

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES
ESTUDOS DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS**

HERBERT BAIOCO VASCONCELOS

VESTÍGIOS DO SONORO

**NITERÓI
2019**

HERBERT BAIOCO VASCONCELOS

VESTÍGIOS DO SONORO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Giuliano Obici.

NITERÓI
2019

HERBERT BAIOCO VASCONCELOS

VESTÍGIOS DO SONORO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 22 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Giuliano Obici
Universidade Federal Fluminense
Orientador

Prof. Dr. Ricardo Basbaum
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Alexandre Fenerich
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer pela ajuda que encontrei ao longo do caminho. Receio esquecer alguém, mas as pessoas que irão listadas abaixo não são possíveis de esquecer.

Em especial ao orientador Giuliano Obici pela parceria, respeito e paciência demonstrados ao longo do projeto.

Aos membros da banca de qualificação, professores Ricardo Basbaum e Alexandre Fenerich, pela leitura atenta do material e orientações valiosas compartilhadas.

Aos professores das disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), professores Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio Oliveira, Ricardo Basbaum, Alexandre Fenerich e João Camillo Penna.

Aos colegas de turma do mestrado do PPGCA da UFF pela companhia nas disciplinas, os conhecimentos e o trajeto de barca compartilhados e pelas trocas de mensagem frenéticas por WhatsApp.

Aos amigos que acompanharam os humores do percurso de mestrado, obrigado. Em especial à: Aline Meireles, Deyvid Martins, Fabiana Pedroni, Maria Clara Leite, Marcus Neves, Leonardo França e Fernando Duarte.

À Camilla Rocha Campos, um agradecimento que se estende ao Capacete Entretenimentos por acolher a defesa desta dissertação.

À minha família.

O visível se foi, evaporou-se no invisível.

Michel Serres

Quem acha vive se perdendo.

Noel Rosa

RESUMO

Esta pesquisa é uma investigação pelos processos artísticos de duas obras de autoria própria que articulam tensões sobre escuta e espaço. Cada trabalho apresentado aqui coexiste com uma reflexão conceitual a partir de cada abordagem diferente, entre uma escuta que se move para o espaço interno e outra para o espaço externo. "Escuto, os espaços falam" é um projeto que explora a escuta dos espaços e ativada pelo ato de escuta mediada por um dispositivo capaz de transformar texturas das paredes em som. "Uma paisagem em mim" é um trabalho que chama a atenção para uma escuta em direção ao corpo do participante por meio de uma intervenção em um fone de ouvido. O título do trabalho compartilha um posicionamento de uma proposição introspectiva da escuta.

Palavras-chave: Espaço. Escuta. Arte Sonora. Arte Contemporânea. Dispositivo.

ABSTRACT

This research is an investigation by the artistic processes of two works of own authorship that articulate tensions on listening and space. Each work presented here coexists with a conceptual reflection from each different approach, between a listening that moves to the inner space and another to the outer space. "Escuto, os espaços falam" is a project that explores the listening of spaces and activated by the act of listening mediated by a device capable of transforming textures of the walls into sound. "Uma paisagem em mim" is a work that draws attention to a listening to the participant's body through an intervention in a headphone. The title of the work shares a positioning of an introspective listening proposition.

Keywords: Space. Listening Sound Art. Contemporary Art. Apparatus.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema de montagem do dispositivo.	16
Figura 2 – Esboço, descrição de instalação proposta para o evento Besides the Screen, 2017.	17
Figura 3 - Trem de brinquedo como suporte do dispositivo na instalação proposta ao evento Besides the Screen, 2017.	18
Figura 4 - dispositivo, slider em ação – Casa Porto das Artes Plásticas em 17 de outubro de 2017.	20
Figura 5 - Registro de ação na Casa Porto das Artes Plásticas – 17 de outubro de 2017.	21
Figura 6 – Escuto, os espaços falam, 2017, p. 26 e p. 27. Modelos impressos de escaneamento de paredes.	24
Figura 7 - Visão geral do dispositivo, um fone e caixa plástica.	46
Figura 8 - Detalhe da intervenção do fone.	48
Figura 9 - Caixa fechada. Plug de conexão p2 em detalhe.	49
Figura 10 - Caixa aberta, detalhe para os componentes eletrônicos.	49
Figura 11 - visão lateral do aparelho auditivo. Imagem coletada do Human Anatomy Atlas versão 7.4.01	56
Figura 12 - Detalhe do ouvido interno, tímpano em evidência. Imagem coletada do Human Anatomy Atlas versão 7.4.01.	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O QUE ESCUTO É UMA FANTASIA.	11
1.1 SOBRE	12
1.2 DISCUSSÃO	25
2 AQUI DENTRO EU ME TRANSFORMO EM PAISAGEM SONORA	44
2.1 SOBRE	45
2.2 DISCUSSÃO	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	67
APÊNDICE	69

INTRODUÇÃO

Penso nos limites da dissertação e os encaro como uma intrincada obra de tradução e explicitação. Por um lado, o desafio de se traduzir para este texto uma experiência espacial de escuta, por outro um esforço de explicitar ao leitor um conjunto de teorias e sensações que as práticas dessas escutas envolvem. Estamos diante de um problema que há muito me persegue. A alternativa escolhida foi de pensar a escrita como mais uma instância de acontecimento das obras, na maior parte delas, um esforço de manutenção do seu acontecimento. Este esforço é uma rememoração de dúvidas, processos, anotações dispersas, algo que perdi ao longo do caminho e que ficou registrado aqui pela venturosa necessidade de o texto existir.

A estrutura deste texto é guiada por dois capítulos centrais. Cada um faz a tradução e explicitação de uma obra artística que teve seu processo de criação em ocorrência paralela à duração do mestrado.

O primeiro capítulo, sob o título “O que escuto é uma fantasia”, apresenta e discute o primeiro dos dois trabalhos artísticos que impulsionaram a realização dessa pesquisa. “Escuto, os espaços falam” é um trabalho que explora a escuta dos espaços. A instalação é ativada pelo ato de escuta mediada por um dispositivo capaz de transformar texturas das paredes em som. O título do trabalho é também uma proposição que atenta para se escutar aquilo que os espaços têm a dizer. Ou seja, a escuta aqui é entendida como um ato performativo de apreensão da realidade circundante. O projeto parte da ideia de que as paredes poderiam armazenar algum tipo de memória, em suas ranhuras, texturas e substratos físicos temporais capazes de serem ativados. Diferente de uma suposta escuta espia, que busca acessar o espaço privado, o exercício deste trabalho consiste em tornar audível fraturas contidas na superfície das paredes, fraturas compartilhadas e não aprisionadas.

Para tornar audível a superfície das paredes e executar uma operação sensorial, executei a pesquisa e criação de um dispositivo capaz de tal operação sensível. As páginas que seguem pretendem apresentar a realização do trabalho bem como discutir questões relevantes e conceituais.

Já o segundo capítulo, “Aqui dentro eu me transformo em paisagem sonora”, coloco em discussão o segundo “Uma paisagem em mim”, no qual a escuta se direciona para o corpo do participante. A obra é colocada em funcionamento pelo ato da mediação de um fone de ouvido modificado a partir de uso de motores elétricos com pêndulos. Assim, as vibrações que normalmente são entendidas como material para escuta se manifestam de forma mais evidente, vibrando o aparelho auditivo como um todo. O título do trabalho, e também do capítulo, compartilham um posicionamento de uma proposição introspectiva da escuta. “Uma paisagem em mim” propõe uma reflexão na hipótese de que cada pessoa tem uma escuta individual e diferente, mostrando-se na constituição de cada aparelho auditivo, desde feições e compleições físicas como o tamanho da cabeça, gênero, as experiências de escuta dos participantes.

Aqui a escuta também é entendida como um ato performativo de apreensão da realidade circundante, mas também a realidade que circunda o interior do ouvido, que propõe diluir as categorias prontas de externo e o interno a partir do corpo. Nessa diluição é disposta a seguinte situação: logo na obra que utiliza um fone, posicionado o mais próximo possível do ouvido, onde, portanto seria possível maximizar uma provável eficiência do que é escutado, nos utilizamos de conceitos de escuta que são mais permeáveis a outros sentidos, como a percepção tátil. Uma obra posicionada nas orelhas propõe uma escuta que mobiliza o corpo por inteiro.

Por fim, nas considerações finais é apresentado um panorama breve dos temas trabalhados nos dois capítulos anteriores e um vislumbre de caminhos possíveis a se seguir depois da dissertação.

1 | O que escuto é uma fantasia.

1.1 Sobre

O projeto "Escuto, os espaços falam" surge de uma vontade de se fazer audíveis os contextos dos espaços, como se fosse possível ouvir o tempo acumulado nas paredes. Lembremos de uma casa desabitada ou uma construção abandonada. É interessante notar os sinais manifestos na alvenaria da ausência. A falta de vida em fluxo em seu interior, uma suposta ausência de som, de movimento, de suor, e extinguir da existência de habitação no espaço. Os diferentes contextos se mostram no passar do tempo, na medida em que lugares podem ser reinventados. Uma casa pode ser drasticamente desfigurada ou derrubada e dar lugar a uma outra construção, ou um supermercado pode se transformar em local de culto religioso. A partir da vontade de escutar as paredes, veio à vontade ainda maior de falar delas e de fazê-las serem ouvidas por outros. Como pedir permissão para ouvir por meus ouvidos e de outros o que havia nas entranhas das paredes, sem nos limitarmos à uma empreitada trivial e ineficiente de apenas aproximar o ouvido daquele corpo parietal. Não se trata de uma escuta espiã, que por vezes vaza a parede e escuta o através, o outro lado, uma outra casa, outras pessoas, aquela história privada que está escondida. A escuta aqui proposta não é a da espreita sem discernimento e reflexão, mas a escuta no âmbito de pesquisa. Uma pesquisa que se inicia no próprio conceito de escuta, que escuta é esta? - nos questionamos, para então direcionar-se à pesquisa de um dispositivo capaz de ouvir as memórias inscritas na superfície das paredes. O questionamento da escuta alimentou a pesquisa do dispositivo e vice-versa.

Um outro ponto importante para a elaboração do projeto concentrou-se na relação do ser humano com a vida que possui como base a transição entre espaços, entre as ideias de dentro e fora. E tanto mais importante quanto a qualidade de lugares, está a movimentação entre eles, de um lado, pelo fluxo da vida organizada nas cidades somos impelidos de um lugar a outro, lugares de trabalho, de diversão, de culto

religioso, lugares públicos onde a utilidade é mais compartilhada e o fluxo do tempo, lugares que em determinada época surgem e funcionam com determinada característica, se modificam para outros. Um exemplo característico é a quantidade de cinemas de rua e supermercados que se transformaram em igrejas nos fins da década de 1990 e início dos anos 2000 no Brasil. Pensamos em uma sobreposição de lugares, os usos diferentes persistindo na memória de indivíduos que frequentavam lugares, em informações de localização caducas, em documentos oficiais, em alvarás e licenças de funcionamento, em impostos governamentais e ruas que mudaram de nome.

A ideia central da pesquisa toma o contexto dos lugares e busca ouvir as paredes como se elas fossem testemunhas do passar do tempo, como se fossem também depósitos de memórias disponíveis para se escutar. Há no vernáculo popular a expressão de que as paredes possuem ouvidos. Existe uma hipótese que impulsiona o trabalho, de que seria possível reconstituir uma escuta de tempos passados a partir da investigação das paredes.

Pensamos que as paredes poderiam exercer uma função de repositório de memória, como uma superfície em que a memória é sedimentada ao passar do tempo e uma vez que ali está poderia ser escutada, em resumo, atribuímos às paredes características de mídias, suportes de tempos. Os próximos movimentos no projeto se preocuparam em pensar no como, como realizar esta escuta?

Reconhecemos a superfície da parede como mídia em potencial, uma maneira de se referir aos depósitos de memória que temos possibilidade de acessar. E a partir daí tentamos traduzir alguns desdobramentos do campo das mídias fonográficas para nossa situação das paredes e da escuta a partir de dispositivos. Ninguém se aproxima do objeto disco de vinil com seu ouvido para escutar, é necessário um aparelho para esse fim. A partir desse percurso oblíquo veio a ideia de um dispositivo para que fosse possível ouvir as paredes.

O dispositivo que apresento aqui no contexto de defesa do mestrado é derivado de várias outras tentativas conduzidas por pesquisa artística desde 2017. Essas

tentativas se traduzem em pesquisa de estabilidade dos dispositivos, seja pela complexidade da montagem, pela instabilidade dos componentes, por uma mescla entre o dispositivo de leitura e escuta e uma outra interface a serem acopladas que permitisse movimento ao longo de um percurso. Mesmo com as diferenças que iremos listar mais abaixo, o comum entre as versões que iremos apresentar é mais relevante. Para ouvir as paredes e a proposta funcionar é necessário que o feixe emissor do laser pertencente ao dispositivo criado encontre a parede e alguma interface faça a leitura do contraste entre as diversas falhas que a parede apresenta e depois traduza essa leitura em sons.

O laser veio por consequência de pensar a parede como suporte de tempo. Se usássemos agulhas como os leitores tradicionais de vinil, veríamos as marcas que a agulha inscreve nas paredes. O laser, pelo menos, existe em uma instância física diferente da luz visível. Não é visível ao meu olhar as marcas que o laser deixa na parede quando ele lê.

A memória EPROM é a interface em formato de chip eletrônico que faz a leitura dos feixes de laser e traduz essa leitura em som. Essa memória possui um mecanismo que permite a preservação das informações escritas por um longo tempo. Esse mesmo mecanismo, que se localiza em forma de uma janela em sua seção superior, é também um sensor sensível a luz para que essas operações de leitura e tradução acontecessem. Em sua plenitude de utilização, nos anos 1980, era um mecanismo muito eficiente em fazer com que informações importantes como a rotina de funcionamento de computadores e televisores estivessem a salvo de serem apagadas fortuitamente por uma queda de energia. Essa tecnologia entrou em desuso, principalmente nos computadores - é um componente robusto para os parâmetros do século XXI - 3,7 cm comprimento x 1,3 cm largura x 0,4 cm altura ou 0,8 cm de altura contando com os terminais do circuito - mas ainda é vista em televisores e outros eletrodomésticos maiores.

Fiz meus primeiros testes para o projeto seguindo essa descrição, memória EPROM presa em uma mão com o sensor virado para a parede, experimentando angulações em relação à luz do laser e aos sons ruidosos, com variações que decorriam do reflexo do laser na parede nos sensores. Cabe destacar aqui no texto que chegou a meu conhecimento esta memória a partir de uma entrevista que li do artista Paul DeMarinis (1947-) para Shun-Ishi Shiba para o ICC Journal em 1997, na qual ele descreve um experimento de leitura audível de vinil com laser e memória EPROM.

