do planeta até 2030, e em até 10 °F por volta de 2100.

Figura 11 - *Heat and the Heartbeat of the City*



Fonte: Página web da obra ²⁵.

A partir deste exemplo pode-se dizer que os artistas envolvidos com as práticas artísticas contemporâneas da *environment sound art* produzem de um modo rico e variado, consolidado pelo cruzamento entre programas e sistemas artísticos do passado, e também ao desenvolvimento dos meios tecnológicos de comunicação digital, em conjunto às análises de dados *online*, o que elabora uma apreciação estética enriquecida com os diversos usos do som.

²⁵Disponível em: <http://turbulence-org.eliterature.org/Works/heat/> Acesso em: 28 set. 2020.

3 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS NA ARTE

Este capítulo perfaz o estudo de caso de obras que envolvem a articulação do som de acordo ao *modus operandi* em que ocorre em cada trabalho. Lança um olhar inicial nos exemplos ligados às práticas artísticas históricas estabelecidas entre as décadas de 1960 e 1970, e às produções artísticas contemporâneas dos últimos vinte anos, e que estabelecem em maior ou menor grau, aproximações com a arte sonora.

3.1 *Washes* de Claes Oldenburg

Para ilustrarmos alguns dos conceitos explanados no subcapítulo sobre as *práticas artísticas corporais*, podemos citar alguns trechos do *script*²⁶ da obra *Washes*, realizada em maio de 1965 por Claes Oldenburg.

O *happening* partiu das possibilidades de criação de uma peça para piscina (Figura 12), localizada no *Riverside Plaza Hotel* de Manhattan, em Nova York.

Dividida em dez partes sem títulos, cada ação teve um tempo de duração variável, contando com arranjos de objetos, móveis, sonoridades, *performers*, e a participação do público (audiência).

A situação inicial da peça contava com uma mesa de massagem na área ao fundo da piscina, um fonógrafo reproduzindo sons contínuos de trovão, dois tambores de óleo com uma grande bandeira dos Estados Unidos dobrada, e uma ponte que posteriormente seria fixada no centro da piscina.

Sentada à beira do lado mais profundo da piscina, Pat veste inúmeras camadas de roupa masculina, e conta com um bastão-rede para recolher bananas e peras de plástico que ela mesma havia jogado na água (Figura 13). No lado oposto estava Letty, em traje de banho, e David, inteiramente vestido. Essas são as posições iniciais de alguns dos *performers* no momento da entrada do público.

²⁶In: OLDENBURG, Claes. Script *Washes*. In: **The Tulane Drama Review**, v. 10, n. 2, p. 108-118, Winter 1965. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1125237> Acesso em: 27 maio 2019.

Figura 12 - Visão geral de *Washes*



Fonte: Página web Artforum²⁷

²⁷Disponível em:
<https://www.artforum.com/print/201203/first-position-the-early-performance-work-of-sturtevant-30329>
Acesso em: 27 maio 2019.

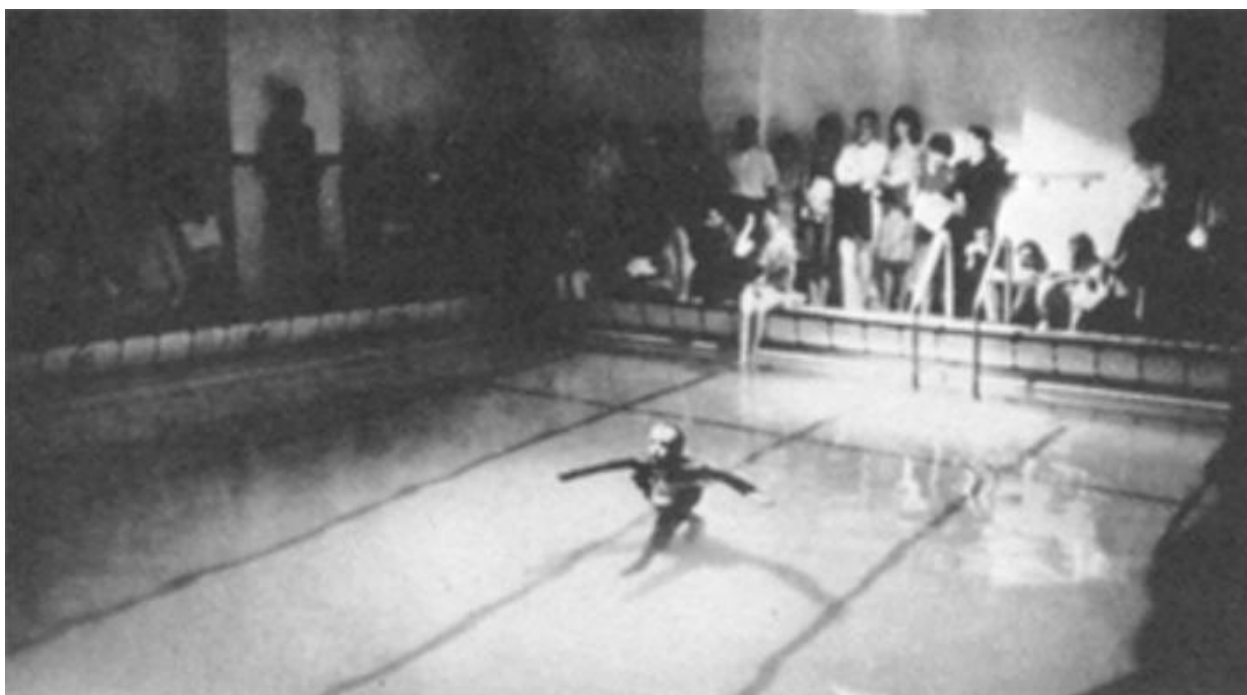
Figura 13 - Pat recolhe frutas de plástico à beira da piscina



Fonte: OLDENBURG, Claes (1965, p. 111)

Assim que a primeira parte começa, David começa a caminhar para dentro da piscina, até a altura da água atingir sua cabeça (Figura 14). Indo e voltando, ele repete a ação algumas vezes. Quando a primeira parte é encerrada, David deixa a piscina e passa a performar ao acaso por algum tempo. Depois, ele inicia a ação de cortar sua roupa com uma tesoura, auxiliando também Letty a amarrar balões inflados em seu corpo.

Figura 14 - David caminha dentro da piscina



Fonte: OLDENBURG, Claes (1965, p. 113)

Entre a parte um e a parte nove do *happening*, Letty amarra balões em seu corpo. Pat continua a recolher objetos atirados na água com o bastão enquanto se move ao redor da piscina e intervém ocasionalmente nas ações de outros *performers*, atrapalhando a visão do público. Essa e outras séries de ações se desenrolam até a parte oito.

Próximo ao clímax da parte nove, Letty está completamente coberta por balões inflados vermelhos, e entra na água com a ajuda de David pelo lado mais raso da piscina. Letty começa a flutuar (Figura 15), e, David, que ao longo das nove partes do *happening* cortou toda sua roupa, nada ao redor de Letty, agora em traje de banho. Alguns momentos após Letty estabelecer flutuação, David passa a estourar os balões, de modo a emitir um som alto o bastante para ressoar pelo salão onde fica localizada a piscina.

Figura 15 - Letty flutua na piscina coberta por balões



Fonte: OLDENBURG, Claes (1965, p. 118)

Com a descrição acima, podemos observar alguns dos contornos significativos que constituem a peça, como: as atuações ao nível de um elemento teatral rudimentar; encenação *versus* carga emocional no desempenho do tipo *não-matrizado*; improvisação, indeterminação e os limites da liberdade do *performer* na constituição da obra; e, a alteração no papel do público/espectador no relacionamento com o *happening*, conforme abaixo.

A ausência da estrutura de informação baseada em matrizes simuladas leva o trabalho da encenação aos seus elementos mais básicos. Por exemplo, traços de uma encenação com certa carga emotiva são criados pelo modo exagerado como David estoura os balões amarrados à Letty. De qualquer modo, o andamento da ação não se relaciona com a construção e/ou o desenvolvimento de uma personagem, pois:

As qualidades da encenação permanecem isoladas porque elas não se encaixam em uma matriz de personagem, ou dentro de uma situação maior. Outras facetas da atuação – "jogar com uma atitude", o lugar, detalhes de caracterização etc. – também são encontradas nos Happenings, mas elas estão geralmente isoladas e funcionam como uma matriz muito fraca. (KIRBY, 1965b, p.32, tradução nossa).

Com isso, não podemos afirmar que as expressões emocionais encontradas no *happening* sejam somente a manifestação de um elemento cênico enfraquecido.

Embora muitos desempenhos do tipo *não-matrizado* normalmente sejam considerados sem expressão, seria equivocado afirmar que todos sejam criados sem emoção; ela não é gerada intencionalmente, sendo o resultado natural da atitude individual do *performer* diante da situação ou tarefa desempenhada frente ao público, como assinala Kirby (1965b, p. 32) “Sem encenar emoções para mascarar seus próprios sentimentos, a própria atitude do *performer* está apta a se manifestar mais do que se ele estivesse no teatro tradicional”.

Contudo, a liberdade para desempenhar atitudes ou emoções desatreladas de matrizes simuladas apresenta limitações, colocando em questão os próprios limites da liberdade de atuação dos *performers* no *happening*.

No processo de indeterminação, é o autor que estipula as possibilidades de escolha do *performer*, podendo ser um músico a tocar certo número de notas em um dado tempo de execução, ou uma gama de ações aberta a seleção do ator para a realização da peça. As escolhas envolvidas geralmente são feitas quando a ação acontece na busca por uma espontaneidade de atuação, ainda que tenham diferenças substanciais entre improvisação e indeterminação. Pois, ao improvisar, o *performer* emprega sua criatividade no momento do acontecimento em que está inserido, fornecendo respostas às contingências desconhecidas, o que exige ações inesperadas. Já na indeterminação, Michael Kirby continua:

[...] as alternativas são bem definidas, embora a escolha exata não possa ser feita até o momento do acontecimento. E as alternativas não importam: uma será tão boa quanto a outra. Uma vez que os performers normalmente funcionam independentemente e não respondem às escolhas feitas por outros performers, não há reciprocidade envolvida. A situação não está "em aberto", assim como na improvisação. (KIRBY, 1965b, p. 33-34, tradução nossa).

Então, comparadas com as atividades de improvisação, embora essas ações possam conter diferentes graus de abertura (quanto à resposta do *performer* em um dado momento do *happening*), por exemplo; apresentando diferenças evidentes na repetição de uma mesma ação, o que irá se destacar em cada ato é a possibilidade de manifestação do leque de imagens e/ou sons incorporados no momento de elaboração da peça feita pelo autor.

E, do mesmo modo que as matrizes de simulação do teatro convencional não ocorrem na operatividade geral dos *happenings* – assim como a representação de personagens – a relação entre o público e a peça é alterada.

A participação nos *happenings* ocorre pelo envolvimento de pequenos grupos, misturados de algum modo ao evento, e que transitam fluidamente entre as partes. Os mecanismos que operam na separação entre público e peça (palco, abertura/fechamento de cortinas etc.) são eliminados, ou se comportam de modo inusitado, modificando suas funções

convencionais. Um ponto significativo nessa alteração de relação é o fator ambiental que impacta nos fazeres da obra.

Esse fator remonta aos *environments*²⁸, cuja manipulação das relações físicas entre espectador e os elementos teatrais que ele percebe, é ampla e inclui considerações ambientais (KIRBY, 1965a).

Embora o termo *environment* remonte a um período anterior ao próprio *happening*, segundo a concepção do seu criador, Allan Kaprow, que estabeleceu como ponto de origem e desenvolvimento dos *happenings* as *assemblages*²⁹, iremos utilizar a conceituação de Schechner (1968) sobre o *environment* para discernir algumas de suas características:

O Environment pode ser compreendido de dois modos diferentes. Primeiro, o que alguém pode fazer com o espaço; segundo, a aceitação de um dado espaço. No primeiro caso, alguém cria o environment pela transformação do espaço; no segundo caso, alguém negocia com o environment, engajando um diálogo cênico com o espaço. No environment criado, a performance em certo sentido cria um arranjo e o comportamento dos espectadores; em um environment negociado, uma situação fluida leva às vezes a performance a ser controlada pelos espectadores. (SCHECHNER, 1968, p. 50, tradução nossa).

Assim, se a construção do cenário guia o desenvolvimento teatral convencional e de todos os seus elementos, inclusive o modo de recepção do público, nas produções do tipo *environmental* não ocorre a bifurcação do espaço (SCHECHNER, 1968) no sentido da produção e da fruição da peça, mesmo que compartimentada em diferentes ou múltiplas ações, o que encurta a relação entre autoria-recepção.

Com o exemplo da obra *Washes*, podemos averiguar que o estabelecimento do som no trabalho aparece como um elemento co-formador no acontecimento da obra, ora como fenômeno de fundo, ora como destaque no clímax da última parte.

3.2 *Times Square*, de Max Neuhaus em diálogo com Pauline Oliveros

Max Neuhaus (1939-2009) foi um músico e artista visual norte-americano. Em suas tentativas de moldar, transformar, e criar ambientes específicos com o som, ecoam as influências do minimalismo, *land art*, e *site-specific* (POTTS, 2009), no desenvolvimento de trabalhos sonoros de contexto específico, concebidos para intervir nos espaços públicos para além dos modelos convencionais de ocupação tridimensional (esculturas, objetos etc.).

²⁸Segundo o autor, "[...] Um *Environment* é geralmente considerado como uma obra de arte ou criação que rodeia ou cerca o espectador por todos os lados." In: KIRBY, Michael (ed.). **Happenings: An Illustrated Anthology**. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965, p. 24 (tradução nossa).

²⁹Allan Kaprow correlaciona o desenvolvimento de suas *assemblages* aos *environments*, e, consequentemente, aos *happenings*. In: KAPROW, Allan (ed.). **Assemblages, Environments and Happenings**. New York: Harry N. Abrams, 1966.

Times Square, de 1977-92; 2002-atualmente (Figura 16), é uma instalação sonora sem sinalização e de caráter *environmental*, localizada em uma ilha de tráfego triangular entre as ruas *Quarenta e cinco* e *Quarenta e seis*, interseção da *Broadway* com a *Sétima Avenida* em *Manhattan*, Nova York. Consiste na execução de peças eletronicamente geradas que operam com o fluxo sonoro cotidiano do entorno, como o trânsito de veículos e de pedestres.

A obra ocorre pela execução sonora de tons variados emitidos a partir de uma câmara de ventilação abandonada do metrô nova-iorquino. Seu território é ativado pelo desencadeamento de uma topografia sonora percebida pelo deslocamento dos pedestres ao longo de um gradil metálico.

Figura 16 - Times Square



Fonte: Página sobre o artista Max Neuhaus no Facebook³⁰.

A apreensão do espaço acústico ocorre, principalmente, pela escuta atenta do transeunte, o que torna o engajamento do participante frente a obra um requisito, pois:

Num ambiente como o Times Square, não é somente o som eletronicamente produzido o foco da percepção, ou mesmo a interação do som com o contexto do sítio acústico (e visual), mas o próprio ato de percebê-lo; em como as diferenças de timbre e frequência lenta e sutilmente se revelam, menos por suas próprias transformações do que pela força de concentração, como um resultado de caminhadas através da zona acusticamente ativada. O ouvinte está rodeado de material acústico, e o lócus da experiência é a sua própria corporeidade. (BRANDEN, 2009, p. 66-67, tradução nossa).

³⁰Disponível em: <https://www.facebook.com/Max-Neuhaus-621006017983953/> Acesso em: 06 jun. 2019.

Acontece nesta operação uma inversão sobre a lógica da produção e da recepção musical, tanto no reposicionamento do elemento temporal que o compositor estabelece para a criação e a execução da peça, como no caráter espacial das salas de concerto que demandam um certo grau de confinamento para a adequada apreensão da obra, e, por um público espectador iniciado em seus códigos formais.

Neuhaus, assim, coloca o som no campo das relações espaciais livres da autoridade do compositor, e disponível para ser potencialmente acessado por todos no espaço público, permitindo ao ouvinte controlar a própria experiência acústica, ao ponto de ignorá-la, ou mesmo de desviar dela completamente (BRANDEN, 2009).

Desse modo, Neuhaus libera o espectador das operações temporais tradicionalmente ligadas à música, ao inserir o som no domínio do espaço urbano em relação às características específicas do *site*, porém, afastado do caráter interativo, no modo como o som é percebido no trabalho, pois:

[...] dando a cada pessoa a possibilidade de fazer o trabalho por ela mesma, mas apenas para si mesma. Por exemplo, ao fazer um trabalho que, como uma topografia, alguém pode se mover por essa topografia em seu próprio ritmo, e parar onde desejar. Alguém terá a liberdade de fazer a experiência do trabalho por si mesmo, não impondo isso a mais ninguém. (NEUHAUS, 1994, p. 75, tradução nossa).

Ao despertar, a consciência permitida pelo estímulo e consequente reação à obra *Times Square*, o espectador passa a ocupar ativamente o espaço de acontecimentos do trabalho, sustentado por processos que o levam a praticar a escuta em diferentes camadas de profundidade, o que podemos relacionar ao método *Deep Listening*, proposto pela compositora, acordeonista, e professora norte-americana Pauline Oliveros (1932-2016).

Esse método foi usado para guiar uma série de exercícios voltados ao aperfeiçoamento da escuta, baseado em estudos sobre meditação oriental (*Zen, Yoga, Tao* etc.), e ao longo dos anos em que Oliveros esteve à frente de atividades docentes na realização de cursos, residências, retiros, e aulas em universidades.

Com o objetivo de aprimorar sua própria consciência de escuta, e de pessoas comuns interessadas em tomar parte nesse processo, Oliveros (2005) discorre sobre a diferença entre ouvir e escutar:

Incentivada pela experiência e pela aprendizagem, a escuta ocorre voluntariamente. Escutar não é o mesmo que ouvir, e ouvir não é o mesmo que escutar. O ouvido está constantemente coletando e transmitindo informação – no entanto, a atenção do córtex auditivo pode ser desativada. Bem pouca informação transmitida ao cérebro pelo órgão sensório é percebida em nível consciente. (OLIVEROS, 2005, p. xxi, tradução nossa).