Em 1986 eu estava mexendo com um laser que tinha acabado de montar e decidi tentar tocar um disco de vinil com ele, mas eu não tinha um fotodetector à mão. Eu estava no meio de uma noite de nevasca no interior de New York e a loja de componentes eletrônicos mais próxima estava à 6 horas de distância. Então eu liguei um chip EPROM que estava sem uso a um amplificador de áudio, (com o pensamento que o silício do chip exposto a luz emitiria elétrons), mirei o raio laser em direção ao disco e movi o EPROM em torno do disco até que eu pudesse ouvir a música na gravação. Nas três semanas seguintes eu escrevi um grande número de desenhos de peças inspirados com essas possibilidades. (...) A gravação analógica tinha acabado de morrer, então o terreno era bem fértil. De 1988 até 1993 eu criei as quase 20 peças que compõem "The Edison Effect". (SHUN-ICHI, 1997, tradução nossa)¹

¹ In 1986 I was fooling around with a laser I had just built, and decided to try playing an LP with it. I didn't have a photodetector, though. It was the middle of a snowy night in upstate New York and the nearest RadioShack was 6 hours away. So I wired a spare EPROM to an audio amplifier, (reasoning that silicon exposed to light emits electrons,) trained the beam of the laser onto the disc and moved the EPROM around until I could hear the music in the record. Over the next 3 weeks I wrote down a large number of designs for pieces based on this possibility. (...) Analog recording had just died, so the territory was very fertile. During the years 1988 to 1993 I created the almost 20 pieces that comprise "The Edison Effect."(SHUN-ICHI, 1997). Entrevista completa disponível em: <<http://www.lovely.com/press/articles/interview.demarinis.japan.html>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

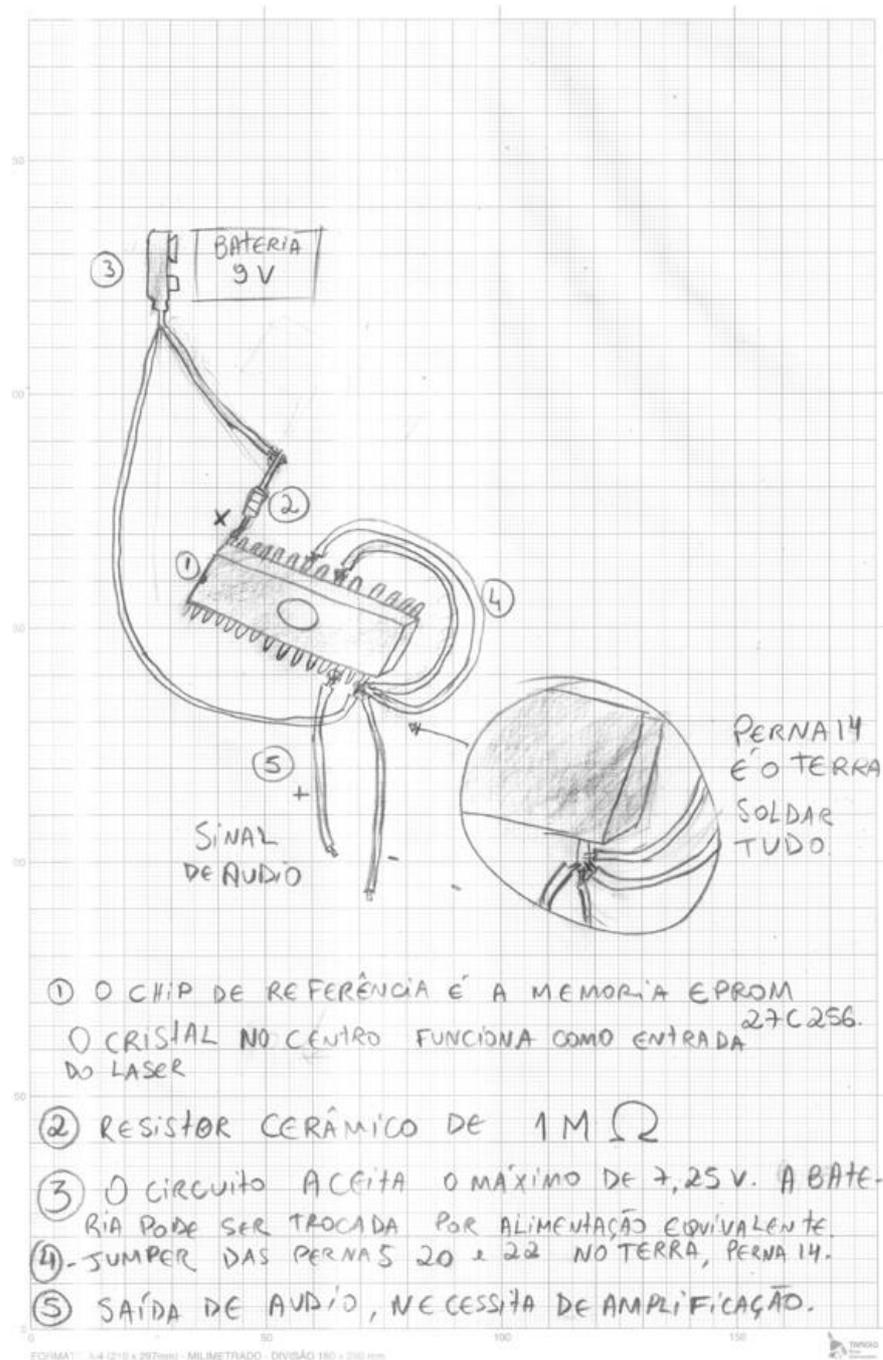


Figura 1 - Esquema de montagem do dispositivo.

Frequentemente prazos externos funcionam como estímulo para se encontrar formas de realização de um projeto, ainda que provisórias. O primeiro prazo e por consequência demanda de realização do projeto foi a partir do convite do evento *Besides the Screen*, em 2017, em Vitória – ES. Nessa ocasião, o projeto foi submetido para compor parte de uma exposição coletiva, proposto como uma instalação onde uma

locomotiva de trem de brinquedo funcionava como base de suporte do dispositivo. A locomotiva carregava um laser, a memória EPROM, amplificador de som, alto falante e baterias. Com esses aparatos, o trem-dispositivo realizava a rotina de leitura das paredes a partir do trajeto circular do trilho. Pela necessidade de um posicionamento do dispositivo próximo à parede, uma rotina do trem emitindo som e em silêncio respeitava a leitura que eventualmente realizava a cada volta no percurso e era o momento em que o laser encontrava a parede. É interessante pensar que essa montagem deu ao projeto uma forma fechada circular, análoga ao *loop*, onde ganhou uma previsibilidade pelo percurso circular e fechado do trilho do trem, a marcar lugares em que o laser soaria e onde não soaria. Além disso, contou-se com o tempo de apreensão maior e diferente da instalação por parte do público. O movimento do trem e a rotina de leitura do laser na parede estão diretamente ligados à duração das baterias.

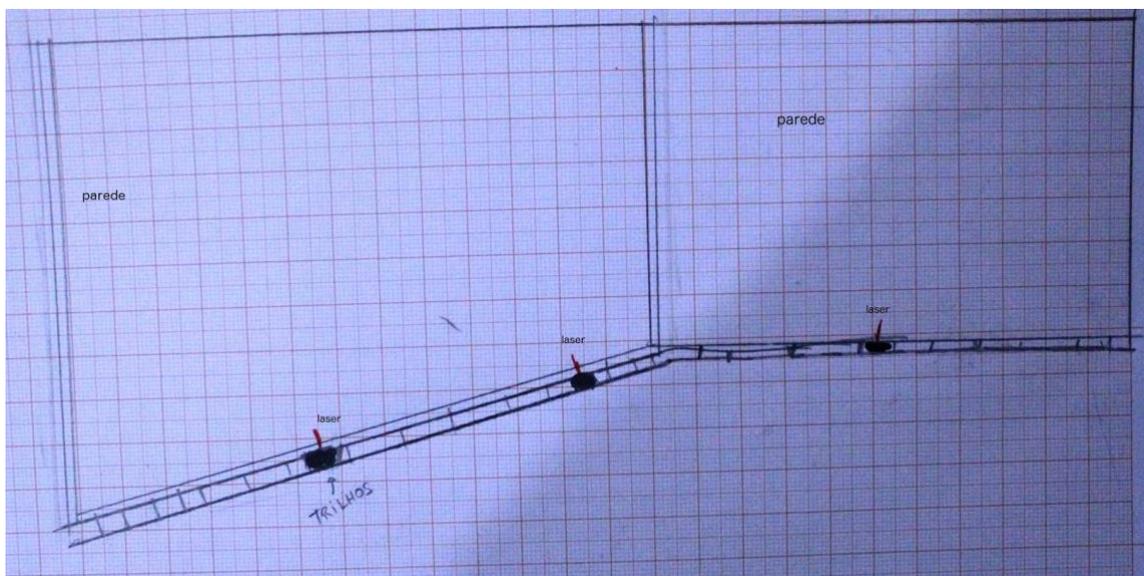


Figura 2 – Esboço, descrição de instalação proposta para o evento *Besides the Screen*, 2017.



Figura 3 - Trem de brinquedo como suporte do dispositivo na instalação proposta ao evento *Besides the Screen*, 2017.

Após a experiência da instalação como forma de materialização do projeto, surgiram algumas inquietações, em especial com a maneira de fruição e permanência no tempo que é particular da forma instalativa. A partir de algumas impressões, busquei outras formas configuração do projeto. Estas mudanças vieram, primeiramente, por um incômodo com a experiência do projeto como instalação, em que se perdia facilmente em uma malha de ruído em alguns níveis. Ruído da própria sonoridade do dispositivo, ruído em conjunto com o som ambiente. Concluí por estas impressões na primeira materialização do projeto, que uma parte importante, a de criar contextos e interesses sobre o lugar desta escuta e de um engajamento em querer ouvir, se perdia na contemplação de um trem dando voltas e emitindo sons. Trem e som tornaram-se distrativos da proposta real.

É importante destacar que tanto o conceito do dispositivo sonoro quanto sua primeira versão funcional foram mantidas ao longo da transformação do projeto e que procuramos outros suportes onde se poderiam acoplar o conjunto de laser e a memória

EPR0M. Ainda assim, foram pesquisadas outras maneiras de se fazer soar as ranhuras da parede a partir de aparelhos disponíveis no mercado comum que já contavam com a implementação da leitura a laser. Como um exemplo da pesquisa, a intervenção em um aparelho leitor código de barras, que emitia laser a partir de um gatilho, para que pudesse realizar a função pretendida pelo projeto. Uma vez desmontado, o botão para ligar e desligar o feixe do laser já não era imprescindível, o laser se tornou contínuo. A procedência do leitor era chinesa, o que frequentemente se traduz em uma documentação genérica e falha, assim uma abordagem de teste em tempo real foi realizada para entender qual perna do chip precisava ser conectada em fios para se ouvir o resultado da leitura do laser em alguma ranhura. Após alguns testes de resultados incompreensíveis e aleatórios, por conta da combinação de pernas minúsculas do formato do chip e fios mais grossos que o necessário, a interface vinda da modificação do leitor de código de barra encontrou um lugar no discurso do processo, como uma lembrança dos problemas e limites da modificação em aparelhos já existentes e também como uma lembrança para a consciência de que o dispositivo para ler paredes é uma ideia, mutável e sempre em processo.

O formato de suporte mais utilizado nas ações do ano de 2017 foi o formato em trilho, inspirado em projetos abertos de *sliders* fotográficos, que são simplesmente caminhos feitos de canos espessos de pvc por onde um carrinho desliza suavemente em sua extensão por meio de rolamentos. Acoplado no carrinho, estava o dispositivo laser e memória EPR0M em conjunto, além de um amplificador de áudio e alto falantes. É interessante a relação com o formato anterior do projeto, em formato de trilho no trem e a realização em trilhos longitudinais. Nessa outra versão, o movimento é limitado pela extensão do *slider*, por volta de 3 metros, na versão das ações que iremos descrever a seguir.

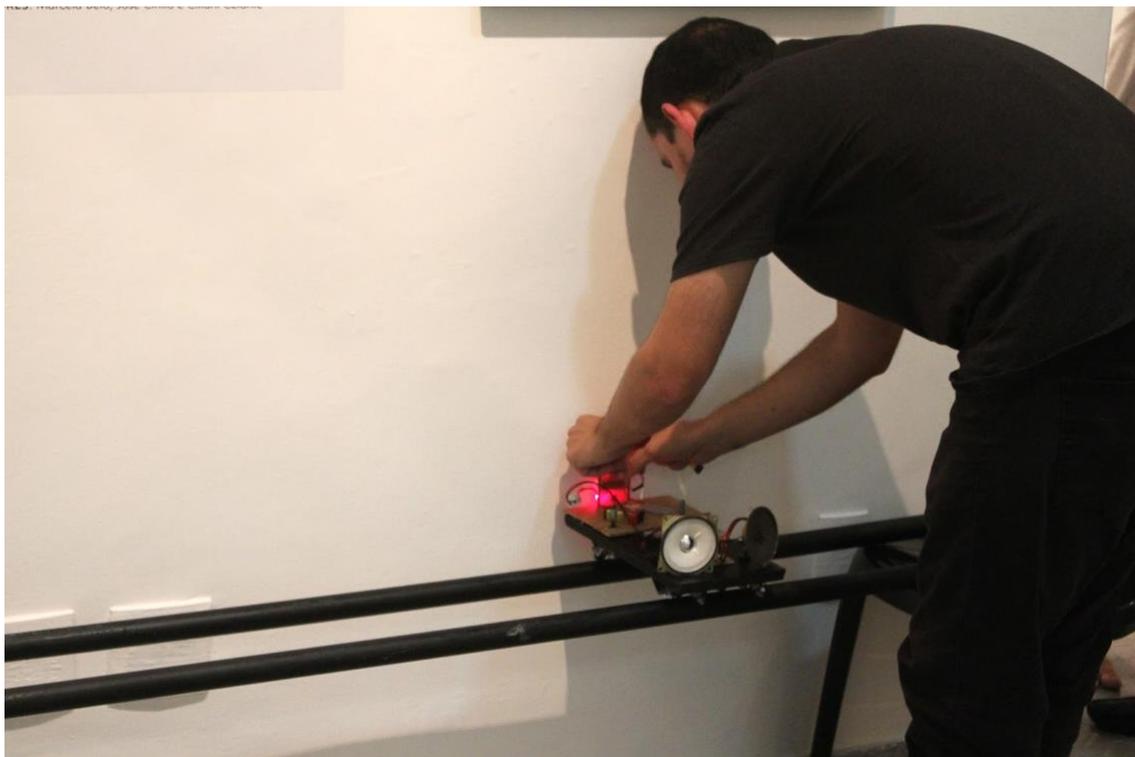


Figura 4 - dispositivo, *slider* em ação – Casa Porto das Artes Plásticas em 17 de outubro de 2017.

A foto acima é do dia 17 de outubro de 2017, quando da primeira ação aberta ao público do projeto na Casa Porto de Artes Plásticas, em Vitória-ES. A seguir, dedicarei atenção sobre a palavra “ação”, dado que ela começou a aparecer com alguma constância no texto. Por enquanto, nos concentraremos em descrições mais formais, essenciais para a compreensão do projeto. Na fotografia vemos o *slider* posicionado lateralmente à parede, um carrinho que está parado em seu movimento, e destaco a região do ponto vermelho da foto, na qual estão localizados o laser e o sensor que lê essa emissão e a transforma em som. Projetei um carrinho grande o suficiente para que pudesse carregar, além do conjunto de laser mais sensor, também a amplificação do som. Contudo, a versão presente na Figura 4, não se mostrou potente o suficiente. Nas ações seguintes, que foram em uma sala de aula no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e na praça 8 de setembro, no Centro de Vitória, eu levei um pequeno monitor de áudio que possuía maior potência e assim obtive uma presença do som mais evidente.



Figura 5 - Registro de ação na Casa Porto das Artes Plásticas – 17 de outubro de 2017.

Durante o período de pesquisa do projeto, uma preocupação constante foi a forma de compartilhamento, como seria dividido com outras pessoas. Esta preocupação seguia conjuntamente a uma pergunta hermética, sobre o que está disponível em projetos de escuta como formas possíveis de veiculação de um processo artístico. Instalações e performances são bem comuns no leque de possibilidades do meio da arte sonora, assim como álbuns. Decidimos explorar o que chamamos de ações, que são eventos em algum lugar – seja a casa de alguém, um espaço cultural, um espaço público como uma praça, um espaço em ruínas - onde algumas pessoas se reúnem para conversar sobre uma relação própria com o espaço do entorno, conhecer alguns detalhes da história que estão em documentos e ouvir. Mais que estar atento à quantidade de lugar ou de material a ser ouvido, uma questão de disposição quantitativa, o projeto voltou-se para busca da qualidade de um lugar. Para investigar a qualidade de um lugar, é preciso refletir sobre as funções de determinado espaço.

Encontramos lugares de descanso, de trabalho, de afetos, de distrações, de passagem; Encontramos lugares em atividade, abandonados, ignorados; aqueles que permanecem em funcionamento da mesma forma desde sua abertura (ou de forma semelhante, pois permanências idênticas são mais difíceis de se encontrar no tempo) ou que sofreram mudanças de uso radicais ao longo do tempo. Cada qualidade do espaço implica em diferentes escutas.

Para se compartilhar a escuta, sobre o ouvir, o laser é mostrado para o público montado em cima de um trilho onde desliza. O *slider* permite um ir e vir ao laser, também parar, e poder se demorar em alguma saliência da parede e ainda experimentar o sentido reverso. Ou seja, há um mínimo de variações possíveis no deter-se em cada ranhura.

Uma outra forma de compartilhamento exercitada durante o processo de criação foi um desdobramento em livro, que foi planejado como uma apresentação geral das intenções e aponta para direções que o projeto pode levar. O livro foi pensado e editado antes da primeira ação coletiva acontecer, na Casa Porto de Artes Plásticas, em 17 de outubro de 2017. O livreto, uma pequena publicação de cerca de 40 páginas, funcionou como um disparador para outras possibilidades que o projeto poderia tomar. No início do livro, apresento conceitualmente o projeto; ao meio, um outro texto, de título “Da ilusão, da ficção, da fala e da escuta”, de autoria da pesquisadora e artista plástica Fabiana Pedroni. Entre esses textos, apresentei uma série de imagens de escaneamento de paredes realizadas a partir de um scanner 3D e, para finalizar uma página de esquema de circuito para montar seu próprio dispositivo leitor de paredes (ver Apêndice).

As imagens presentes na publicação são resultado de aquisições de dados espaciais a partir de um escaneamento em 3D feito em algumas paredes selecionadas. O método de escaneamento foi variado entre a utilização em um *smartphone* e um aplicativo para *Android* chamado Scann3D, um sensor de videogame Kinect e um programa realizado na plataforma MAX/MSP para selecionar o que era mapeado. Para

realizar o escaneamento, um critério de seleção das paredes se sobressaiu em relação a vários outros possíveis, a porosidade. Quanto maior a porosidade, menos lisas as paredes, maiores as possibilidades sonoras de leitura com o dispositivo. Isso direcionou o olhar para construções realizadas com materiais mais robustos como pedra, com concreto aparente, reboco simples e até estrias com uma preocupação estritamente estética, e, eventualmente, encontrei uma parede em restauro, com encanação aparente. Cada uma dessas variações implicava em diferentes e novas escutas. A particularidade dos materiais e do contexto da ação se sobressaia cada vez mais.

O que impulsiona o projeto é a vontade de reconstituir uma escuta por meio da memória dos materiais, levantando dos escombros a poeira do tempo e assim constituindo um tecido poético que amparasse a escuta do lugar. As imagens são resultantes de dados vindos das paredes, portanto são materializações de escolhas de construção, de um acaso, de conservação e também como documentos de passagem do tempo, como ruínas urbanas. Tempos que não passam, mas se reconstroem através do dispositivo.

Não apenas a escolha das paredes e suas qualidades foi minuciosa, mas também o método de impressão das imagens escaneadas no livro, a técnica de risografia (Figura 6). Para um panorama rápido da técnica e sua escolha para o projeto, nos inspiramos no artigo sobre Risografia na página DuoDsgn press². A técnica da risografia é indissociável a uma impressora ou duplicador Riso. Uma Riso não é perfeita como uma impressora de jato de tinta ou laser. Não foram projetadas para impressão de cores múltiplas e não têm um registro perfeito. Cada impressão é imperfeita e única à sua maneira.

² Disponível em: <<http://duodsgn.com/risografia/>>. Acesso em: 25 ago. 2019

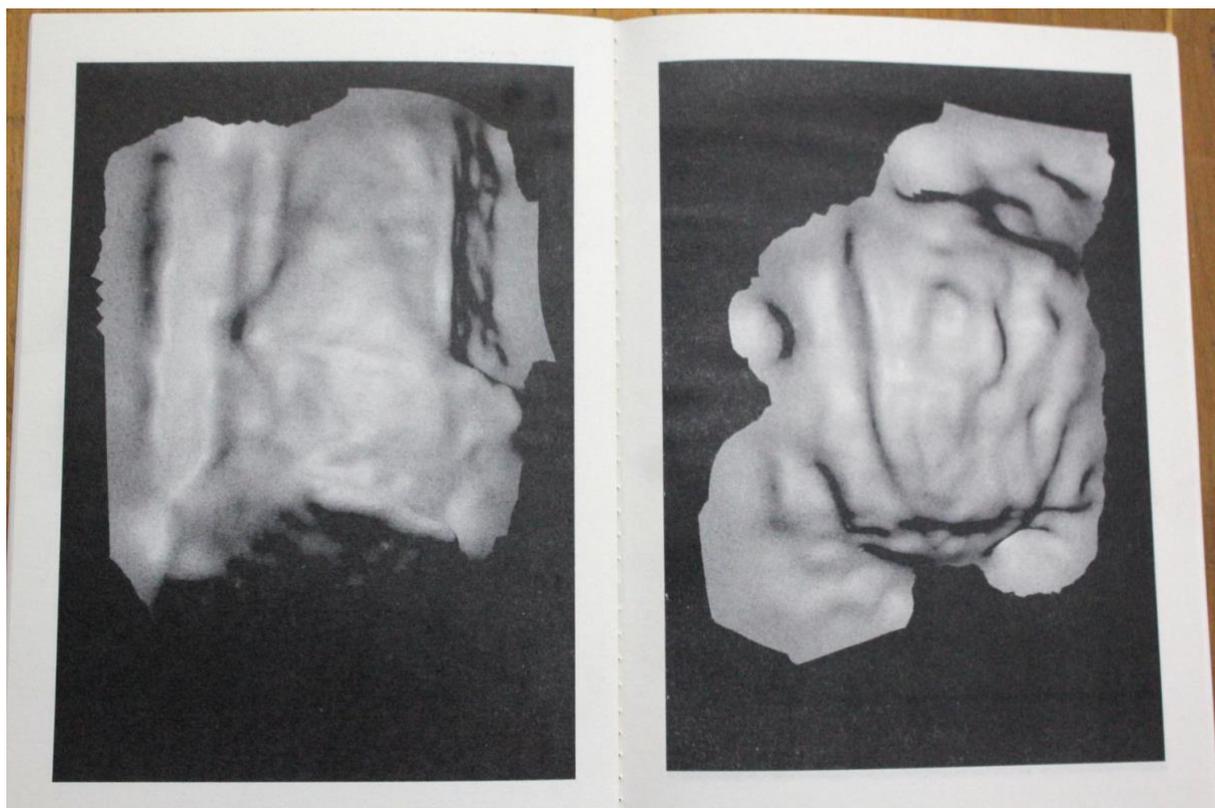


Figura 6 – Escuto, os espaços falam, 2017, p. 26 e p. 27. Modelos impressos de escaneamento de paredes.

Houve uma preocupação de se explicitar o meio de navegação do livro, por meio do toque das mãos em cada página, e, assim relacionar o toque em uma página a um outro toque, que se apoia na parede, ou uma parede em ruínas que se escora para resistir ao tempo. A coleta desses dados foi uma maneira de indicar que há dados invisíveis que podem ser coletados, ou melhor, há dados visíveis, da parede, que podem ser guardados em um formato outro que não o da fotografia de registro. Essa escolha conflui de encontro à ideia da imagem háptica, que, segundo Osmar Filho (FILHO, 2012), é um tipo de imagem que induz um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, funcionando pelo toque. O resultado são imagens táteis, que criam a sensação de mapeamento por conta das distintas profundidades acentuadas. Esse mapeamento dá a sensação ora de ser um terreno geográfico, ora de ser um terreno corpóreo – Durante as trocas nas ações, uma grande quantidade de pessoas associou as imagens presentes no livro com ultrassonografias, ou algum outro tipo de

imagem de diagnóstico do corpo humano, que mostram algo escondido do olhar cotidiano, no interior do corpo.

1.2 Discussão

Nessa seção, trabalharemos um aprofundamento encima de questões essenciais ao projeto “Escuto, os espaços falam”. Começamos a discussão do projeto pela forma com que um determinado público o acessava. Anteriormente, dizemos que o acesso se dava na forma de ação, um encontro para escutar as paredes. Ação é um encontro entre pessoas que se envolvem com uma proposição, e o artista está incluso. Esse encontro é programado a partir de um convite público para que a reunião aconteça, então quem por ventura se desloca para o lugar da ação se inclina por uma curiosidade, pelo título sugestivo do projeto, “Escuto, os espaços falam”. No fim, imagino, se deslocam também pelo inusitado do convite, ouvir o que uma parede “fala”. A dinâmica previa o encontro entre pessoas em um determinado lugar, onde informações sobre esse espaço eram compartilhadas entre as pessoas. Um exemplo de informação fornecida era o detalhamento dos diferentes usos da edificação ao longo do tempo a partir de documentos. Por vezes as trocas de informações sobre o lugar se davam por meio de memórias afetivas, as quais eram incentivadas a serem divididas, de maneira que as pessoas, ao se reunirem para visitar o projeto, se engajassem nessa reconstituição de uma escuta. Durante os anos de 2017 e 2018, algumas ações foram realizadas, em lugares como: um espaço de arte atuante, a casa em que alguém ainda mora, uma edificação em ruína, um monumento público, um meio fio de uma rua erma. Pensei que ações pautadas em lugares a partir da chave de diferença. Diferentes histórias, características de uso e estados de conservação ou mesmo uso, combinadas com uma

conversa com as pessoas que se deslocassem interessadas pelo projeto, ou sobre a história do lugar, poderiam ajudar a criar um interesse comum em ouvir um feixe de laser em uma parede e assim trabalhar a partir de uma construção comum a mediação de expectativas de escuta, o que se queria ouvir com o que de fato era escutado.

As trocas incentivadas e as relações interpessoais geradas a partir da escuta tinham um laço direto com práticas já correntes em meu trabalho e presentes, por exemplo, no “Teatro Estúdio” (2015),³ onde uma das estratégias de reconstituição de um lugar que estava em ruínas, foi encontrar e conversar com pessoas que conheceram esse lugar em pleno funcionamento, em épocas diferentes. Chamei esse processo de possibilidades de paisagem, onde cada pessoa criava uma diferente a partir de seus mecanismos de memória e repertório de descrição.

É importante contextualizar as ações como parte de um processo relacional. Segundo Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética Relacional* (2009, p. 05), este termo em Arte se refere a “[...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. As interações humanas possuem sua importância no funcionamento do projeto. Começa com a escolha de um lugar, a apresentação do projeto para os responsáveis pelo local ou as negociações com instituições para que a ação aconteça. À uma pesquisa prévia, busco informações de um lugar, alguns fatos pontuais e o principal é o compartilhamento. As outras pessoas também são convidadas a contribuir, falando e pensando sobre as memórias que elas trazem, ajudando a construir esse lugar onde a ação daquele dia está acontecendo. Outras interações são percebidas na conclusão de que o projeto necessita da confiança de quem o visita. A escuta não é simplesmente o que o ouvido percebe. A interação está na consolidação de um contexto para o projeto em questão criadas as chaves poéticas

³ Mais sobre esse trabalho pode ser conferido em <<https://cargocollective.com/herbertbaioco/Teatro-Estudio-2>>. Acesso em: 25 ago. 2019

para uma escuta imaginativa, que ultrapasse os signos mais sintéticos daquilo que o ouvido capta.

“Escuto, os espaços falam” opera nas chaves de tradução e transdução. Em uma tradução de um meio até outro, onde é traduzido o que as marcas temporais da superfície de uma parede carregam como som? Ou, em algo mais próximo a linguagem, se fosse possível pensar linguisticamente esse assunto de ouvir as paredes, em que terreno circularíamos? Entre um objeto, a parede, e a linguagem humana seria promissora uma abordagem de formulação de questões, pensar em perguntas e respostas? A parede certamente não responderá em português. Tendemos, de fato, a postular uma apreensão maior da cognição humana por meio de projeções no mundo e fazemos com que esse mundo se aproxime de nossas ideias, a exemplo da causalidade, em que são estabelecidas conexões entre fatos separados no tempo de forma a criar um sentido. De repente, uma abordagem mais condizente de ouvir um objeto, de fazer escutar uma parede é ser o mais direto possível do que a formulação de uma pergunta a se fazer – que som as paredes guardam – e de sua possível resposta, em um “idioma mineral”.

Já a transdução é um termo que abriga as escolhas de um caminho onde os dispositivos que emitem som trabalham. O laser emite pulsos a partir de um cristal, que vemos traduzido em uma determinada cor. Ele atinge uma superfície, a parede, por exemplo, e alcança uma outra parte do dispositivo, onde uma memória ótica lê essa variação irregular de luz na superfície devido às suas irregularidades e lança dados em forma de som. Dessa forma, estão presentes no processo os meios luminoso, elétrico e sonoro. Um mesmo sinal se transforma nesse percurso. Além de uma tradução-transdução forçada no fim, na saída do chip é buscada uma perna de *output*, uma saída de dados, mas que se plugado fios nas pernas “certas”, algum som sairá por ali, pois os dados digitais não são silenciosos.

Se, por um lado, a interação é um ponto a ser considerado nas ações, por outro o espaço é elemento decisivo. Sobre os conceitos de espaço, fundamentais para o

projeto, o apresentamos no plural, visto que há uma ampla bibliografia a ser considerada sobre a noção de espaço, o que nos levaria a muitas e diferentes perspectivas a partir da mesma palavra. Não nos cabe, aqui, realizar uma extensiva revisão bibliográfica sobre o espaço, mas faremos um breve movimento entre a palavra espaço e seu uso comum.

Basta uma olhada rápida em um dicionário para que a vastidão dos sentidos da palavra espaço se mostrem ao leitor. Espaço é, em uma extração dinâmica do dicionário Houaiss (2001), sinônimo de duração, dimensão e extensão; se ocupa de uma delimitação no tempo e no espaço.