Podemos considerar, então, que a escuta se desenvolve de acordo com a experiência vivenciada por cada indivíduo, em um processo consciente de atenção ao que é percebido, tanto acusticamente, quanto psicologicamente (OLIVEROS, 2005), sendo um processo contínuo e que ocorre ao longo de todo o tempo de vida.

Nesse sentido, *Deep Listening* é um método emancipatório que possibilita o aprendizado e a expansão da percepção acústica, abrangendo todo o aspecto contínuo, espacial e temporal do som, onde “Tal expansão significa que alguém está conectado com todo o ambiente e para além dele.” (OLIVEROS, 2005, p. xxiii, tradução nossa).

Temos aqui um ponto de convergência que pode caracterizar tanto as reflexões artísticas de Max Neuhaus e sua *Times Square*, como nos exercícios perceptivos propostos por Pauline Oliveros no método *Deep Listening*: a relação do participante com o meio onde está inserido, e sua potencial atenção de escuta ao ambiente que o rodeia.

Assim, o som contido no espaço específico de acontecimento da obra se abre àqueles que se deixam provocar por seus sutis timbres, sem que haja uma exigência completa à participação.

3.3 *Harmonic Bridge*, de Bill Fontana

Em sua obra *Harmonic Bridge* (Figura 17) de 2006, o artista norte-americano Bill Fontana propõe uma escultura sonora que explora a "musicalidade" dos sons ocultos que estão dentro da ponte *London Millenium Foot Bridge*, em Londres.

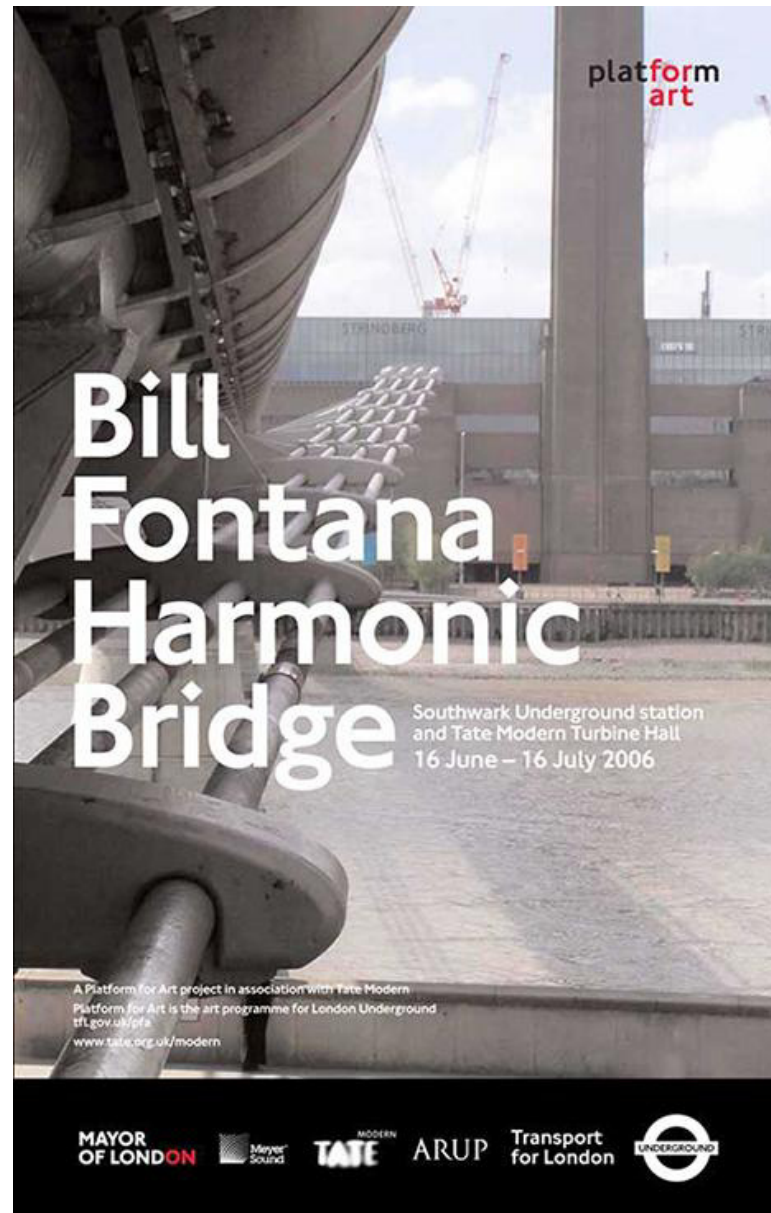
Foram instalados sensores ao longo dos cabos de sustentação da ponte que captavam diferentes tipos de sons, como os causados pela passagem de embarcações no rio Tâmisa, fortes ventos, ou mesmo o ritmo de fluxo dos pedestres, sendo então transmitidos até a sala da *Turbine Hall*, um vasto espaço expositivo pertencente à galeria de arte moderna *Tate Modern*.

Nesse espaço o visitante pôde perceber as dinâmicas internas de movimentação da ponte, devido ao mapeamento sonoro em tempo real feito pelos sensores que chegavam até a grande sala através de uma rede de alto-falantes.

A obra não apenas torna audível os movimentos internos da ponte, mas também adiciona essas marcas sonoras às características arquitetônicas de dois outros locais onde o trabalho se presentifica: a sala da *Turbine Hall*, e o saguão principal da estação *Southwark* de metrô.

Desse modo, a obra entrega novos significados à ponte e desloca seus sons para além de sua estrutura física.

Figura 17 - *Harmonic Bridge* - Cartaz (Tate Modern, Londres)



Fonte: Página web do artista Bill Fontana³¹

³¹Disponível em: https://resoundings.org/Pages/Harmonic_Bridge1.htm Acesso em: 06 jun. 2019.

3.4 *Double Arching*, de Bernhard Leitner

A obra *Double Arching* (Figura 18) de 1999-2006, do artista austríaco Bernhard Leitner, trata-se de uma instalação sonora, contudo, além do som, apresenta elementos físicos que constitui a corporificação do trabalho no espaço expositivo.

Essa obra é composta por duas barras de metal curvas em forma de arco, suspensas uma sobre a outra. Nelas, estão dispostos dez alto-falantes que emitem camadas sonoras com forte característica percussiva. Um assento para uma pessoa é colocado ao centro dos arcos, o que procura possibilitar uma experiência auditiva simétrica do trabalho; no deslocamento dos sons entre os alto-falantes.

Figura 18 - *Double Arching*



Fonte: Página web do artista Bernhard Leitner³².

Nesse caso, o trabalho propõe uma atenção em escuta dos sons que parecem deslocar-se através da estrutura metálica, em um processo integrativo entre o som e a própria

³²Disponível em: <https://www.bernhardleitner.at/works> Acesso em: 06 jun. 2019.

estrutura física onde ele é propagado, criando uma noção de movimento sonoro em relação ao espectador, o que torna a interação pela recepção da obra no seu elemento essencial.

A partir dos dois exemplos, observa-se que o som pode ser investigado de múltiplas formas sendo explorado como elemento específico de estruturas arquitetônicas, ou concebido para solicitar do espectador sua parte na realização da obra. Mas, há também, trabalhos onde a configuração da natureza sonora se ampara por relacionamentos sócio-culturais.

3.5 *Corte de pelo*, de Manuel Rocha Iturbide

Em *Corte de pelo* (Figura 19) de 2006, do artista mexicano Manuel Rocha Iturbide, parte da ideia de espacializar o som produzido por cabeleireiros enquanto trabalham. Esta ação sonora foi realizada no museu *Ex Teresa Arte Actual*, localizado na Cidade do México, contando com a participação de seis cabeleireiros contratados e um convite ao público para cortar o cabelo.

Figura 19 - Corte de pelo



Fonte: Página web do artista Manuel Rocha Iturbide³³.

Os distintos sons produzidos pelas tesouras, que mudavam de rápido a lento em uma criação de ritmos, foram então amplificados e reproduzidos por um sistema de alto-falantes dispostos em círculo.

A ideia deste trabalho surgiu das viagens do próprio artista, quando, ao visitar a Índia, encontrou cabeleireiros trabalhando ao ar livre em praças e ruas de várias cidades.

Assim, a obra *Corte de pelo* depende do tempo do acontecimento real para que continue a existir, e solicita dos espectadores uma participação para além do modo como é recebida, pois só toma forma quando o público passa a participar dela.

³³Disponível em: <http://www.artesonoro.net/artesonoro/cortedepelo/Cortedepelo.html> Acesso em: 06 jun. 2019.

Com os exemplos acima descritos ao longo dos subcapítulos, podemos averiguar a profusão de operações com o som na produção histórica e contemporânea recente da arte sonora, em suas múltiplas formas de ocorrência e os referenciais estéticos que podem se estabelecer entre diferentes processos, inclusive, em conformidade às inspirações do processo criativo autoral.

4 PRÁTICA ARTÍSTICA PESSOAL

Neste capítulo é abordada a poética pessoal do autor deste texto, a partir das seguintes obras: *Escutação-ação Espiral* (2016), *Audiotáteis* (2014-2016), *Signo: Som: Infinito: _____* (2018), e *Assento Pentaafônico* (2013-atualmente), com o objetivo de promover uma reflexão crítico-teórica sobre os processos criativos que fecundam a formação da obra híbrida: por seu cruzamento entre tempo/espaço, e a mistura dos fenômenos acústicos e visuais, no que cabe ressaltar:

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos. (MCLUHAN, 2007, p. 75).