Mesmo que parte da profundidade de sua argumentação se perca nos meandros da língua inglesa, a destacar que a reflexão derivada das palavras *sala de vida* (*living room*) ser bem mais intrigante em inglês do que o nosso sala de estar⁴, o antropólogo Tim Ingold, no texto “Contra o espaço: lugar, movimento e conhecimento” (2011) traz uma reflexão interessante sobre os termos que usamos para descrever o mundo em que compartilhamos a existência, em especial, contra a noção de espaço, tomado de uma perspectiva filosófica que ele apresenta como derivada de uma lógica da inversão. O espaço pensado por esta lógica de inversão se traduziria em um conceito abstrato, que abarca lugares materiais em uma estrutura lógica de organização. Propõe, ainda, que a existência se dá em espaços de confinamento. Uma olhada no dicionário ao lado irá nos ajudar antes de tratar do texto em si. A primeira entrada da palavra “espaço” no dicionário Houaiss (2001) apresenta-o como “Extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes e possíveis”. Mesmo sendo pouco provável que o antropólogo inglês leu alguma vez o dicionário em português em questão, ganhamos um entendimento de que o sentido do termo espaço com o qual ele vai contra é esta acepção etérea, uma elucubração intelectual que paira sobre todos os outros espaços e os contém. A partir desse referencial, o autor

⁴ Apesar de que a tradução do termo gera um outro campo de possibilidade de questionamento, este abandonado por ora, entre os verbos viver e estar, e ainda de ambos possuírem uma sala.

não vê espaço como sinônimo de lugar, como usualmente encontramos em outras bibliografias, mas sim o termo espaço significando essa abstração cartesiana que contém todas as outras diferentes formas de “espaços”: lugares, ambiente, paisagem, terra, país, campo, chão, pastagens. Por meio dessa abordagem, Ingold desenvolve um conceito de lugar mais rico e relacionado com a vida humana, a partir da defesa da importância do movimento para essa dinâmica de vida em contrapartida a um espaço de confinamento.

Ao longo do texto o autor defende a ideia de um conhecimento processual do mundo ao redor do sujeito, ao contrário de uma visão estrutural cartesiana que já vislumbra os diversos espaços e suas funções de uma só vez.

Vejamos um dos exemplos dados por Ingold (2011, p. 216) nesta abordagem

Para seus moradores comuns, a casa ou apartamento é desvelada processionalmente, como uma série temporal de vistas, oclusões e transições que se desdobram ao longo da miríade de caminhos que levam, de uma sala a outra e para dentro e fora, conforme executam suas tarefas diárias.

Esse trecho é referencial na medida em que surge claramente em contraponto a uma abordagem de filósofos com uma espécie de visão macroestrutural do espaço, como se de um relance, quase com superpoderes analíticos, experimentássemos de um relance todo o lugar.

Em seguida Ingold (2011, p. 216) afirma que “Vidas são vividas não dentro de lugares, mas através, em torno, para e de lugares, de e para locais em outros lugares”. O contraste do movimento contra uma postura estática é evidente. Essa dinâmica está presente na concepção como um todo da ideia, pois o que me chamou a atenção inicialmente para pensá-lo foi a passagem de tempo, manifestada pelos usos diferentes de lugares ao longo do tempo, vestígios materiais das diversas camadas de tinta que uma parede poderia guardar, e, ainda, ao olhar estes vestígios, pensar na variedade de histórias e memórias que pessoas que frequentaram determinados lugares carregam

consigo e também realizar que algumas destas memórias não poderiam ter se incrustado nas paredes? A apresentação conceitual de que os lugares são algo mais além do que os limites físicos das construções têm papel de refletir de que o projeto de querer restituir uma escuta a partir de elementos materiais, a parede no caso, não é impossível. É curioso prestar atenção a um prédio abandonado ou algum ainda em estágio inicial e instável de construção.

O desafio que se coloca como motor criativo do projeto é a situação de abordar e se envolver com o contexto de um determinado lugar. Escolhido esse lugar, é iniciada uma busca para conhecer sua história. Passamos a nos deparar com vestígios de possíveis usos dispersos ao longo do tempo, alcançamos e falamos com pessoas que frequentaram esse lugar, contamos com sua memória e descrição. Há um limite no acesso das memórias e vestígios de outros tempos, que se localizam na categoria do que podemos alcançar. Esse limite está na documentação disponível, no afeto presente por pessoas que o frequentaram, na memória. Depois de um certo envolvimento com os documentos disponíveis para estudar um lugar, não parece impossível que poderíamos ouvir alguma história de um outro tempo diferente deste do agora, mas nosso ouvido não alcança este outro tempo, assim essa memória está inacessível. Pensamos nas paredes como possibilidade de uma memória latente ou invisível.

Colocamos o envolvimento como palavra-chave, como uma chave de leitura e de abertura de possibilidades artísticas sonoras. A ideia circular que está na etimologia da palavra envolver, que abrange, que circula e embrulha algo e que, em sintonia, compõe também sonoramente uma circulação e envolvimento irresistível. Não conseguimos deixar de ouvir. Queremos ouvir o contexto.

O artista estado-unidense Robert Smithson (1935-1971) foi um dos pioneiros na prática e reflexão do *site specific*, práticas em que o contexto do espaço é indissociável da obra. O artista oferece em seus escritos de reflexão alguns conceitos que podemos pensar em estruturar um gerenciamento espacial. Por conta das características de seus projetos nos anos 1960, a maior parte em lugares ermos e afastados de centros urbanos,

em que a efemeridade era também outra qualidade, surgiram as propostas conhecidas como *non-site*. Eventualmente, em alguma galeria nova iorquina, fotografias, vestígios do lugar como folhas, galhos, pedregulhos, diagramas, textos pretendiam não recriar ficcionalmente àquele lugar ermo onde a obra foi realizada. A abordagem não era de re-criação, mas de desenvolvimento do projeto, na construção de uma forma de apresentação na qual, mesmo quando o espaço é outro, mesmo quando descolado espacialmente do contexto, em uma galeria de arte, por exemplo, o contexto tem sua importância por não propor obras fechadas, mas antes documentação que remetem a um lugar distinto, testando uma realização de paisagem, ao acumular e sobrepor vestígios.

Dentro do entendimento da prática em *site specific*, é exemplar um trecho de uma entrevista do artista catalão Antoni Muntadas (1942-), um expoente com projetos multimídia de instalações em lugares que ele chama “espaços de memória”. Esses espaços de memória normalmente são edificações com usos diversos ao longo do tempo, em geral prédios públicos, pois mais pessoas poderiam ao longo do tempo transitar em seu interior, guardar memórias dessas visitas e, além disso, contariam com uma documentação mais robusta ao longo do tempo e também com uma memória compartilhada entre mais pessoas. O encontro com este trecho é bastante importante para o desenvolvimento do projeto como um todo, em especial em como um artista aborda um espaço, com suas memórias manifestadas de diversas formas, para que seus contextos possam voltar a falar, mesmo se não literalmente, fazer vibrar as memórias e retorná-las ao ar é o que nos move.

Nesses espaços da memória, as paredes escutam e falam, ou seja, por um lado, elas acumulam informações de memória e meu trabalho se interessa por projetar o que as paredes escutaram, e ver como elas podem voltar a falar. (MUNTADAS, 2005)

As declarações de Muntadas, destacadas acima, possuem também seu contexto. O projeto a que ele se referia foi realizado em um centro cultural, que anteriormente

acolheu um convento e em algum outro momento, ainda de existência da edificação, foi uma prisão. Imagino que essa característica de vários usos bem diversos ao longo do tempo caracterizou para ele como “lugares de memória”, além de serem também marcos importantes de uma cidade. Refletindo um pouco mais, podemos abranger o conceito de lugar de memória para além destes lugares fortes, mas outros lugares, bem ou mal documentados, que podem não ser marcos de uma cidade, que não estão no imaginário de sua população, que são apenas mais uma construção, um empilhamento de matéria. Alguns lugares em que temos acesso a apenas alguns vestígios de uma memória privada, um tipo de memória mais íntima e cara a poucas pessoas, mas uma história que mesmo diferente se assemelha a história cotidiana de várias outras pessoas, são também espaços de memória compartilham com o fluxo dos tempos.

Nessa reflexão, pode nos ser útil trazer o sentido de testemunha para a discussão, como algo ou alguém que porta uma memória e a quem se possa dirigir perguntas sobre esta memória que carrega. Uma testemunha pode não querer falar, vacilar e esconder do discurso, omitir, já que a criação de conexão entre quem pergunta e quem testemunha é decisiva. Há um problema fundamental em transpor essa ideia para uma parede ou superfície. A parede não fala português, e, não está na categoria de existência de um ser que fala, que se comunica a entender perguntas e a responder ou esconder repostas. Lidamos com uma superfície de prospecção que informa o que quer, ignorando questões ou arranjos lógicos-causais da informação, e cabe a nós fazermos uma interpretação da memória que encontramos.

Imaginamos a proposição dos espaços de memória e pensamos no acúmulo de informações. Muntadas (2005) propõe, em sua fala e em sua obra, uma abordagem da parede como um depósito de tempos. É um exercício de aproximação entre o conceito do depósito de tempos, uma mídia de armazenamento temporal como um CD de áudio ou a fita de vídeo VHS, e o conceito de espaço apresentado no livro “Pensando no Espaço do Homem”, do geógrafo Milton Santos (1926-2001). Segundo este (2004, p. 08) “[...] o espaço é a acumulação desigual de tempos”. A passagem e acúmulo de

tempos são fontes de marcas na superfície. Uma superfície no mundo material não é lisa nem totalmente reflexiva, pois possui falhas e reentrâncias em sua extensão. Refletimos sobre sua materialidade e modos de formação para mergulharmos na imaginação da mesma superfície, absorvendo e respondendo a um choque de forças temporais que a atingem. O risco na parede que surge de modo isolado e em pouco tempo compõe uma massa visual pelo acúmulo de sujidades, acúmulos seguidos de necessidade de supostos apagamentos, por movimentos de atrito de limpeza, de uso de produtos químicos, ou mesmo a presença de uma ação de repintura – ações de apagamento que não se concretizam em sua plenitude, visto que somam, ao invés de subtrair ou anular. A parede se torna uma membrana sujeita à ação do tempo, mas nunca de modo passivo. Ela resiste, ela fala, e aqui, nós a escutamos.

O que nos leva a um retorno às ideias sobre os lugares de Tim Ingold. A parede, a partir das leituras, não tem somente uma função de separação, de limitar espaços e cômodos dentro de uma edificação ou criar limites para um espaço. A partir das reflexões acima citadas, faz-se necessário encarar uma parede como um objeto no tempo, que sofre da ação erosiva e transformadora, assim como funciona como superfícies de eventos. A reflexão que nos trouxe até aqui ressignifica uma função da parede, símbolo de uma divisão dualista entre interior e exterior, e o próprio pensar sobre o confinamento entre a vida e a função de um cômodo, a partir da consciência da importância do movimento entre a vida e os lugares. Para Ingold (2011, p. 220), “Os lugares, em suma, são delineados pelo movimento, e não pelos limites exteriores ao movimento”. Reconhecemos palavras-chave importantes que ao longo dessa seção e tentamos aproximar mais e mais da reflexão sobre nosso projeto. Por um lado, partimos de uma construção que tem função de limitar um determinado lugar, uma parede. Mas, por outro, sempre nos preocupamos em reforçar o caráter transitório - aqui nessa ocasião um adequado sinônimo para movimento – dos lugares em si e das experiências destes lugares nas memórias.

Seguindo em frente nas discussões, encontramos ferramentas que nos ajudam a materializar em conceitos as potências que se apresentaram e ainda se apresentam de forma intuitiva ao longo do processo. Este trajeto no texto é também uma oportunidade de organização para que o principal objetivo, a comunicação, aconteça. Ao reunir diversas pessoas em torno de uma ideia, em uma ação deste projeto, comunicar claramente do que se trata é muito importante. Ao lidarmos com sentidos de imaginações, memórias, expectativas e vontades diversas, torna-se desafiante mediar e criar um encontro que conflua em algo comum ao invés de realçar o que nos separa. As ações foram pensadas como uma reunião de escuta e de conversa. Me esforcei bastante para que a acolhida fosse bem realizada, oferecendo lugares acessíveis por transporte urbano público, comida e em uma disposição de ouvir as contribuições destes visitantes. Um conceito que imagino que ajuda a refletir sobre estes encontros é o conceito de nó, também presente no mesmo texto já citado anteriormente, de Tim Ingold (2011). Um nó, para o autor, é um encontro dos caminhos que a vida proporciona de vários indivíduos, algo como uma malha, onde um ponto é entrelaçado a outro. Quando pensamos sobre as ações propostas, um lugar é o local onde uma ação ocorreu, um espaço expositivo para onde as pessoas se dirigem, a partir de suas casas, ou do trabalho, ou de algum outro lugar. A ideia do nó reforça o caminho em construção da vida, por exemplo, em usos diversos de lugares ao longo do tempo. Assim diz Ingold (2011, p. 226), que

Ela (a vida) desdobra-se, não em lugares, mas ao longo de caminhos. Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó.

O conceito do nó apareceu como possibilidade criativa bem depois da intuição que me levou a escolher realizar as ações e a própria realização das ações. Os encontros são nós, há a curiosa correspondência de palavras no português entre a primeira

pessoa do plural e esse encontro manifestado em um lugar. Relembramos que para este trabalho era uma vontade explorar outras formas de veiculação de um projeto de arte sonora do que os formatos já bem estabelecidos de performance ou instalação. Estes formatos ainda possuem uma característica de divisão bem estabelecida entre o artista propositor e as outras pessoas, como público. A inquietação que me levou a pesquisar outras alternativas de compartilhamento de um projeto foi a sensação de que ao transitar por um formato bem estabelecido, não seria possível experimentar o exercício de um engajamento do querer ouvir. Não obteríamos uma construção constante da escuta, a qual levasse-nos a navegar em meio ao ruído com curiosidade, a cada lugar diferente onde um encontro se realiza ou realizará.

Desse modo, nos detivemos, até aqui, com as questões que o projeto trouxe a partir da perspectiva do espaço, no questionamento da complexidade do conceito de espaço e outros termos que trouxemos para discussão. A inflexão não busca sair do espaço, mas permanecemos e refletimos o espaço a partir do conceito de movimento apresentado anteriormente. Nesse movimentar, deslocamo-nos para algumas reflexões e algumas perguntas sobre o que acontece nessas ações, assim como, em seguida, sobre o dispositivo que é posto em funcionamento e faz soar as paredes

Quando construímos esse nó, as pessoas se encontram em um determinado espaço, escutam e compartilham o mesmo tempo. “O mesmo tempo” é uma expressão interessante, mas que parece duvidosa se levarmos em conta a variedade de existência e de percurso com que cada pessoa vive.

Paramos e atentamos para a superfície erodida de uma parede, que recebeu e interiorizou na forma de marcas um fluxo de tempo que acompanha as histórias a que ela compartilhou espaço. Nos detemos de pronto, e voltamos nossa atenção para o conceito de tempo. A pergunta “o que é o tempo?” é uma das perguntas mais feitas ao longo do registro do pensamento, e dada as revoluções da física quântica do século XX, um dos conceitos que mais sofreu transformações, como em relação à física mecânica de Isaac Newton (1643-1727). Obviamente, assim como na discussão sobre o

espaço, não nos compete responder a esta pergunta, mas o que buscamos nesse pequeno desvio pela complexidade de uma pergunta irrespondível é um chamado à curiosidade e a constatação de que o mundo compartilhado depende de como abordamos os acontecimentos ao nosso redor e o construímos a partir das perguntas que fazemos, pelos caminhos que escolhemos. Reformulemos a pergunta para “O que escuto quando escuto a passagem do tempo?” – a partir desta pergunta faremos um desvio rápido de maneira a ter em nosso horizonte conceitual ferramentas da discussão do tempo na física e trazer para junto este panorama.