Portanto, com a interpenetração de um meio artístico a outro, a combinação de linguagens oferece um momento de liberação de estruturas; uma hibridação de sistemas (VALENTE, 2008), um movimento rompante de abertura e reordenação de ambos os códigos e processos.

Com essa formulação inicial, podemos observar os seguintes processos envolvidos nas obras a seguir.

4.1 *Escuta-ação Espiral*

Escuta-ação Espiral (2015), foi uma instalação sonora associada às características arquiteturais do espaço expositivo, que usou a estrutura da escada helicoidal da Galeria de Arte "Alcindo Moreira Filho" (UNESP-IA) como elemento estruturante para a realização da obra.

A partir de um sistema de captação sonora, amplificação e escuta (Figura 20), o trabalho propôs desvelar os sons característicos da escada e do mezanino de acesso, com a disposição de microfones de contato ao longo da coluna de sustentação (Figura 21), o que permitiu uma escuta de sons inicialmente inaudíveis à percepção auditiva humana, através das vibrações que ocorriam no interior da estrutura, na medida em que o público usava a escada e o mezanino como meio de deslocamento entre os dois andares da galeria.

O processo de interação na obra ocorreu por dois princípios, pois, enquanto foi solicitado ao participante-ouvinte uma escuta estática, percebida por fones de ouvido, tal manifestação só foi possível graças ao segundo princípio de uso comum da escada e do mezanino: a liberdade de trânsito dos participantes que passavam entre os andares.

Figura 20 - Escuta-ação Espiral



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto³⁴.

³⁴Visão geral da instalação realizada na mostra Jornada de Pesquisa em Arte PPG-IA Unesp 2015 - Edição Internacional/ S.P. Acervo pessoal do próprio autor, 2015.

Figura 21 - Escuta-ação Espiral (Detalhe)



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto³⁵.

³⁵Detalhe do sistema de escuta da obra. Jornada de Pesquisa em Arte PPG-IA Unesp 2015 - Edição Internacional/ S.P. Acervo pessoal do próprio autor, 2015.

A partir das observações descritas acima, surgiu a reflexão sobre a interrelação de: a) os elementos constitutivos da obra (KWON, 1997); b) o fenômeno da interatividade (PLAZA; TAVARES, 1998); e, c) o grau de abertura entre autoria e recepção (ECO, 2013).

Onde:

a) o uso de elementos característicos do espaço geométrico (arquitetura), bem como das dinâmicas sociais desdobradas no seu interior, relaciona-se e situa o modo de formar/operar da obra junto às práticas artísticas da instalação *site-specific*, e, em especial, a denominação *site-oriented*, cuja demarcação estratégica é assinalada por Kwon (1997):

[...] é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) *como* as condições sociais da moldura institucional (como site) são *subordinadas* a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. (KWON, 1997, p. 171).

Logo, a especificidade de lugar na obra não fica restrita aos elementos físicos constituintes da escala arquitetural do espaço, quer sejam internos ou externos, mas dialoga também com as camadas formadas pelas relações sociais e culturais (MELIM, 2004) do local;

b) mediante os circuitos eletrônico/digitais que incidem sobre a operação dos dispositivos de comunicação, inclusive os sonoros, o sistema desenvolvido para mediar o trabalho foi pensado para convidar o espectador a atuar sobre a obra, de acordo ao que é apontado por Plaza & Tavares (1998):

O operar com os meios eletrônicos vê-se fortemente influenciado pelo fenômeno da interatividade, que introduz uma ruptura na relação tradicional entre emissor / receptor e se mostra como agente dialógico da interface homem / máquina. (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 104).

Essa possibilidade implica ao participante operar a obra a partir de uma escuta ampliada dos processos sonoros internos da estrutura arquitetônica em tempo real;

c) a partir do delineamento entre os papéis de autor e receptor, pressupostos de liberdade e inventividade passam a entonar abertamente no modo como as obras são direcionadas ao espectador, o que permitiu à obra *Escuta-ação Espiral* se estruturar como um trabalho aberto, segundo o critério trazido por Eco (2013):

A tendência à desordem, que caracteriza positivamente a poética da abertura, deverá ser tendência à desordem *dominada*, à *possibilidade* abrangida por um *campo*, à liberdade velada por *germes de formatividade* presentes na forma que se oferece aberta às livres escolhas do fruidor. (ECO, 2013, p. 129).

A abertura expressa a finalização do trabalho por parte da recepção, como partícipe de uma ativação sonora gerada pelo deslocamento do público ao longo da estrutura arquitetônica da escada e mezanino, bem como sua respectiva escuta através dos fones de ouvido fixos.

Destes processos, coube a investigação dos modos de operar da obra – suas diretrizes formativas – pois “Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer.” (PAREYSON, 1993, p. 59).

Essa formatividade, segundo Valente (2008, p. 37), é estendida também à recepção, o que “[...] confere ao espectador um novo estatuto na relação autor/obra/recepção”, no modo como as formatividades entre autor e público contribuem conjuntamente para a criação, ou, ao menos no modo como o trabalho se completa, constituindo uma *hibridação interformativa*.

Assim, no caso da obra em questão, essa concreção ocorre enquanto estrutura e programa aberto na fase da recepção (e não na fase de produção).

4.2 Audiotáteis

Em sequência ao trabalho *Escuta-ação Espiral*, originado a partir das especificidades físicas e sociais do local, a obra *Audiotáteis* (2014-2016) é constituída por uma base retangular que abriga em seu interior um sistema de captação, amplificação e escuta semelhante ao da obra anteriormente descrita. A obra é ativada pelo participante através de gestos táteis/corporais que geram criações sonoras ouvidas em tempo real, também percebidas por fones de ouvido (Figura 22).

Figura 22 - Audiotáteis



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto³⁶.

Aqui, a ocultação do dispositivo sonoro e consequente independência do objeto artístico no espaço expositivo, enquanto sinaliza um pretense retorno à autonomia da obra de

³⁶Créditos da imagem: Rodrigo Machado, 2016. Registro em vídeo disponível em: <https://vimeo.com/116696125>

arte, incide: a) uma operação no modo como a formatividade³⁷ (PAREYSON, 1993) do trabalho entrega ao espectador um momento de invenção; b) de acordo à co-criação entre autoria e recepção (PLAZA, 2000); e, c) a criação de um espaço sonoro mental do participante (LEITNER, 2008).

Onde:

- a) as definições das regras formativas da obra de arte ocorrem no ato da realização, na medida em que a execução das suas etapas é concebida, como assinala Pareyson (1993):

[...] a invenção é considerada não só simultânea à execução, mas redutível a ela, como se o próprio fazer implicasse, de per si, no decorrer da realização, a invenção do modo de fazer, e a tentativa, confiada aos tateios da pura procura, gerasse por si os próprios bons resultados. A regra individual da obra vem justamente depois da operação, e a descoberta se deixa aos achados casuais de uma execução abandonada a si mesma. (PAREYSON, 1993, p. 71).

Desse modo, o trabalho permite ao espectador um grau de participação pela possibilidade de invenção no nível da recepção, de acordo com a capacidade criativa do operador em relação às limitações físicas e técnicas da obra;

- b) por uma aproximação genealógica com as poéticas artísticas nos meios eletrônicos, compreendidas como um ato decorrente do diálogo (COUCHOT, 1997), desponta no trabalho o caráter interativo, mais estritamente, a *co-criação* dos participantes. Essa alteração do relacionamento entre autoria e recepção é explicada por Plaza (2000):

Num diálogo entre modalidades de linguagem visual, sonora, gestual, tátil, escrita, o leitor não está mais reduzido ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de modificá-la, de “aumentar” e, logo, tornar-se co-autor, pois o significado da palavra autor (o primeiro sentido de augere) é acrescer, nos limites impostos pelo programa. Assim, o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade, responsabilidade e capacidade para fazer crescer a obra. (PLAZA, 2000, p. 26).

Resulta desse processo um dispositivo capaz de imbricar gestos, sons, imagens, ou textos, de acordo à capacidade operativa (e imaginativa) que o co-criador irá lidar com esses códigos, pois “Estas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil.” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 198).

³⁷PAREYSON, Luigi. II. Formação da obra de arte. In: **Teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

Logo, devido a sua característica de enlace, o som torna a experiência da obra no elemento comum de conjunção entre as formatividades (autoria-recepção), e no entrecruzamento entre tempo (sonoridade) e espaço (visualidade);

- c) enquanto fenômeno acústico de uma *escuta-corporal-de-si-próprio*³⁸, a obra *Audiotáteis* perfaz uma experiência perceptiva individual que pode se relacionar aos conceito de Leitner (2008):

[...] constituem antes um diálogo com o corpo ou com a cabeça. Com esses trabalhos, que penetram profundamente no próprio corpo, o ouvinte individual é endereçado bem diretamente. Mais do que em quaisquer arquiteturas sonoras de larga escala ou em instalações, o ouvinte é desafiado a se engajar em um alto grau no discurso artístico da obra com sua própria consciência, suas faculdades perceptivas, e sua sensibilidade. (LEITNER, 2008, p. 190-191, tradução nossa).