Tomemos como base referencial o primeiro capítulo do livro do físico italiano Carlo Rovelli (1956-), *The order of time* (2018). O livro tem como tema algumas discussões sobre o conceito do tempo e tem em seu público-alvo curiosos que não são especialistas do campo da física. A introdução do livro busca, principalmente, compartilhar algumas mudanças de paradigma do campo do conhecimento a partir da física da relatividade do século XX, que revolucionou as concepções das leis físicas naturais e mudou os paradigmas da ideia de mundo e da existência. As próximas linhas buscam apresentar alguns pontos interessantes em uma conversa do texto com o projeto. O primeiro capítulo se inicia com uma afirmação de que o tempo passa mais rápido nas montanhas do que no nível do mar. Rovelli constrói seu argumento de que não existe um tempo “mais real” do que outro; existem dois tempos, no caso referido, o do nível do mar e nas montanhas, e eles mudam relativos um a cada outro. Nenhum deles é mais real que o outro. Essa aceção é bem revolucionária a se pensar que não há uma referência de um tempo a que possamos recorrer quando temos dúvida sobre qual tempo é real, nem que exista um supertempo que marca as pulsações da existência. Mas, prosseguindo no texto, não temos somente dois tempos. O tempo é como uma legião: diferente para cada ponto no espaço. Contendo o pasmo da leitura, a escala da quantidade de tempos tende a grandezas incomensuráveis.

Temos aqui uma perspectiva de compreensão do espaço em que cada evento possui seu tempo. Rovelli (2018) apresenta uma proposição de rede temporal na

medida em que a ideia de um tempo uno se derrete em uma grande rede de tempos. Desta forma, não descrevemos como o mundo acontece no tempo, mas descrevemos como as coisas acontecem no tempo local, e como tempos locais envolvem relações entre outros tempos. Observamos uma rede de eventos que se afetam. Podemos propor uma correlação com o conceito de nó de Tim Ingold (2011), apresentada anteriormente, e a ideia da rede temporal. Em nossa busca poética de, a partir da memória material, buscar reconstituir uma escuta de outro tempo, deveríamos refletir a perspectiva que vários tempos coexistem em um espaço. Refletir esta condição nos lança em direção a uma ressignificação do que escutamos como tempos em sobreposição, não somente intactos e polifônicos, mas também tempos caducos, perdidos em vestígios. Desconfiamos que tempo e escuta se aproximam, ou melhor, em nosso projeto, o evento é a escuta, ou as várias escutas em rede. Propomos a reconstituição de uma escuta a partir da memória material e nos deparamos com a vastidão temporal que nos recebe. Cada evento, um tempo, uma escuta e ainda em tensão com vários tempos ocorrendo em uma matéria que não permanece incólume.

Quanto mais nos aproximamos a essas leituras, mais elas se transformam e criam outras aproximações. Se agora voltamos ao trecho já citado de Milton Santos (2004, p. 08), que afirma que “o espaço é a sobreposição desigual de tempos”, percebemos algumas transformações de entendimento. No contexto de sua escrita, Milton Santos descrevia a paisagem urbana contemporânea neoliberal, onde a coexistência de motor movido à combustão e veículos de tração animal marcavam a sobreposição temporal no registro tecnológico e social. Nos movemos em direção a estas palavras e tomamos emprestadas para descrever a partícula sonora do dispositivo, do encontro do feixe do laser, o rebote das ranhuras da parede e o visor de quartzo. Um som ruidoso, sobreposto, de tempos distintos. Após a leitura do texto de Rovelli (2018), podemos vislumbrar, se não uma possibilidade, uma esperança: na miríade de tempos incontáveis torcemos por um deslize do universo e que um fragmento de escuta de um outro tempo tenha sobrevivido.

Nos dirigimos para a última parte do capítulo, para algumas reflexões sobre o que é escutado na interação entre as pessoas em um determinado espaço a partir de uma escuta mediada por um dispositivo em uma ação do projeto “Escuto, os espaços falam”.

Frequentemente, a escuta é confundida com o som percebido. Esse equívoco pode ser causado por termos acesso à escuta e às sonoridades por meio do sentido da audição, fazendo com que tratemos nossos ouvidos e nosso aparelho receptor como um buraco na cabeça apto a ouvir. Mas, podemos sentir algumas vibrações mesmo quando duvidamos da nossa escuta. São frequências que habitam extremos fora da percepção humana, principalmente os de característica mais grave mobilizam uma parcela háptica da percepção, sensível ao tato, misturando sentidos e fazendo com que a escuta se torne menos timpânica. Esta questão pode ser pensada a partir do termo proposto pelo pesquisador Seth Kim-Cohen, como escuta não-coclear, termo apresentado em seu livro de 2009, *“In the Blink of an Ear”*, (uma tradução de *“blink of an ear”* é uma piscadela do ouvido).

Na apresentação do projeto, o questionamento de se uma arte visual não retiniana⁵ é livre para perguntar questões que o olho sozinho não é capaz de responder, então uma arte sonora não-coclear apelaria para exigências além dos ouvidos. Mas, tanto os olhos quanto os ouvidos não são negados nem descartados. Ao contrário do que se espera da partícula negativa de “não-coclear”, de uma negação ou um apagamento previsto em um pensamento polarizador, o não-coclear e o coclear são modos que permitem a transição de um para o outro indefinidamente em um exercício de escuta.

Neste sentido, ao trabalharmos com uma escuta além da dualidade do coclear ou não-coclear, organizamos o capítulo de forma a apresentar algumas abordagens à

⁵ Termo caro ao artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). A arte não retiniana era uma contraposição a partir do trabalho intelectual contra o fazer artístico corrente que buscava agradar o olhar, segundo percepção do artista.

escuta e ao aspecto sonoro em si após outras reflexões. De maneira que, apresentando os conceitos que gravitam o projeto, podemos transitar ora naquilo que sai do alto falante e que saiu da memória EPROM e, assim, o que materialmente a parede é fonte e, de outro grau na atenção no envolvimento a querer escutar e as expectativas geradas a partir da escuta. O pesquisador Barry Blesser (2009) apresenta o conceito de *Aural Awareness* (algo como consciência aural) em seu livro "*Spaces Speak, are you listen?*".

Para o autor,

A consciência aural acontece a partir de uma série de estágios: transformando ondas sonoras físicas em sinais neurais, detectando as sensações que elas produzem, percebendo as fontes sonoras e o ambiente acústico, e finalmente, influenciando o afeto, comportamento ou emoções do ouvinte. (BLESSER, 2009, p.12, tradução nossa)⁶

Durante as ações, a escuta já acontece de alguma forma na apreensão do público com o espaço desde o momento em que, no convite, é divulgado o local da ação. Este lugar começa a ser criado por sua relação prévia com o público em outras experiências vivenciadas, a partir de uma pesquisa simples de como se dirigir até lá, se é perigoso circular na região, etc. Essas informações circundam uma escuta, uma escuta em potencial antes mesmo de começarmos a conversar sobre o lugar. Uma vez que criamos uma troca de experiências sobre o lugar, podemos passar para o exercício da imaginação pela escuta. Assim, ligado o dispositivo e encontrado o encaixe da leitura do laser com a parede, nos atentamos para o que as paredes falam a partir do sistema laser e caixa de som amplificada. Ouvimos uma textura ruidosa, mas ainda assim sutil. Não é um ruído que impõe uma impossibilidade de escutar o som ao redor. Ainda, este som frustra uma expectativa de inteligibilidade, não nos sugere uma narrativa temporal com todos os acontecimentos conversados e esperados ansiosamente. Pelo

⁶ "Aural awareness progresses through a series of stages: transforming physical sound waves to neural signals, detecting the sensations they produce, perceiving the sound sources and the acoustic environment, and finally, influencing a listener's affect, emotion or mood." (BLESSER, 2009, p. 12).

contrário, é frustrada a experiência narrativa e nos é apresentado algo que sugere uma sobreposição e compactação de tempos, como se todas as memórias fossem mostradas ao mesmo tempo. Mais do que vontade ou atenção, ao se dispor à escuta é lançado um desafio ao ouvinte para transitar no horizonte ruidoso.

Ao procurar ouvir essas memórias latentes no espaço, é importante uma readequação da expectativa do sonoro, pois se pode entrar no domínio da decepção se esperarmos uma reconstituição factual, um tempo após o outro vindo da investigação. Imaginamos que nos localizamos no domínio da aleatoriedade, do caos, das redes temporais e espaciais e encontraremos memórias que não fazem questão de se portar como inteligíveis ou respeitando regras de coesão factual. Tomo aqui como exemplo uma frase proferida em uma das ações, por parte do público: "Eu esperava ouvir a parede falar". A esta afirmação, seguiu-se uma intervenção de outra pessoa, que compartilhou um entendimento da fala a partir das experiências de pessoas não falantes, pois a fala, o ato de falar, não depende da vibração da faringe.

A filósofa e pesquisadora Salomé Voegelin nos aparece como outra interlocutora em busca de mais elementos conceituais sobre o escutar. Em sua obra *Listening to noise and silence* (2010), Voegelin apresenta algumas reflexões fenomenológicas que atraíram minha atenção desde a primeira leitura a partir das possibilidades criativas do ato da escuta, uma atividade que conta com imaginação e engajamento. Segundo a pesquisadora, queremos ouvir.

Quando não há nada para ouvir, algo começa a soar. Silêncio não é a ausência do som, mas o começo da escuta. É escutar como um processo generativo não de sons externos a mim, mas de dentro, do corpo, onde minha subjetividade está no centro da produção sonora, audível a mim mesmo. (VOEGELIN, 2010, p. 83, tradução nossa)⁷

⁷ "When there is nothing to hear, so much starts to sound. Silence is not the absence of sound but the beginning of listening. This is listening as generative process not of noises external to me, but from inside, from the body, where my subjectivity is at the center of the sound production, audible to myself". (VOEGELIN, 2010, p. 83)

O que eu escuto não é recebido, é descoberto, e esta descoberta é generativa, uma fantasia: sempre diferente e subjetiva e continuamente, presentemente no agora. (VOEGELIN, 2010, p. 04, tradução nossa)⁸

A sonoridade narra, delinea e preenche, mas é sempre efêmera e duvidosa. Entre o meu ouvido e o objeto/fenômeno sonoro, nunca saberei sua verdade, mas só posso inventá-lo, produzindo um conhecimento para mim. (VOEGELIN, 2010, p. 05, tradução nossa)⁹

Os trechos acima citados reforçam alguns aspectos que apresentamos até aqui no texto. Podemos pensar na diversidade de escutas presente em cada pessoa que se dispõe a escutar, como um exercício de criação coletiva em que a obra em si não é um objeto, mas a relação e a vontade criativa de tentar uma abordagem diferente. Diferente porque espera a escuta manifestada como uma voz do além que nos conte, por exemplo, o que aconteceu em uma terça-feira chuvosa quando ninguém estava presente para testemunhar, mas como algo a ser criado na dúvida e sempre em movimento, sempre em criação por ser efêmero. A potência criativa maior não é a da perpetuação sonora, gravar um determinado som para que sempre se possa recorrer e querer ouvir fielmente, mas da sempre renovadora possibilidade de criar, imaginar e escutar a partir de uma fantasia.

Após falarmos sobre ouvir vestígios de memórias e de criar uma escuta, seguimos, para finalizar, uma rápida disposição dos termos técnicos dos aparatos eletrônicos. Curiosamente o dispositivo que usamos para ouvir se origina de uma memória digital. No grande compêndio de eletrônica *The Art of Electronics*, os autores Paul Horowitz e Winfield Hill (1989) apresentam a memória EPROM – sigla para

⁸ “What I hear is discovered not received, and this discovery is generative, a fantasy: always different and subjective and continually, presently now”. (VOEGELIN, 2010, p. 04)

⁹ “Sound narrates, outlines and fills, but is always ephemeral and doubtful. Between my heard and the sonic object/phenomenon I will never know its truth but can only invent it, producing a knowing for me”. (VOEGELIN, 2010, p. 5)

Erasable Programmable Read-Only Memories, algo em português como “memórias somente leitura programáveis e apagáveis”. Primeiro descrevem seu formato externo como grandes chips com janelas de quartzo. Seu uso mais popular foi como memórias não voláteis, ou seja, uma garantia de que o que foi gravado na memória não seria apagado, já que na tradução dos dados gravados à carga elétrica, as entradas e portas da memória só são acessíveis por meio da luz. Assim, a memória pode ser apagada e reescrita cerca de 100 vezes, pelo procedimento de expor a janela de quartzo a uma intensa radiação ultravioleta de dez até trinta minutos, o que provoca que a memória gravada saia por condução fotoelétrica.

Alguns fabricantes são cautelosos e garantem que os dados gravados persistirão por dez anos, mas os autores desconfiam de que esses são os piores casos, em que a memória foi submetida a um trauma e a altíssimas temperaturas, que provocavam um vazamento de carga elétrica.

Após esta introdução ao objeto memória, propomos mais um exercício imaginativo. Expomos o componente eletrônico memória a uma luz indireta, vinda da parede a partir de um diodo a laser. Essa luz rebate o que intuímos ser um repositório de memórias e de rastros que permanecem ali na parede e vão de encontro à janela do circuito.

Diferente do tom memorial, que busca reconstruir pelos vestígios presentes um passado ideal, a intuição nos coloca mais partidário de uma paisagem que é um acúmulo de tempos distintos. Estão disponíveis no ar tempos distintos, uma série de gases, entre eles vapor da água, resultado da evaporação. Michel Serres (2001) apresenta o invisível como um visível que evaporou. Essa imagem poderosa move a imaginação no sentido de pensar a memória, os sons, os vestígios como gases evaporando no ar e nesse fluxo de dispersão ganhar o mundo. Essa percepção nos aproxima da ideia conceitual da memória RAM, que sua sigla significa memória de acesso randômico. É um tipo de memória volátil que permite ao mesmo tempo que se escreve ou ler, liberar e alocar dados na memória do computador. É uma memória que

não tem compromisso com a longa duração do registro. Ao contrário, podemos aproximar essa abordagem de uma perspectiva criativa, a partir do acesso de escrita e leitura randômica dos dados a memória está sempre em movimento e sempre sendo recriada. A pesquisadora Wendy Hui Kyong Chun apresenta o conflito do armazenamento que produz a ideia paradoxal de uma efemeridade persistente, do íntimo par de degeneração e regeneração que está no núcleo de como a memória funciona tanto tecnicamente quanto culturalmente (CHUN, 2008).

Diferente de seu uso projetado, a memória EPROM, quando utilizada no nosso dispositivo de escuta, não age mais como uma memória capaz de um armazenamento de longo prazo, ela se aproxima de seu opositor, a memória de acesso randômica e volátil e em tempo real, pois não existe armazenamento. O tempo real é o tempo da leitura, o tempo de acontecer uma tradução, entre o laser ser disparado e a luz indireta da parede atingir a janela do circuito e se manifestar pela sonoridade, um material para interpretação e imaginação em escuta dos fragmentos de memórias lidos nas superfícies.