No que implica o uso de fones de ouvido para os devidos graus de imersão no trabalho em uma articulação entre os processos mentais do participante e a criação sonora mediada pelos meios tecnológicos.

Essa operação permite um grau de abertura no que concerne às potencialidades disruptivas de cada programa, favorecendo possibilidades criativas de interação entre os códigos articulados no desenvolvimento, ou no estabelecimento do conjunto homem-máquina (no caso, obra-participante).

Assim, a partir de uma tradução entre os meios, possibilitada por programas pré-concebidos ou desviados de sua função original “[...] garante ao usuário de determinado sistema exercer e desempenhar alternadamente ora o papel de emissor; ora de receptor.” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 105).

Então o som, enquanto elemento presente na obra *Audiotáteis*, realiza a medição entre o usuário como participante na compleição da obra.

³⁸Tradução nossa para o termo em inglês: *hearing-oneself-in-the-body*. In: LEITNER, Bernhard. **P.U.L.S.E.** Karlsruhe: Hatje Cantz, 2008, p. 190.

4.3 *Signo: Som: Infinito:*_____

*Signo: Som: Infinito:*_____ (2018), foi uma performance pensada para tramar relações com o espaço circundante e em conjunto com as obras de Kauê Garcia (*Samsara*, 2018) e de Anna Luiza Marques (*Dança com plantas*, 2018). A performance iniciou uma proposição sonora disparada pelo estouro de um balão de látex inflável por uma agulha (Figura 23), então captado por microfone e reproduzido em *loop* através de um pedal de efeitos, com duração e reprodução delimitada pelo tempo de vida útil da bateria que alimentou o funcionamento de um amplificador de som.

Figura 23 - Registro da obra *Signo: Som: Infinito:* _____



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto³⁹.

O trabalho foi realizado na trilha de caminhada do projeto *Cerrado Infinito* (Figura 24) concebido pelo artista Daniel Caballero⁴⁰, localizada na Praça Homero Silva, região da Pompéia, na cidade de São Paulo. A trilha conforma aproximadamente 300 metros de percurso, e permite o deslocamento e o contato com uma vegetação típica do bioma do cerrado brasileiro ao longo de sua margem, plantadas e/ou introduzidas pelo próprio artista e também através de mutirões de plantio.

³⁹Créditos da imagem: Leticia Rita, 2018.

⁴⁰CABALLERO, Daniel. **Guia de campo dos Campos de Piratininga, ou, o que sobrou do cerrado paulistano, ou, como fazer seu próprio cerrado infinito**. São Paulo: Ed. do Autor, 2016. v. 1.

Figura 24 - Equipamentos usados na performance



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto⁴¹.

A apresentação ocorreu durante o evento *DESCOLONIZATION!!! #5*, que convida ações/apresentações/intervenções artísticas e não artísticas a se relacionar aos contextos do local, criando um diálogo com as outras duas proposições artísticas da edição: a obra *Samsara* (2018) do artista Kauê Garcia, e *Dança com plantas* (2018) da artista, bailarina e professora Anna Luiza Marques.

Samsara (Figura 25) parte de uma investigação sobre as frequências sonoras atribuídas à cura espiritual e física. Trata-se de uma peça sonora com tempo de execução indeterminado composto por um *walkman*, caixa de som, fita cassete preparada (*loop* de 05 segundos) e pilhas. O trabalho surgiu em referência à *Roda de Samsara*, definida pelos *caminhos do karma* no Budismo, em homenagem ao amigo falecido do artista.

⁴¹Créditos da imagem: Letícia Rita, 2018.

Figura 25 - Registro da obra *Samsara*



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto⁴².

No momento em que a fita preparada girava em falso, os cinco segundos de gravação eram re-executados, gerando um desgaste das pilhas e consequente alteração no modo como o som era tocado no *walkman*, até que o esgotamento completo da energia das pilhas desse por encerrada a obra.

Dança com plantas (Figura 26) é o desdobramento de pesquisas anteriores realizadas por Anna Luiza Marques no duo *Malícia de Mulher*, a partir da observação da *dormideira sensitiva*, planta típica do cerrado brasileiro, e que desencadeou uma observação atenta no modo como as plantas da trilha do projeto *Cerrado Infinito* se desenvolviam e se relacionavam, em paralelo à própria consciência corporal da artista.

⁴²Créditos da imagem: Letícia Rita, 2018.

Figura 26 - Registro da obra *Dança com plantas*



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto⁴³.

Assim, a apresentação ocorreu no diálogo da artista com as condições no dia do evento *DESCOLONIZATION!!! #5*, na medida em que se desdobraram os seguintes acontecimentos: 1) o evento é iniciado pelo estouro do balão na performance *Signo: Som: Infinito: _____*, e a consequente reprodução sonora em *loop* do ato; 2) a ativação da obra *Samsara* passa a interagir com o espaço sonoro da obra *Signo: Som: Infinito: _____*; 3) a repetição sonora proporcionada pelos *loops* das obras *Signo: Som: Infinito: _____* e *Samsara* perfaz uma trama sonora de fundo que compõe com a coreografia improvisada da performance *Dança com plantas*, em integração ao movimento corporal da *performer* entre arbustos e árvores, com duração indeterminada.

Com a descrição acima explanada, *Signo: Som: Infinito: _____* (2018) alinha-se à escrita desta pesquisa, por desenvolver alguns dos critérios formativos recorrentes nos trabalhos anteriormente abordados neste capítulo, por continuar o processo reflexivo sobre a referência de circunstância local (*site*) – física e discursiva – estabelecida com o

⁴³Créditos da imagem: Letícia Rita, 2018.

projeto *Cerrado Infinito*, ao elencar; a) reiteração do gesto/ação mediado pela hibridização⁴⁴ dos meios eletrônicos (PLAZA, 2013), entre o sonoro/visual, que se integra à paisagem da Praça Homero Silva e as práticas sociais do lugar; b) trama também o sentido do título em convergência à obra com o *site*, ancorado por um intento de tradução (*Signo: Som.*) como transposição criativa (JAKOBSON, 2010) entre modalidades artísticas distintas, enquanto instante amplificado que suspende o momento do estouro (*Infinito: _____*) e o transporta até o limite dos recursos energéticos que mantém a reprodução sonora; e, c) dialoga, no eixo da recepção, uma interrelação formativa (VALENTE, 2008) com as duas outras obras.

Onde:

- a) recai no deslocamento processual sobre o uso dos equipamentos sonoros que deixam de denotar uma execução musical para conotar a si próprios como “registro” espacial (microfone/ pedal-de-efeitos/ amplificador) e temporal (som em suspensão por tempo indeterminado) do gesto-agulha na performance, uma operação de simultaneidade sensorial visão/audição/tato do espectador, o que Plaza (2013) assinala como:

A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado, que é a criação de um meio novo antes inexistente. (PLAZA, 2013, p. 65).

Dessa forma, a combinação dos meios incorpora diferentes linguagens, e a colaboração entre os diversos sentidos permite um trânsito criativo, no caso dessa obra, entre visualidade e sonoridade;

- b) a transposição criativa de um sistema de signos para outro – processo inicialmente descrito por Roman Jakobson (2017) como *tradução intersemiótica* – é a terceira formulação ligada aos *aspectos linguísticos da tradução*, no que “[...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.” (JAKOBSON, 2017, p. 81).

Então, como método de invenção, o trabalho toma a *tradução intersemiótica* no gérmen de sua criação e transmutação de formas entre linguagens e programas artísticos;

- c) ambas as obras convergem, em diferentes graus, para a co-criação de um ambiente, no modo como se direcionam ao público e suscitam um caráter vivencial de duração, o

⁴⁴Por hibridismo podemos compreender “(...) uma relação híbrida da arte com outras áreas do conhecimento das quais transfere o conceito e suas variantes (...)”. In: VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosângela da Silva (orgs). **Arte-ciência: processos criativos** [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, p. 97-129. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/jhfsj>. Acesso em: 03 mar. 2020.

que, consensualmente ou não, endereçam a interrelação de suas formatividades, assinalada por Valente (2010) como:

[...] operações de hibridação de poéticas que proporcionam uma dinâmica criativa entre estilos distintos e que demandam uma criação-síntese entre-formatividades. Numa interformatividade de *modus operandi*, as hibridações de poéticas mobilizam relações artista/artista, artista/público, público/artista, público/público, promovendo encontros inusitados cuja somatória expande o repertório de signos e edifica uma poiesis enquanto lógica, ética e estética aberta a todos. (VALENTE, 2010, p. 09).

Portanto, entre as três obras descritas no subcapítulo, coabitam interações cumulativas no modo único como interagem e são recebidas pelo público envolvido durante o evento.

Tal processo foi sintetizado pela representação de um diagrama no convite de divulgação (Figura 27) do evento *DESCOLONIZATION!!! #5* vinculado em *sites* e redes sociais *online*.

Figura 27 - Convite diagrama



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto⁴⁵.

Com isso, fica a reflexão gerada pelo gesto-agulha da performance que impulsionou um pensamento espaço-temporal na obra *Signo: Som: Infinito: _____*, colocando em ação aquilo que estava contido como possibilidade – som e ressonância sustentados pelos

⁴⁵Vídeo-convite do evento disponível em: <https://www.facebook.com/leticia.rita/videos/10215562064822208>

meios eletrônicos – rumo ao *in/finito* desaparecimento que nos prolonga e nos transporta: experiência espacial circundante e demarcação temporal enredada à finitude.