**2 | Aqui dentro eu me transformo em
paisagem sonora**

2.1 Sobre

“Uma paisagem em mim” é um nome provisório de um projeto artístico que em sua história processual já possuiu um nome parecido com uma anedota, “tem uma coisa em meu ouvido”. Em 2016 o projeto surgiu como ideia conceitual, com alguns primeiros esboços e também o primeiro protótipo. Ao longo dos anos, algumas modificações no dispositivo foram sendo realizadas, assim como uma inevitável reflexão conceitual. O que não mudou desde sua concepção foi a intensão de se oferecer uma experiência artística de escuta de forma individual e introspectiva a partir da intervenção em um dispositivo técnico onipresente na paisagem urbana contemporânea, que é o fone de ouvido. Durante a pesquisa para elaboração do projeto, o fato da presença disseminada do fone me chamou a curiosidade e me levou a pesquisar a origem técnica deste dispositivo - seu contexto de criação, as necessidades técnicas, como surgiu sua invenção. Tentei me aproximar por meio da pesquisa em arqueologia das mídias o máximo possível de um período onde não existiam fones de ouvido.



Figura 7 - Visão geral do dispositivo, um fone e caixa plástica.

Primeiramente, descreverei o dispositivo que o participante encontra, veste e faz funcionar a obra, para, em seguida, falar sobre o projeto artístico. Esse dispositivo se concentra em dois elementos, um com forma de fone, preto, de característica fechada, que envolve a orelha, e uma caixa plástica branca, que envolve uma parte eletrônica do dispositivo – com amplificadores de áudio, inversor de tensão elétrica e um tocador de mídia que ficam ocultos para os participantes. A caixa e o fone de ouvido são conectados por um cabo de áudio que em ambas as extremidades possuem o conector p2, encontrado com relativa facilidade nas ligações de áudio domésticas. Primeiro iremos nos concentrar no fone. A versão do dispositivo aqui apresentada conta com uma intervenção em um fone da marca de origem chinesa Bluedio, modelo T2. O fone tem suporte à tecnologia de transmissão de dados *bluetooth* e também um player de mp3 por meio de um cartão mini SD. Essas especificações me fizeram escolher o fone por pensar que eu conseguiria realizar o projeto com apenas um objeto para que o visitante manuseasse. Ao longo da elaboração pensei que somente o corpo

plástico do fone seria suficiente, mas, conforme avançarmos nesta narrativa, ficará mais claro o porquê da mudança de planos.

A intervenção mencionada no parágrafo anterior no fone de ouvido é a substituição dos alto falantes originais por motores eletrônicos de vibração com pêndulo. Esta modificação na estrutura de um fone buscava acentuar um efeito que o fone convencional proporciona em seu funcionamento, a vibração e a consequente decodificação de perturbações em um meio em sons. Interessava-me meios de fazer com que a vibração deixasse de ser somente um fenômeno físico e uma das frequentes explicações para a pergunta “o que é som” e se tornasse a sensação, acentuada por amplificação – para além do tímpano que vibra em toda escuta, por que não uma parte maior do aparelho auditivo?

Cada mini motor opera com alimentação por baterias de 3v. A possibilidade de troca de dispositivos, entre alto-falantes e mini motores se mostrou com clareza após a leitura do capítulo 8 *“Turn your tiny wall into a speaker: resonating objects with piezo disks, transformers, motors and more”*, do livro *“Handmade Electronic Music”*, (COLLINS, 2014), de Nicolas Collins (1954-). Essa leitura me fez enxergar um detalhe de que tanto motores quanto alto falantes são objetos elétricos com polaridade definidas, em que ambos possuem tanto um polo positivo (+) e outro negativo (-). Esta característica de distinção dos polos é devida a sua estrutura interna por levarem dentro de si um emaranhado de fio de cobre que ganha o nome de bobina elétrica. A presença do emaranhado de fio é inerente ao funcionamento tanto do motor quanto do alto falante por meio da alimentação por corrente contínua com um polo positivo e outro negativo. Quando o circuito é ligado, uma variação do campo eletromagnético dos motores acontece a partir da interação entre a corrente elétrica do sinal de áudio e o emaranhado de fio de cobre, se transformando em bobina elétrica, alternando os polos e provocando o movimento das peças materiais. No caso dos mini motores, a movimentação do eixo e no alto falante a movimentação do diafragma do falante empurrando o ar.



Figura 8 - Detalhe da intervenção do fone.

Após compreendermos melhor o funcionamento do fone, segue uma breve descrição do conteúdo da caixa branca, conectada ao fone de ouvido por um cabo de áudio. Seguindo o fio de áudio, encontramos um conector p2 que está ligado a dois circuitos amplificadores de 60w rms. São modelos de dimensões bem reduzidas, com 4,5 x 3,4 x 1 cm. Mas, apesar de tão pequenos, mesmo assim não couberam nos fones de ouvido. Desde os primeiros testes existia uma correlação diretamente proporcional entre quanto maior a potência do amplificador, maior a vibração do motor. Encontrar circuitos potentes em tamanho reduzido foi essencial para a formatação do objeto. Cada amplificador recebe sinal de áudio de um tocador de mp3. Existe também um inversor de tensão de corrente contínua para amplificar o sinal da bateria de 9v e assim alimentar os dois amplificadores. Nas imagens seguintes (Figuras 09 e 10), pode-se observar o conteúdo material da caixa.



Figura 9 - Caixa fechada. Plug de conexão p2 em detalhe.

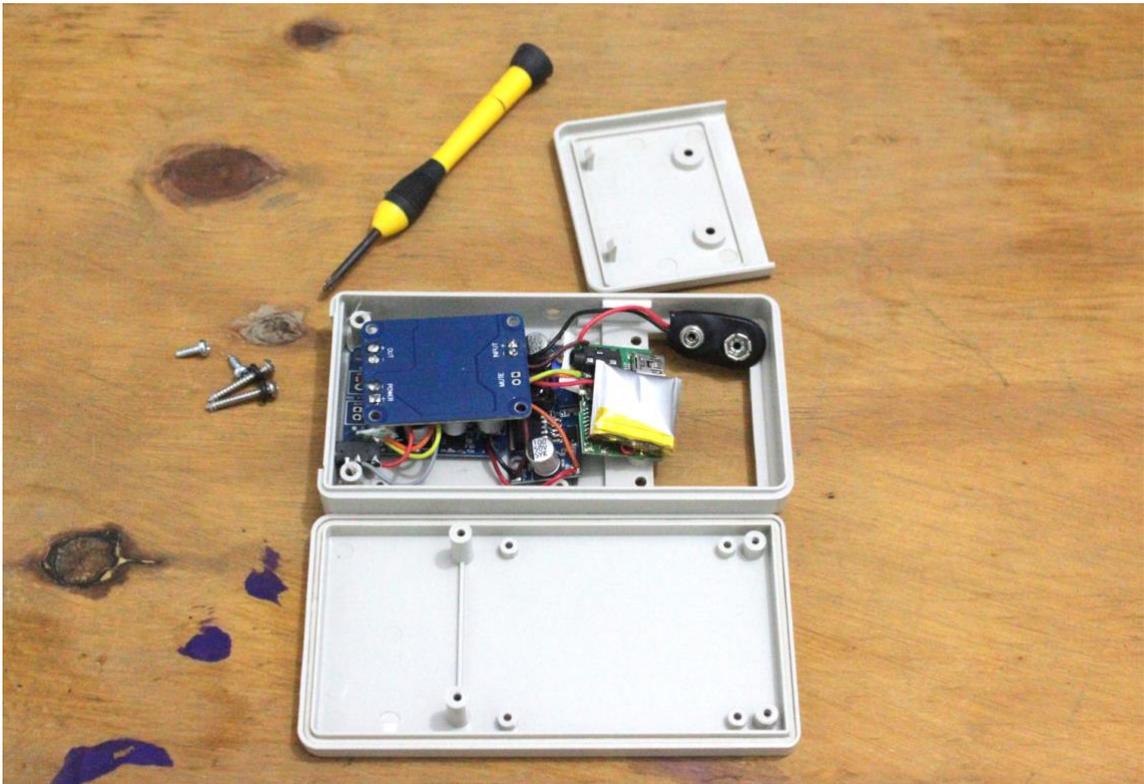


Figura 10 - Caixa aberta, detalhe para os componentes eletrônicos.

Além da descrição formal, segue, agora uma descrição da parte imaterial da caixa, o sinal que faz o complexo caixa-fone funcionar. Tem-se uma trilha de 20 minutos, em loop, com sinal estéreo. O que diferencia a trilha são os fatores de saturação e por ser usado um filtro de frequências passa baixa, a trilha possui somente frequências abaixo de 90hz. Normalmente, o sinal de áudio tem tensão de 1,4 v. Uma característica para melhor capacidade vibrátil foi a realização da trilha com um sinal saturado, para poder modular os 3v e assim fazer girar os motores. Como o motor gira? Se aproximamos o ouvido do motor quando uma música convencional está a tocar, ouvimos a música como se viesse de longe, como se fosse um alto falante capenga. Mas, percebemos que o eixo não gira. Entretanto, quando um som mais grave é emitido, surpreendemo-nos pela vibração.

Existe um limite material na capacidade de tradução entre composição de trilha, sinal elétrico e vibração que está correlacionado com a frequência. Uma frequência mais grave é uma quantidade de ciclos por segundo bem menor do que uma frequência mais aguda, como a fala, que se localiza na região dos milhares de ciclos por segundo. O que ouvimos como um alto falante capenga é a incapacidade do motor de fazer seu eixo girar milhares de vezes por segundo.

O projeto foi pensado para uma experimentação individual ao se fundar nas características formais e culturais do fone. O participante que experimenta o projeto encontra o dispositivo à disposição em alguma superfície, já ligado, ou o encontra sendo utilizado por um outro participante e, assim, espera sua vez. Foi uma preocupação ao longo do desenvolvimento do projeto buscar uma possibilidade de movimentação a quem o usa. Esta preocupação se traduziu principalmente na construção da caixa e os desafios para que fosse possível embarcar amplificadores potentes o suficiente para movimentar o projeto e a alimentação a bateria que poderia enriquecer o projeto ao adicionar mais essa camada. O projeto acontece neste horizonte, da utilização individual, por tempo indeterminado e com a possibilidade de circulação por um espaço.

2.2 Discussão

Na tarde do dia 11 de abril de 2016, próximo ao fim de um dia de trabalho com oficinas artísticas para alunos do Ensino Fundamental e Médio da Rede Estadual do Espírito Santo, senti como se alguma coisa tentasse se irromper do meu ouvido esquerdo. Era uma vibração parecida como se algum pássaro pequeno ou um inseto grande estivesse preso e, a todo custo, resolvesse bater as asas para escapar de dentro da minha cabeça. Foi a primeira vez que esse sintoma me ocorreu no ouvido, já que em outras ocasiões, especialmente nervosas, senti algumas vibrações involuntárias nas pálpebras. Essa sensação no ouvido era desconhecida para mim, algo que tinha dificuldade até para descrever como foi. Refletindo, era uma mudança de concepção própria corporal do ouvido. Normalmente o associamos ao sentido da audição, e pensamos a audição como recepção, um sentido que está disponível e aberto para captar as vibrações que pairam no ar. Quando retorno para essa cena-sensação, percebo que a sensação de algo vibrar de dentro da cabeça provocou um questionamento de que talvez este estado receptivo, ligado a uma espécie de prontidão e passividade, ganhasse contornos de autonomia, provocasse vibrações e, portanto, poderia também emitir sons, numa espécie de rebelião auto sensível e emancipatória do corpo que fundaria uma nova ordem da escuta. A vibração que senti finalmente ganhou um nome. Ao pesquisar em manuais médicos cheguei ao termo *mioclonia*: (etmologia: gr. Mi(s), músculo + klónos, movimentos desordenados) São contrações repentinas, incontroláveis e involuntárias de um músculo ou grupo de músculos.

A experiência da vibração a querer sair de mim ou vibrar em mim, em conjunto com um conceito próprio para a sensação, instigou meu processo de pesquisa em

direção ao processo criativo de levar esta sensação a outras pessoas, dividir com o outro a sensação como um trabalho de arte. Dentro da tensão entre experiência cotidiana e pesquisa, não pude ignorar a presença constante do fone de ouvido como um veículo para a materialização da ideia.

O fone de ouvido representa um emblema de várias teorias da individualização contemporânea das grandes cidades, onipresente em imagens rapidamente associadas aos meios de transporte de massas, por praticantes de atividades físicas, agentes de espionagem, adolescentes em idade escolar - esses eventualmente propõem um compartilhamento do fone - músicos em atividade, DJs, praticantes de *field recording*, trabalhadores em escritórios, sociopatas, um dispositivo ecumênico. É um dispositivo que em sua invenção cria a possibilidade de uma introspecção auditiva do usuário, o separando do contínuo sonoro do mundo e isolando o objeto de sua escuta do mundo sonoro que soa lá fora. Talvez uma aproximação possível que a invenção do fone de ouvido e a possibilidade de individualizar o sonoro por extrema proximidade e secção do que se quer ouvir e do que não se quer ouvir, e, portanto, a criação de um exterior e interior da escuta. O fenômeno da escuta por fones de ouvido é tão impressionante quanto o fenômeno da leitura silenciosa, que está nos anais da história de Santo Ambrósio, o qual lia as palavras no suporte da escrita, de modo acelerado e silenciosamente, sem ler as palavras ou emitir qualquer sons, o que era considerado grave falta de educação por Santo Agostinho, quando a prática aceitável da época era a leitura em voz alta para compartilhar as palavras.

Para além dos dados provenientes da observação ao entorno, de que o fone de ouvido é um dispositivo de escuta onipresente na paisagem urbana, um dado concreto vindo da balança comercial entre Brasil e China nos dá uma ideia em números do que esta impressão significa. Segundo matéria disponível do site da Revista Piauí, Dois chineses na mão por um Trump Voando (2019), dados do Ministério da Economia são

apresentados, e um deles em especial é bem caro a nossa pesquisa. A cada segundo três fones de ouvido de origem chinesa desembarcam no Brasil via portos.¹⁰

O fone de ouvido como conhecemos hoje é resultado de diversos esforços inventivos realizados no século XIX, que buscavam atender demandas específicas das nascentes tecnologias da comunicação. Jonathan Sterne (2003) apresenta sua origem como vinda tanto dos operadores de telégrafo elétrico, que operavam com um receptor posicionado próximo ao ouvido, de maneira a não se confundir com as outras recepções simultâneas de seus colegas, ao receptor do telefone e uma adaptação para escuta de rádio. Por volta da década final do século XIX estes esforços se confluem e se tornaram acessíveis a um público doméstico por meio de empresas que arriscam a criação desse público. Mesmo que os fones de ouvido não fossem obrigatórios para se sintonizar uma rádio, já que poderia ser feito com antena, até a invenção de amplificadores de sinal nas décadas iniciais do século XX, era a maneira possível de se ouvir. Este posicionamento ao lado do ouvido se mostrava de grande ajuda para ouvir melhor sons de estações de rádios mais distantes em quilômetros, e, portanto, mais fracas em sinal, fazendo com que a capacidade dos rádios e dos ouvidos por consequência, fossem aumentadas.