4.4 *Assento Pentaônico*

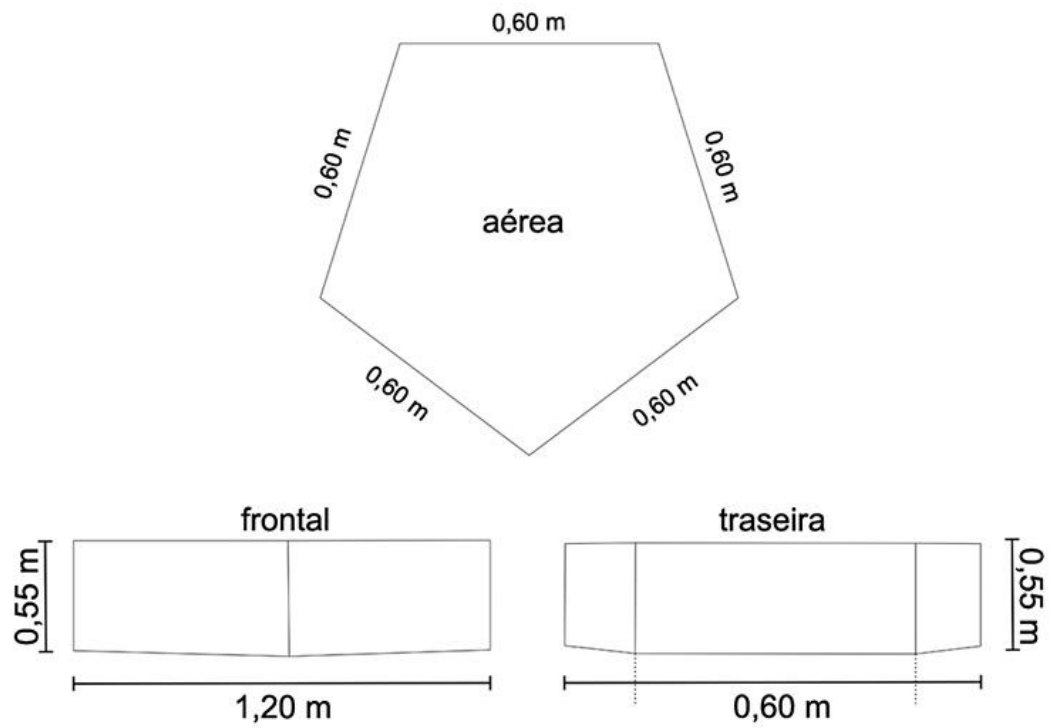
Assento Pentaônico (2013-atualmente), é um trabalho em processo⁴⁶. Seu projeto se trata de uma instalação composta por um banco de formato pentagonal (Figura 28), rodeado por cinco caixas acústicas suportadas por tripés (Figura 29).

O interior do banco é dotado de um engenho sonoro composto por cinco alto-falantes localizados em cada uma de suas faces (Figura 30).

A obra vem sendo elaborada para interferir em um dado espaço expositivo, de acordo à alternância dos sons que poderão ser reproduzidos entre o banco e as caixas acústicas do entorno (Figura 31).

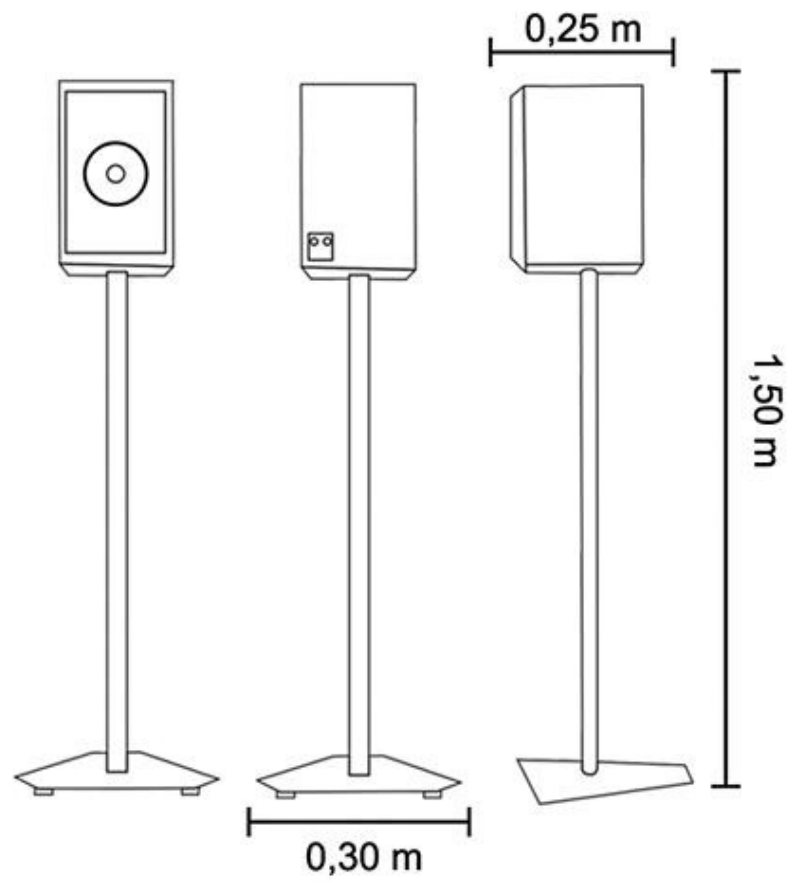
⁴⁶Nesta pesquisa, a obra *Assento Pentaônico* foi apresentada ainda no contexto de um projeto inédito e em processo, dada a impossibilidade de sua montagem e exposição durante o período de finalização do mestrado, devido ao início dos protocolos sanitários de combate à pandemia do novo coronavírus (COVID-19).

Figura 28 - Projeto do banco em suas vistas superior e lateral



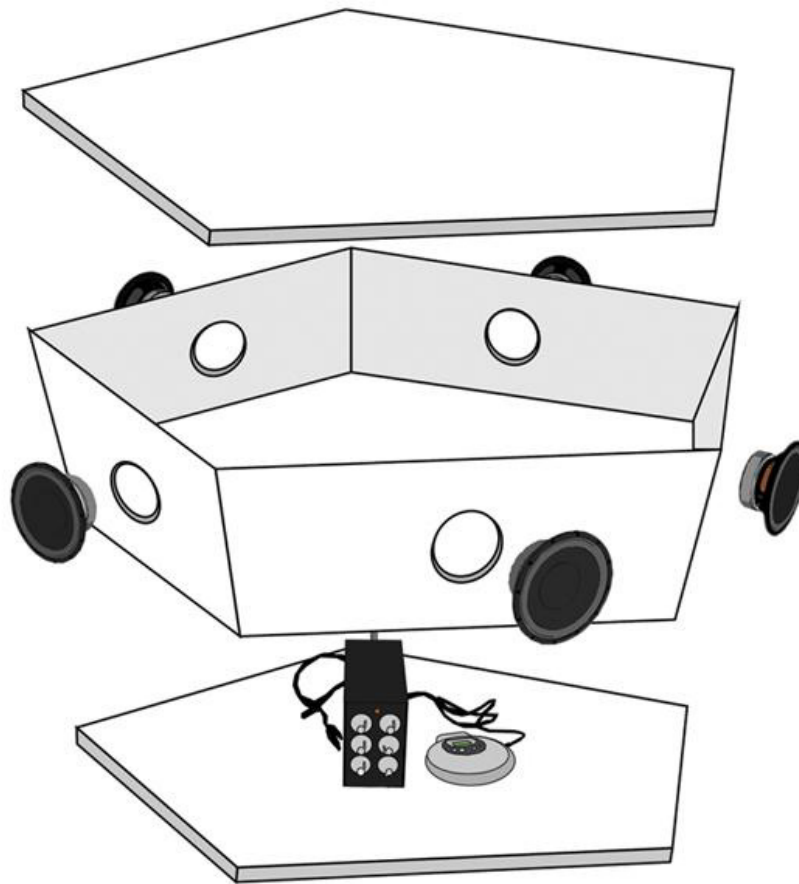
Fonte: Acervo pessoal do autor do texto.