O fone de ouvido isola seus usuários em um mundo de sons privado. Existem modelos que exacerbam esta característica de separação entre ambientes. Eles ajudam a criar um espaço acústico interno por impedir a entrada de ruídos exteriores e por manter o som sintonizado fora do ambiente. Também ajudam a separar o ouvinte das outras pessoas que estão fisicamente no mesmo ambiente. Por meio desse isolamento, os fones de ouvido podem intensificar e localizar os campos auditivos dos ouvintes, facilitando a atenção a pequenos detalhes sonoros e a sons mais fracos.

O pesquisador Barry Blesser, em seu livro *"Spaces speak, are you listening"* (2009) apresenta uma característica muito procurada pelos usuários de fones de ouvido, uma

¹⁰ Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/doi-chineses-na-mao-por-um-trump-voando/>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

cesura de espaços. O fone de ouvido funciona como uma cesura entre espaços, espaços interiores e exteriores. Pode se ocupar o mesmo espaço físico do que outras pessoas, mas vestir os fones de ouvido significa uma busca de um outro espaço acústico, do ouvir o que se quer. Ele reforça a seguinte aproximação

Fones de ouvido, assim como ruídos de muita intensidade, produzem uma surdez social e um isolamento dos sons ao redor. Surdez funcional, que não tem nada a ver com uma surdez biológica, é a ausência de todas as arenas acústicas.¹¹ (BLESSER, 2009, p.31, tradução nossa)

Os fones de ouvido produzem as arenas acústicas mais privadas de todas.¹² (BLESSER, 2009, p. 46, tradução nossa)

Forçamos uma surdez social, isolamos o sujeito em prol de uma escuta direcionada para o próprio sujeito. Seleccionamos, em especial, a capacidade de separação entre espaços percebidos pelo complexo de sentidos, o mundo ao redor, e o espaço percebido por meio da escuta. No capítulo anterior, movemo-nos em direção a querer escutar uma memória a partir dos vestígios materiais, que não se ofereciam como uma escuta dada. Aqui, no uso dos fones de ouvido, a tensão entre a capacidade de uma impermeabilização do dispositivo e multiplicidade do espaço e o próprio entendimento do espaço ganham camadas novas graças ao dispositivo. Ao se igualar a um ruído por sua capacidade de transformar um espaço físico e seus eventos em uma experiência muito pessoal, o fone de ouvido oferece uma reflexão a um outro tipo de espaço, uma abordagem em direção a um espaço interno.

O pesquisador estado-unidense Jonathan Sterne, em seu livro *The audible past*, de 2003, conduz uma pesquisa de escuta mediada por dispositivos técnicos na qual,

¹¹ "Headphones, like high background noise, produce social deafness and isolation from immediate surroundings. Functional deafness, unrelated to biological deafness, is the absence of all acoustic arenas". (BLESSER, 2009, p. 31)

¹² "Headphones produce the most private of all acoustic arenas." (BLESSER, 2009, p. 46)

em suas palavras

[...] interessa-me as semelhanças de família entre práticas divergentes, construções teóricas ou “idealizadas” de escuta e como esses construtos deveriam ser postos em prática. Em outras palavras, esta é uma história de “regimes” de práticas de escuta¹³. (STERNE, 2003, p. 91, tradução nossa).

Continuando o texto, em um panorama de mudanças de telecomunicações e a introdução de aparelhos capazes de armazenar o sonoro, os questionamentos sobre a escuta são bem interessantes na medida em que as diversas manifestações da então nascente tecnologia de escutar se mirou em transformar o sentido da audição em objetos ou em máquinas. Isto é observável ao se verificar transposições conceituais do ouvido humano para dispositivos, como no caso do fonógrafo. O dispositivo foi inventado em 1877 para registro sonoro em mídias de cilindro de cera, em que sua constituição é centrada na ideia do tímpano, uma membrana, e sua recriação em formas de uma membrana fina e tensa, de forma a registrar a vibração e conduzir o sinal até uma agulha e aí sim registrar em uma mídia de cera. Outro caso ainda mais emblemático, com registro em 1874, é o fononautógrafo de ouvido de Alexander Graham Bell (1847 – 1922) e Clarence Blake (1843 – 1919) que utilizavam um ouvido humano como receptor dos sons.

Apresentado o contexto contemporâneo dos dispositivos de escuta, nos voltamos para os fones de ouvido em si. Jonathan Sterne (2003) apresenta os fones de ouvido como herdeiros de um outro aparelho, o estetoscópio, um instrumento médico criado no século XIX para ouvir os sons corporais de forma científica e assim criar uma disciplina e vocabulário de diagnósticos precisos para os médicos a partir da sonoridade corporal dos órgãos de diferentes pacientes. O estetoscópio marca um ponto importante na história da escuta e a conecta à história da industrialização e

¹³ “I am interested in family resemblances among otherwise diverse practices, theoretical or “idealized” constructs of listening, and how those constructs were supposed to be put into practice. In other words, this is a history of “regimes” of listening practices”. (STERNE, 2003, p. 91).

profissionalização da medicina: marca a articulação da faculdade de ouvir à razão, através de uma combinação de especialização, tecnologia, pedagogia e ideologia.

É também apresentado um novo termo, o de auscultar. Há importantes diferenças entre este verbo em relação à escuta. Enquanto a escuta se coloca múltipla, o auscultar, em uma consulta ao dicionário Houaiss (2001) se revela uma escuta muito especializada: escutar como maneira de diagnóstico uma parte do organismo de um paciente com um aparelho. É também presente o sentido de investigação, o aspecto de razão à escuta.

Lembrando que na época de sua invenção, nenhuma das ferramentas de diagnóstico que hoje fazemos uso existia. O estetoscópio era uma forma de ver o que se passava no corpo do paciente sem abri-lo, e a partir da catalogação de sons, regiões de sonoridades na caixa torácica permitiram um nascente método de diagnóstico por imagem, mas uma imagem sonora.

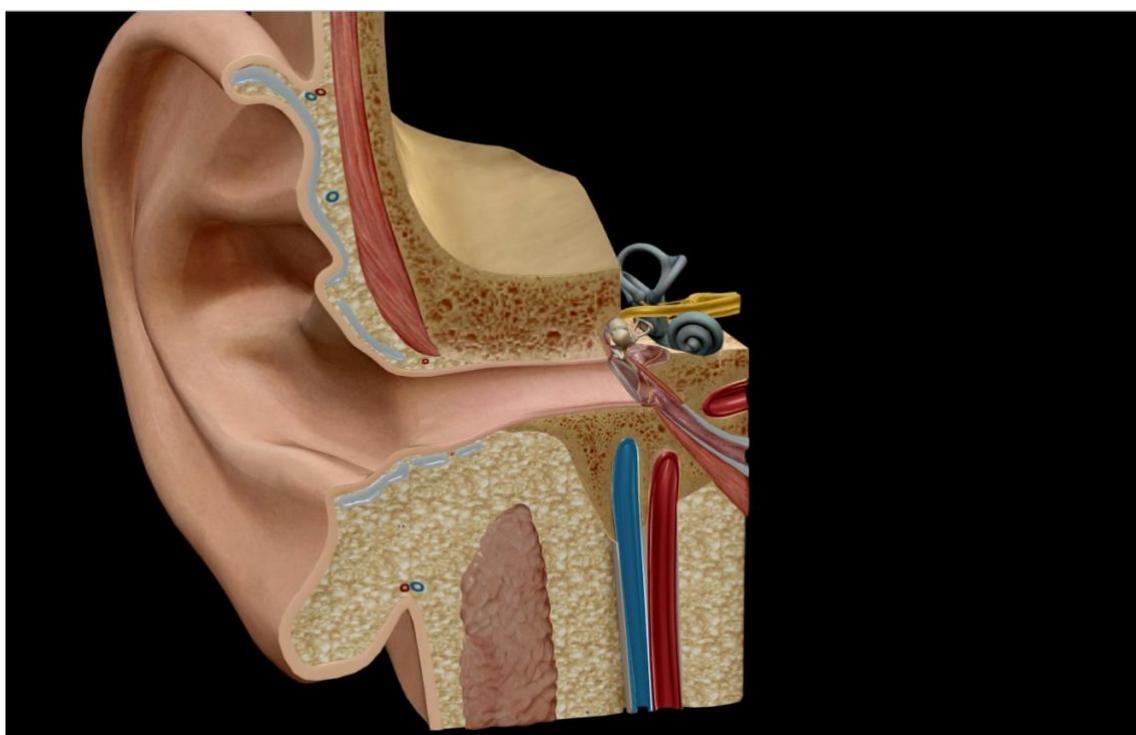


Figura 11 - visão lateral do aparelho auditivo. Imagem coletada do Human Anatomy Atlas versão 7.4.01

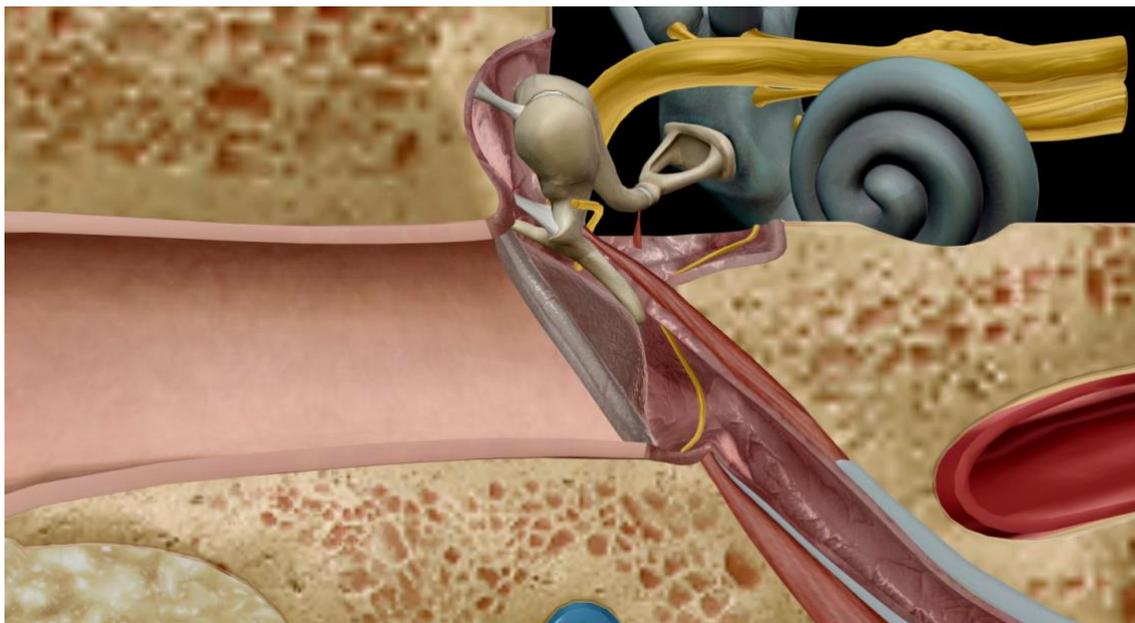


Figura 12 - Detalhe do ouvido interno, tímpano em evidência. Imagem coletada do Human Anatomy Atlas versão 7.4.01.

Entremeados na imagem sonora, dos sons que o ouvido não dá conta de perceber em movimentos de contração e expansão, torções, estiramentos e relaxamentos, toda a gama de ações que o corpo humano gera em atividade de existência, buscamos retomar por mais alguns momentos a ideia do espaço interno. Percebemos a ferramenta poderosa de cisão espacial que o fone de ouvido é, e acompanhamos seu percurso de criação e época de desenvolvimento os vestígios de razão e algum fetichismo técnico que se impõe em uma indústria onde a descrição de todos os modelos e funções e especificidade de cada fone de ouvido levariam muito mais energia do que a este texto se dispõe.

A ideia de espaço interno ganha força em uma reflexão de espaço cara ao artista e pesquisador e professor Jorge Menna Barreto. Em uma entrevista à revista Select, no contexto de inauguração do projeto Restauero, onde um restaurante e espaço de convivência era realizado na 32ª bienal de São Paulo, ele traz uma ideia de espaço praticado. O espaço praticado é uma derivação da ideia do *site specific*, já que não se trata mais de um espaço físico como os pioneiros da pesquisa artística em *site*

realizavam inicialmente na década de 1960 e reforçada nas produções da década de 1980, mas um espaço praticado.

O artigo seminal da pesquisadora Miwon Kwon, “Um lugar após o outro”, de 1997, nos ajuda a reforçar a observação das mudanças das práticas de *site specific* ao longo do tempo. Este conceito costumava implicar algo enraizado, atrelado às leis da física. Em arte, uma ideia de neutralidade, esterilidade e pureza do espaço está presente no discurso modernista, onde foi deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real.

O *site* da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site*.

Uma conclusão provisória pode ser que, nos últimos 30 anos, a definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. Tomamos como uma tarefa em texto a liberdade de buscar ampliar um pouco mais o conceito espacial para o corpo que escuta, um corpo em ruído, que sofre vibrações, escuta e emite e se retroalimenta. O exercício do projeto desta dissertação está na investigação da escuta, reconhecendo uma parcela de invenção que lida com querer e vontade de ouvir. Abrangendo o significado de escuta a partir da auscultação, abre-nos a perspectiva de exame do próprio corpo a partir do próprio corpo.

Este jogo de tensões, entre palavras e pontos de percepções, seja por meio de questionamentos da natureza física da escuta, escutamos as vibrações que viajam no ar, mas para efetivar a escuta será que não vibramos? Ou o que vibra é local, apenas uma parte do corpo, no ouvido, como os pioneiros do século XIX pensavam na divisão do corpo e dos sentidos. Temos uma abordagem ao longo do tempo de pensar o corpo como um complexo maior do que a ideia de sentidos localizados sugerem. Estamos no ambiente da tensão, vestidos com um aparelho que emite vibrações no pavilhão do

ouvido, na orelha. Esta proximidade não garante uma convicção maior do que se escuta, como uma premissa básica de observação por proximidade garantiria no estudo de um objeto. Como é efêmera, toda a vibração pela materialidade do motor, sua capacidade vibrátil pela trilha de sons graves que constrói a movimentação, ou pelo resultado de um cansaço gerado por este movimento vibratório próximo ao ouvido, fazendo com que o aparelho auditivo comece a emitir sons, é uma dúvida disposta a quem vestir o fone.

Mas, o que é escutado? Nas próximas linhas iremos nos deter a este ponto.

Nos voltamos para dentro, para o mundo cenestésico. Cenestesia, segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 670) é

[...] uma designação genérica para as impressões sensoriais internas do organismo, que formam a base das sensações, por exemplo, de estar com saúde, de estar relaxado etc. por oposição às impressões do mundo externo percebidas por meio dos órgãos dos sentidos.

Nesse ambiente interno, é como se a vontade de ouvir virasse ao avesso tanto o fone quanto o ouvido, e coincidissem ao mesmo tempo um ouvido que percebe vibrações exteriores e um outro, um antiouvido, que é sensível ao que se passa no corpo em vibração, no ouvido em vibração. Quando desbravamos os meandros da criação do fone de ouvido, buscamos de alguma maneira vasculhar o que se vislumbrava em sua criação que permaneceu como eco, nas cesuras espaciais, no isolamento voluntário, na escolha do que ouvir em meio a um mundo sonoro caótico.