Figura 29 - Estudo ilustrativo das caixas acústicas



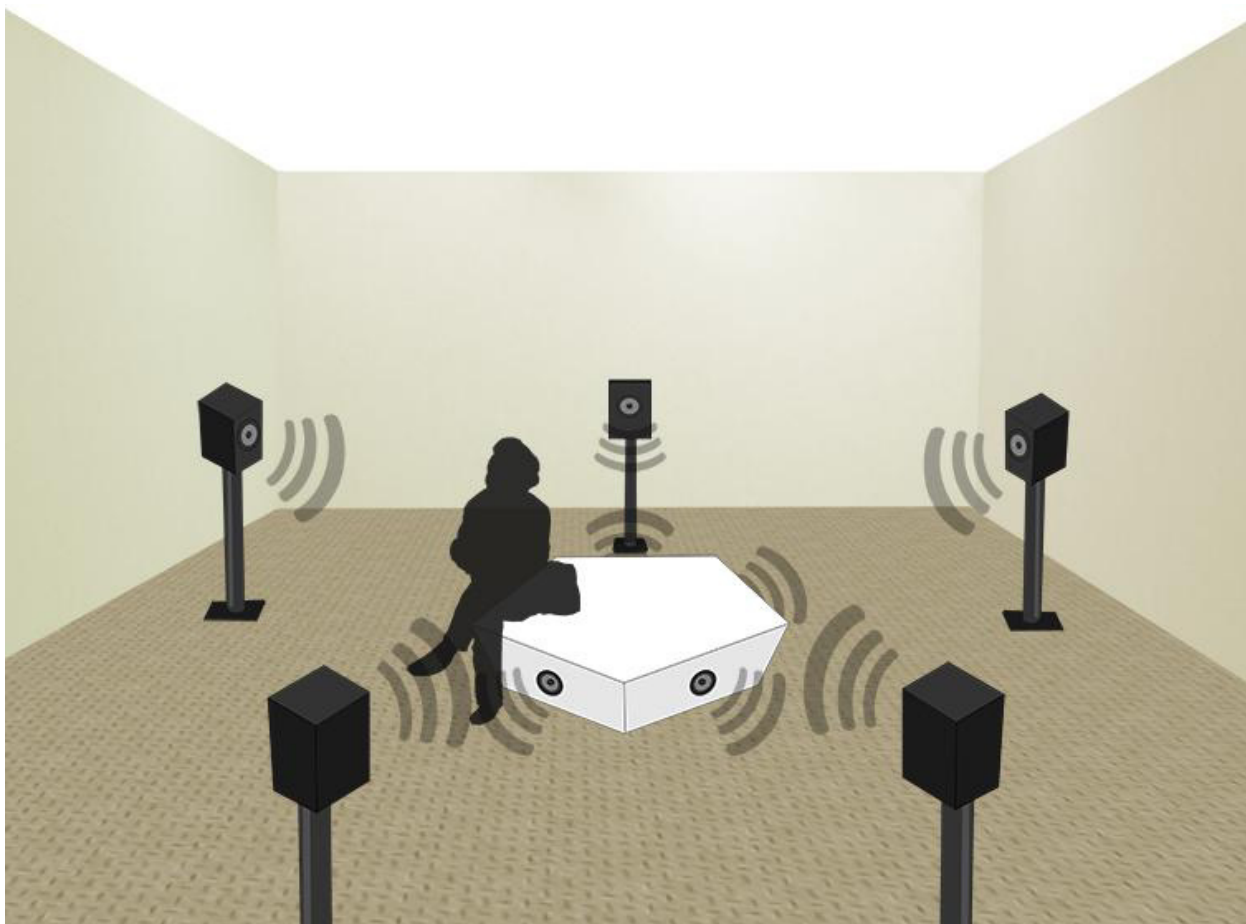
Fonte: Acervo pessoal do autor do texto.

Figura 30 - Esquema ilustrativo de montagem do banco



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto.

Figura 31 - Ilustração do projeto da obra instalada no espaço expositivo



Fonte: Acervo pessoal do autor do texto⁴⁷.

A inserção deste trabalho no percurso de escrita da pesquisa ocorre devido às suas características de enlace e desenvolvimento frente às três obras anteriores deste capítulo, pois, enquanto configura-se como uma instalação aparentemente desatrelada de uma especificidade de lugar, os sons que por ela serão originados através das interfaces do banco e das demais caixas, e pretendem tornar a experiência única a cada nova reprodução, o que objetiva gerar um ineditismo quanto ao tempo e a apreensão do participante dentro do espaço de acontecimento da obra, segundo os seguintes critérios: a) o relacionamento físico e discursivo da obra com o lugar (KWON, 1997); b) a interrelação sensorial entre obra e espectador (VALENTE, 2008); e, c) a situação fisiológica/perceptiva (COUCHOT, 2003) do participante.

Onde:

- a) acredita-se que a obra poderá conservar, em seu processo formativo, características cambiantes entre a fixação e a fluidez dos elementos que endereçam sua

⁴⁷Apresentação em vídeo sobre o modo de operação do trabalho disponível em: <https://vimeo.com/152298578>

corporificação à especificidade de lugar, o que evidencia a tensão entre *site físico* e *site discursivo*, como apresentado por Kwon (1997):

[...] a arte *site-oriented* hoje ainda não consegue ser pensada ou feita sem as contingências das circunstâncias institucionais e de lugar. Mas o *site principal* endereçado pelas manifestações atuais de *site-specificity* não está necessariamente amarrado a, ou determinado por, essas contingências a longo prazo. Consequentemente, embora o *site* de ação (físico) e o *site* dos efeitos/recepção (discursivo) sejam concebidos para ser contíguos, eles são, todavia, afastados. (KWON, 1997, p. 172).

Assim, pressupostos de criação *site-oriented* não coincidem apenas com as características físico-espaciais, mas, endereçam ao local um efeito particular. De tal modo, a localização espacial da obra *Assento Pentafônico* não pretende dialogar em estrito com as coordenadas físico-geométricas de um espaço expositivo, mas articula uma especificidade discursiva, na medida em que busca criar um campo sonoro particular com as características do *site*, gerando um trabalho que, se transportável em suas coordenadas geométricas, irá se tornar intransponível e fugaz quando da sua ativação, no modo como será experienciado;

- b) colabora para a articulação entre o corpo – visão-audição – do espectador com a obra, uma interrelação no modo como o trabalho é completado, de acordo aos meios de produção digitais que renovam os processos de criação artística, e, também, no modo como “Essa operação ocorre na medida em que os recursos dos meios empregados envolvam efetivamente mais de um dos sentidos humanos – visão, audição, tato etc – articulando-os conjuntamente na mesma obra.” (VALENTE, 2008, p. 28).

O que, no intercurso dos sentidos (PLAZA, 2000), realiza o cruzamento não apenas dos meios sensórios, mas também a *hibridação* de sistemas artísticos (VALENTE, 2008). Dessa forma, os critérios geradores da obra *Assento Pentafônico* têm por princípio os aspectos sensoriais da audição/visão/tato pela sensação do movimento sonoro entre as duas interfaces de reprodução (relação entre banco e entorno), o aspecto espaço-visual aberto ao participante em poder acessar e/ou circundar livremente a obra, assim como a situação corporal de pausa e/ou descanso como sugestão implícita de sentar-se ao banco para uma apreensão demorada;

- c) o convite à imersão multissensorial do espectador poderá provocar uma situação fisiológica conjugada, no momento em que a obra ocorrer, entre a permanência (dada por suas coordenadas espaciais), e a transformação (transcorrida por sua manifestação temporal), como aponta Couchot (2003):

Parece que solicitando percepções elementares, na origem do pensamento, estabelecemos um contato mais rico com a obra. A instabilidade da percepção é provocada e explorada conscientemente. Ela deve permitir, no nível da recepção, a abertura da obra sobre múltiplos efeitos de sentidos, de interpretações. (COUCHOT, 2003, p. 111).

Consequentemente, a convergência sensorial do espectador na obra não objetiva uma abertura do tipo holística, mas sim, a consciência sobre a instabilidade dos processos perceptivos ante uma realidade em transformação.

Portanto, o fator comum que incide no concurso dos espectadores como partícipes no trabalho, opera pela recepção sensorial propiciada pela metamorfose sonora entre as interfaces.

E, por interface, compreendemos os diferentes dispositivos de entrada e saída, cujas operações sistematizam a transformação e/ou passagem de determinados códigos, cujas funções não são somente convertidas, mas reordenadas por um fenômeno concebido como “[...] uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidades diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano [...]” (LÉVY, 2010, p. 183).

Nessa perspectiva, o som integrante aos processos criativos com os meios eletrônicos – conforme Plaza & Tavares (1998), e em concordância com McLuhan (2007) – revelam a contemporaneidade dos meios de produção capazes de circular entre/em diferentes interfaces, o que poderá permitir a tradução de naturezas temporais em ocorrências espaciais e participativas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa apresentou uma reflexão acerca do uso do som em práticas artísticas que envolvem a mistura de meios e expressões dos diversos canais sensoriais: visão/audição/tato; nos respectivos contextos ligados a esses fazeres, no viés histórico, conceitual, e programático, o que também incide na formação poética do artista-pesquisador.

Tal procedimento partiu da reflexão sobre o hibridismo de linguagens artísticas, em busca de uma compreensão adequada ao seu desígnio, através da leitura crítico-teórica, e também pela identificação de sua ocorrência nas etapas de criação e/ou recepção das diferentes correntes artísticas históricas, contemporâneas, e com a prática artística pessoal.

Houve também o intento de aproximar-se às teorias e práticas artísticas associadas à arte sonora, o que abrangeu o estudo de algumas das características atribuídas ao termo através de levantamento bibliográfico, e no estabelecimento de comparações entre três autores: Douglas Kahn, Brandon LaBelle, e Manuel Rocha Iturbide, segundo uma visão introdutória e mais abrangente, frente aos problemas de precisão processual que a expressão sonora traz consigo.

O segundo capítulo seguiu o traço histórico das marcas que potencialmente enredam a arte sonora aos seus princípios formadores, o que demonstrou uma dificuldade em se estabelecer critérios plenamente satisfatórios para dar conta desse termo, devido à variedade de abordagens que ele impõe sobre o uso criativo do som de modo não convencional, e que poderia incorrer em um equívoco, já que a própria produção musical das últimas décadas pode estabelecer processos amplamente experimentais.

Com essa questão no escopo das indagações iniciais, e, tendo como premissa o processo criativo autoral do artista-pesquisador na articulação da linguagem tridimensional como força propositora à criação sonora, esta pesquisa passou ao recorte das práticas relacionadas às artes visuais que utilizam, cada qual ao seu modo, o som como matéria criativa.

Um diferencial desse estudo foi o enfoque em proposições artísticas articuladas entre som, corpo – visão-audição – e que perpassa certas práticas, onde: o corpo do artista assume integralmente a execução da obra no espaço físico como suporte da ação e em diálogo com o público participante; práticas que operam processos situacionais com o lugar e permitem uma abertura discursiva que extrapola a delimitação geométrica espacial; e, práticas que convergem, através da pluralidade dos processos, som/corpo/espaco com a mediação dos

meios eletrônicos que vão dos métodos de gravação sonora de campo até as interfaces eletrônicas interativas.

A ênfase no estudo sobre o princípio híbrido do processo criativo artístico e a relação da obra sonora com os meios eletrônicos ocorre no quarto capítulo. Essa relação surgiu pela aferição teórico-reflexiva das quatro obras autorais do artista-pesquisador que foram investigadas, e destacou as principais abordagens técnicas e discursivas levantadas em cada trabalho; nos seus diferentes modos de operar e interagir com o público.

Evidenciou-se uma pertinência sobre a rediscussão dos processos de hibridização tratados na pesquisa, pelo viés do espectro sonoro, e também ao reintroduzir as discussões sobre os processos criativos com os meios eletrônicos voltados às produções que envolvem o som como elemento preponderante na realização de esculturas sonoras, instalações *site-specific* ou performances feitas pelo artista-pesquisador.

Também foi importante entrar em contato com exemplos de obras nas diferentes práticas artísticas que abarcam o som em suas produções ao longo de um percurso histórico definido, e em como o desenvolvimento dos meios tecnológicos permitiu aos artistas contemporâneos explorar de modo criativo suas possibilidades de atuação quase ilimitadas, como exemplo da transposição do som de grandes construções arquitetônicas e sua reprodução sonora em espaços sonoros pouco prováveis; ao relacionamento sociocultural como pré-condição à existência de um trabalho sonoro que existe enquanto participação do público.

No entanto, a arte não é apenas o puro exercício formal dos códigos e processos tecnológicos, quer introduzidos nos meios eletrônicos ou não. E, mais importante que os princípios técnicos, incide o gesto criador como germen inicial da comunicação poética, capaz de fazer anunciar suas intenções: um pensamento originalmente híbrido no cerne formativo da criação artística dessa pesquisa.

Desse modo, o estudo voltado às concepções sobre o hibridismo de linguagens com o enfoque nas práticas artísticas sonoras e visuais em conformidade à mediação dos meios eletrônicos gera um debate complexo entre os diferentes conceitos envolvidos que articulam coerências e contradições, o que é próprio da construção do conhecimento dentro de um campo artístico permeado por tantas variáveis.

O caminho até aqui percorrido não procurou esgotar os assuntos desenvolvidos, o que pretende contribuir, bibliográfica e artisticamente, com a pesquisa de artistas e pesquisadores que investigam as relações e reflexões no campo artístico, de práticas que envolvem

articulações entre som, corpo – visão-audição – e contexto; processos em constante transformação e franca aceleração tecnológica.

Assim, o pensamento artístico híbrido enceta a construção do processo criativo, na sua capacidade de refletir enquanto incita à prática em si mesma.

REFERÊNCIAS

BENSE, Max. **Pequena Estética**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDEN, Joseph W. An Implication of an Implication. *In*: COOKE, Lynne; KELLY, Karen (ed.). **Max Neuhaus: Times Square/ Time Peace Beacon**. New Haven: Yale University Press, 2009. p. 59-81.

BUREN, Daniel. The Function of the Studio. *In*: **October**, v. 10, p. 51-58, Autumn 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778628>. Acesso em: 19 jun. 2019.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CABALLERO, Daniel. **Guia de campo dos Campos de Piratininga, ou, o que sobrou do cerrado paulistano, ou, como fazer seu próprio cerrado infinito**. São Paulo: Ed. do Autor, 2016. v. 1.

CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora: uma metamorfose das musas**. Orientador: Fernando Iazzetta. 2007. 178 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DICKERMAN, Leah (org.). **DADA**. Washington: D.A.P./The National Gallery of Art, 2005.

DOMINGUES, Diana (ed.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson, the collected writings**. New York: New York University Press, 1979.

GILMURRAY, Jonathan. Introduction. *In*: BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. (ed.). **Environmental Sound Artists: In Their Own Words**. New York: Oxford University Press, 2016. p. xix-xxvii.

HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. (ed.). **The Oxford Handbook of Material Culture Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HIGGINS, Dick. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.

IGES, José. **Conferencias sobre Arte Sonoro**. Madrid: Árdora Ediciones, 2017.

ITURBIDE, Manuel Rocha. **El eco está em todas partes**. México: Alias, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

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

KAPROW, Allan. **Assemblage, Environments and Happenings**. New York: Harry N. Abrams, 1966.

KELLEY, Jeff (ed.). **Essays on the blurring of art and life / Allan Kaprow**. Expanded Paperback Edition. Los Angeles: University of California Press, 2013.

KIRBY, Michael (ed.). **Happenings: An Illustrated Anthology**. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1965a.

KIRBY, Michael. The New Theatre. *In: The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 2, p. 23-43, Winter 1965b. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1125229>. Acesso em: 05 jun. 2019.

KIRBY, Michael. **A Formalist Theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1987.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. 2. ed. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Editora, 2007.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. *In: Revista GÁVEA*, n. 1, 1984. p. 87-93. Trad. Elizabeth Carbone Baez.

KWON, Miwon. **One Place After Another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *In: Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008. p. 166-187. Trad. Jorge Menna Barreto.

LABELLE, Brandon. **Background Noise**. New York: Bloomsbury Publishing, 2015.

LANDER, Dan; LEXIER, Micah (orgs.). **Sound by Artists**. Toronto: Art Metropole, Walter Philips Gallery, The Banff Center, 1990.

LANE, Cathy; CARLYLE, Angus. **In the Field: The Art of Field Recording**. UK: Uniformbooks, 2013.

LEITNER, Bernhard. **P.U.L.S.E.** Karlsruhe: Hatje Cantz, 2008.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A Desmaterialização da Arte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 25, mai. 2013. p. 150-165. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf. Acesso em: 01 set. 2020.

LONDON, Barbara (org.) **Soundings: A Contemporary Score**. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

MARTÍN, Paris Matía; GONZÁLEZ-MENEZES, Elena Blanch; AMO, Pablo de Arriba del; GÓMEZ, José de las Casas; MUÑOZ, José Luis Gutiérrez. **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. *In: Revista Número*, São Paulo, n. 4, s.d. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero4/quatroreginamelim/>. Acesso em: 02 fev. 2020.

MENEZES, Flo (org.) **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007

MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

NEUHAUS, Max. **Sound works volume I: inscription**. Ostfildern: Cantz Verlag, 1994.

NISBET, James. Walter De Maria's Geopolitical Dimensions, *In: The Art Bulletin*, v. 98, n. 3, p. 373-394, September 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43947933>. Acesso em: 04 maio 2020.

OLDENBURG, Claes. Script Washes. *In: The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 2, p. 108-118, Winter 1965. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1125237>. Acesso em: 27 de maio 2019.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation art**. London: Thames & Hudson, 1994.

OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. New York: iUniverse, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. Trad. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia: textos escolhidos**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção (2000) *In: ARS 2*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, ECA/USP, 2003. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf. Acesso em: 05 maio 2019.

POTTS, Alex. Moment and place: Art in the Arena of the Everyday. *In: COOKE, Lynne; KELLY, Karen (ed.). Max Neuhaus: Times Square/ Time Peace Beacon*. New Haven: Yale University Press, 2009. p. 45-57.

SAYRE, Henry. **The object of performance: The American avant-garde since 1970**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Los Angeles: University of California Press, 2012.

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

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. Trad. Maria Trench O. Fonterrada, Magda R. Gomes, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre. *In: The Drama Review: TDR*, v. 12, n. 3, p. 41-64, Architecture/Environment, Spring 1968. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1144353>. Acesso em: 27 maio 2019.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra (1968). *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 182-197.

VALENTE, Agnus. **ÚTERO portanto COSMOS: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um Sky-Art interativo**. Orientadora: Carmela Gross. 2008. 237 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALENTE, Agnus. Hibridação intersensorial, intertextual-semiótica e interformativa: trans-hibridações. *In: RuMoRes*, [S. l.], v. 4, n. 7, 2010. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51195. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51195>. Acesso em: 18 set. 2019.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. *In: FIORIN, Evandro;*

LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosangela da Silva (orgs.). **Arte-ciência: processos criativos** [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, p. 97-129. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/jhfsj>. Acesso em: 03 mar. 2020.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.