O título deste capítulo “eu me transformo na paisagem sonora em mim e de mim” é inspirado em um trecho do livro *“Listening to noise and silence”*, da pesquisadora Salomé Voegelin (2010, p. 83). Este trecho é circundado de reflexões sobre a escuta a partir do silêncio, sobre o próprio silêncio e as possibilidades criativas que o silenciar traz, na medida em que detalhes começam a ser percebidos ou mesmo o espaço de criação de sons que não chegam à escuta por meio de vibrações no ar.

Posicionamos o capítulo neste tom e exercitamos uma aplicação em obra artística desta ideia. Atualizamos e ressignificamos termos utilizados em outros lugares, como paisagem sonora, que é indissociável da prática da gravação de campo, ou *field recording*. São práticas que nos levam para fora, para explorar o mundo externo, mapear e o registrar. O conceito de *soundscape* foi traduzido ao português como “paisagem sonora”. A criação desse termo é do compositor canadense Murray Schafer (1937-), o qual que elabora que “[...] a paisagem sonora é todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado lugar” (SCHAFER, 2001, p. 13). O que buscamos neste espaço é uma convivência conjunta de conceitos e, ao refletir, transformar em palavras algumas intuições. Ao trazer o termo de espaço interno, quando Menna Barreto propõe uma aplicação do *site specific* ao próprio corpo, é um modo de alargar e pensar maneiras diversas de lidar, em primeiro lugar, com o conceito de espaço e paisagem, como vimos no primeiro capítulo. São termos com uma história de uso de forma a organizar o mundo externo percebido. Estas ferramentas de organização e conhecimento do mundo, quando transportadas para dentro, do corpo em silêncio e em atenção, impulsiona-nos a imaginar uma correspondência com uma paisagem sonora deste espaço interno. Trata-se de um termo que surgiu na tentativa de apreender o mundo de maneira menos objética, ao trazer a efemeridade do sonoro, sua instabilidade, simultaneidade de eventos e, por isso, dependente de interpretação. Apoiamo-nos também no conceito de paisagem sonora. Todo e qualquer evento acústico, as vibrações, espasmos musculares, sons sintomáticos do corpo e até mesmo os sons de funcionamento dos órgãos e ainda sons que não escutamos. Nosso lugar, onde esta constelação sonora vibra, é o nosso espaço interno.

As próximas linhas tentam criar uma teia reflexiva sobre o que é escutado a partir de trechos selecionados de autores onde o texto originalmente tratavam da percepção, do silenciar, da vibração, do corpo. Nossa escrita e reflexão sobre o que é escutado não é um exercício de solfejo na medida em que não buscamos selecionar sons e os submeter a uma catalogação estrita, de registrar que ouvimos este ou aquele

som. Nosso fone é um projeto de dúvida que se coloca sobre o que é escutado, e estas seleções em conjunto com um aprofundamento das possibilidades conceituais tentam colocar em coexistência as diferentes camadas do projeto - o dispositivo por modificação de um fone, o ambiente cultural em que vivemos e estamos inseridos juntos com o fone, o encaixe fone e cabeça do participante que o veste e alguma diferença na escuta deste conjunto, a proposição física do som que vibra. Mas nosso corpo precisa vibrar, e vibra ao longo da existência, em potencial o corpo é também sonoridade.

“Que orelha ouve esta soma ou rumor dos subterrâneos, harmoniosa ou cheia de interferências? Mar imenso, doce e duro, sob as línguas, reconhecido nesse mergulho” (SERRES, 2001). A pergunta de Michel Serres, após uma jornada pela mitologia da escuta e do silenciar, atinge-nos, se não pelas mesmas perguntas ou trajetos a se responder, mas é análoga ao cerne do questionamento. Ao vestir o fone, e o fazer funcionar, receber vibrações e vibrar em conjunto, o que seria escutar por este dispositivo, o que guardaria de comum com outros dispositivos técnicos de escuta ou ainda o que de diferente possibilitaria? O trecho a seguir não pretende ser conclusivo, mas sim uma constelação poética e conceitual que envolveria esta escuta.

Relembremos que a escuta é confundida com o som por termos acesso por meio do sentido da audição. Tratamos nossos ouvidos e nosso aparelho receptor como um buraco na cabeça apto a ouvir. Mas também os ouvidos não possuem função exclusiva para a escuta. Vale notar que o complexo de pequenos órgãos dentro do ouvido responsáveis pelo equilíbrio do corpo tem o nome de labirinto. Respondendo às origens mitológicas do labirinto e seu percurso desafiante, confuso, por vezes perigoso, repleto de dúvidas e enigmas, é bastante significativo que a sensação do equilíbrio dependa do labirinto e, por consequência, de abrigo, do ouvido.

Mas, podemos sentir as vibrações mesmo quando duvidamos da nossa escuta, frequências que habitam extremos além da percepção humana, principalmente os de característica mais grave mobilizam uma parcela háptica da percepção, sensível ao

tato, misturando sentidos e fazendo com que a escuta se torne menos timpânica, ou uma escuta não-coclear (COHEN, 2009), como visto anteriormente.

O caminho de discussão a partir do fone que trilhamos até aqui nos levam a uma escolha de confluir em um caminho comum da discussão conceitual da imagem háptica. Como uma cola de escuta, tomaremos emprestada uma discussão do campo visual. Do campo dos estudos visuais, a imagem háptica se mostra como um tipo de imagem que induz um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, funcionando pelo toque. O artigo “Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea”, de Osmar Filho (2012), dá uma perspectiva bem abrangente do termo e das forças que atravessam. Nas linhas seguintes tentaremos apresentar de forma resumida algumas das ideias presentes no artigo.

Diante da visualidade háptica, o olhar é precário e a visão se vê obrigada a abandonar um certo grau de domínio e de controle, pois somos confrontados com imagens precárias, imagens que nos aparecem como um vestígio, como um esboço, algo ainda por vir. São no geral imagens difíceis de ver, que parecem manifestar uma espécie de crise ou falência da visão, como se os olhos funcionassem como órgãos de toque, como uma forma de contato. O olhar se vê obrigado a abandonar a clareza e a distância típicas da produção visual corrente, a ceder certo grau de domínio ou de controle sob o que está vendo, e colocar em movimento um outro modo de ver – uma outra economia do olhar. Trata-se de um olhar mais íntimo e cuidadoso, um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem.

Nem toda transposição é suave ou possível entre sentidos. Não nos cabe simplesmente substituir os sentidos no parágrafo acima que ainda farão sentido. Mas tentaremos circundar por esses problemas mais manifestos. Experimentamos ao longo do texto, ao apresentar o dispositivo, uma perda de domínio sobre o que é ouvido. Será que o escutado não é uma soma sem partes distinguíveis entre o fone, a capacidade de vibração, a trilha que movimenta e a resposta da vestimenta do usuário e o fone?

Reforçamos que são imagens difíceis de experimentar, o ouvir mesmo que com o fone disposto muito próximo do ouvido necessita de mais vocabulários e agenciar outros aspectos perceptivos. Encontramos aqui um ponto de inflexão com a ideia do espaço praticada como uma existência do espaço como interioridade e intimidade. Encontramos reforço na ideia da individualidade do fone, um participante por vez veste, enquanto outros veem a utilização do fone por uma outra pessoa e criam uma expectativa por imaginação do que será ouvido.

Ao retomarmos o texto de Osmar Filho (2012) vislumbramos com interesse uma distinção espacial a partir de ferramentas filosóficas. Segundo a teórica americana Laura Marks (2002), ainda que o termo háptico não seja exatamente novo, ele ganha novo destaque no pensamento contemporâneo a partir das descrições de Deleuze e Guattari sobre o *espaço liso*, um tipo de espaço marcadamente próximo e contingente, que precisa ser movido através da constante referência ao ambiente imediato. Estes espaços, são navegados não através da referência às abstrações de mapas ou instrumentos de orientação, mas por meio da percepção háptica. O espaço liso era um espaço de liberdade, um espaço anterior à sistematização, à ordenação geométrica, matemática, um espaço onde não há uma separação muito clara, entre figura e fundo, entre sujeito e objeto, dentro e fora. O espaço liso não reforça o ponto de vista de um indivíduo, não o coloca em uma situação de domínio, nem depende de um processo de identificação com figuras projetadas no quadro. É encorajado um contato sensível e corporalizado com as imagens, um contato no qual podemos experimentar a materialidade dos meios e o poder criativo da representação não-figurativa, das linhas e formas abstratas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encostei os ouvidos na parede, e nada ouvi. Mas eu sabia que ela soaria memórias quando utilizasse um dispositivo como meio. Eu escutei a parede, eu vibrei com o som. Ao exercitar uma recriação dos projetos artísticos, aqui, no formato de texto, traduzi a vontade de escutar. As oscilações da existência do projeto em forma de palavras nos permitiram comparar textualmente o que era apresentado com questões e escolhas sobre o que era importante e sobre o que era colateral e periférico.

Nos dirigimos para o fim do texto, para uma condensação dos conceitos apresentados nos dois capítulos anteriores e para apontamentos de desdobramentos posteriores que surgiram ao longo do processo.

Dois trabalhos foram apresentados e traduzidos em texto de forma a compartilhar com os leitores desta dissertação questões da escuta e sobre o espaço que funcionavam como suporte intelectual e de reflexão sobre as obras. Sobre esse ponto, o percurso de todo o mestrado foi valioso. Encarar a comunicação com um outro foi uma exigência de clareza de texto e encadeamento de ideias, um exercício de explicitação com um caminho para dentro (autoquestionamento de processo) e um caminho para fora (do comunicar-se com o outro).

No primeiro capítulo, apresentamos a obra “Escuto, os espaços falam”. Além das questões específicas de apresentação do projeto, com suas imagens e a descrição de uma publicação, entendo que é um trabalho que busca uma reconstituição da escuta a partir da memória material, das ruínas da paisagem, os objetos, e em específico a parede. Localizamos uma dinâmica entre escuta e espaço, entre as pessoas que se reúnem em um determinado lugar para conversar, escutar, saber sobre um lugar, se engajar coletivamente na criação de uma escuta. É um ponto ainda intrigante que essa escuta é criada na coletividade e, ainda que cada membro seja um ente consciente, um

ser humano autônomo em relação aos outros, a escuta do dispositivo a laser de leitura de paredes encontra a escuta na reunião. Existe uma partícula que transforma a escuta de característica mais ruidosa do aparato a laser em algo que é recheado de possibilidades e expectativas após uma ação. Essa posição de contar com a construção e a reunião coletiva é um motivo do porquê ainda não disponibilizar áudios do dispositivo no site e na documentação do projeto. Há uma possibilidade, entretanto, de experimentar uma reunião que não precisa ser completamente física, ao disponibilizar textos de forma a criar uma outra possibilidade de escuta, agora solitária.

No segundo capítulo, foi trabalhada a obra “Uma paisagem em mim”, que se apresenta ao público a partir de um fone de ouvido modificado, com motores no lugar dos alto falantes originais. Aqui, a dinâmica do tema entre espaço e escuta é bem diversa da anterior. Cada escuta é individual, dadas as características aproveitadas que a forma do fone de ouvido carrega em si culturalmente. Assim, onde no primeiro trabalho a construção coletiva de uma escuta individual era um aspecto importante da difusão da obra, aqui este grau é mais acentuado. Exclui-se o encontro e conversa entre outras pessoas sobre o que irá escutar. A experiência de escuta acontece de maneira muito mais direta, pelo contato do fone, provocando vibrações no pavilhão do aparelho auditivo e ainda contando com a percepção do participante do uso de um fone de ouvido, como se a história do dispositivo e seus usos possíveis viessem embarcados no mesmo.

Assim como a escuta se dirige de forma individual, também o aspecto espacial se manifesta de maneira diferente. A pesquisa em *site specific* é um método importante de fazer artístico e a articulação com o espaço interno e a escuta individual que foram abordadas de maneira introdutória no texto é um assunto que se mostra promissor e demanda um maior amadurecimento de ideias. Há alguma chave que ainda não foi de todo esclarecida entre os dispositivos de diagnóstico, auscultação e a interioridade, o espaço praticado.

Sobre a escuta, pensamos que se pudéssemos representar um campo de força, o primeiro projeto representaria uma dinâmica de dentro para fora. Imaginamos, a partir do material levantado sobre os lugares, possibilidades interpretativas que os ruídos do dispositivo nos dão a cada passagem do laser sobre as ranhuras das paredes. Já o segundo projeto existiria em um campo de uma escuta introspectiva, em que o fora estaria tão perto do corpo que uma zona limítrofe seria difícil de se sustentar. A trilha vibra os motores, que vibram a orelha e então uma confusão sensitiva é instaurada, já que ampliamos nossa escuta pelo toque, pela vibração em pele.

Para onde iremos? Mergulharemos em superfícies. Ao confrontar ao longo dos meses parede e ouvido, parede e tímpano, a proposta para um desdobramento futuro surgiu a partir da conclusão de que ambos compartilham entre si pelo menos um ponto de vista: são percebidas como superfície. Desse modo, incentivam um pensamento que sai do objeto específico, parede, e do ouvido, como parte do corpo humano, e ganha uma nova camada ao se materializar em um pensamento que muda a percepção dos objetos, as ruínas materiais, as memórias impregnadas em objetos e o próprio corpo. Por essa abordagem, surge um norte como possibilidade de mapeamento e interpretação de dados, seja por escaneamento, ou mesmo pela pesquisa de dispositivos que possibilitem a leitura da camada externa. Mesmo o garimpo e a mineração utilizam de técnicas de extração por vibração. Seguimos, no garimpar, no minerar das ranhuras e das possibilidades de escuta.

REFERÊNCIAS

BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces speak, are you listening?:** experiencing aural architecture. Cambridge: MIT press, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHUN, Wendy Hui Kyong. The enduring ephemeral, or the future is a memory. **Critical Inquiry**, v. 35, n. 1, p. 148-171, 2008.

COLLINS, Nicolas. **Handmade electronic music: the art of hardware hacking**. Reino Unido: Routledge, 2014.

DOS REIS FILHO, Osmar Gonçalves. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 2, p.75-89, 2012.

AUSCULTAR. In: HOUAISS, Antônio; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 346.

CENESTESIA. In: HOUAISS, Antônio; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 670.

ESPAÇO. In: HOUAISS, Antônio; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1221

EPROM. In: HOROWITZ, Paul; HILL, Winfield. **The art of electronics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HUMAN Anatomy Atlas. Versão 7.4.01. Argosy Publishing, 2015. Disponível em <www.visiblebody.com>. Acesso em: 18 jun. 2019.

INGOLD, Tim. Contra o espaço: lugar, movimento e conhecimento. In: _____. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. São Paulo: Vozes, 2015, p. 215-229.

KIM-COHEN, Seth. **In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art**. Londres: A&C Black, 2009.

KWON. Miwon. Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre Site Specific. Artes & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: EBA UFRJ. Ano XV/n. 17, 2008, p.166-187. MARKS, Laura U. **Touch: Sensuous theory and multisensory media**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

MAZZA, Luigi; BUONO, Renata. Dois chineses na mão por um Trump voando, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/dois-chineses-na-mao-por-um-trump-voando/>> Acesso em: 10 jun. 2019.

MUNTADAS, Antoni. **Palestra** de Antoni Muntadas, com comentários de Nelson Brissac, 2005. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/integra_muntadas>. Acesso em: 10 jul. 2018.

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

ROVELLI, Carlo. **The order of time**. Londres: Penguin, 2018.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SMITHSON, Peter; SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: the collected writings. California: University of California Press, 1996.

STERNE, Jonathan. **The audible past**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

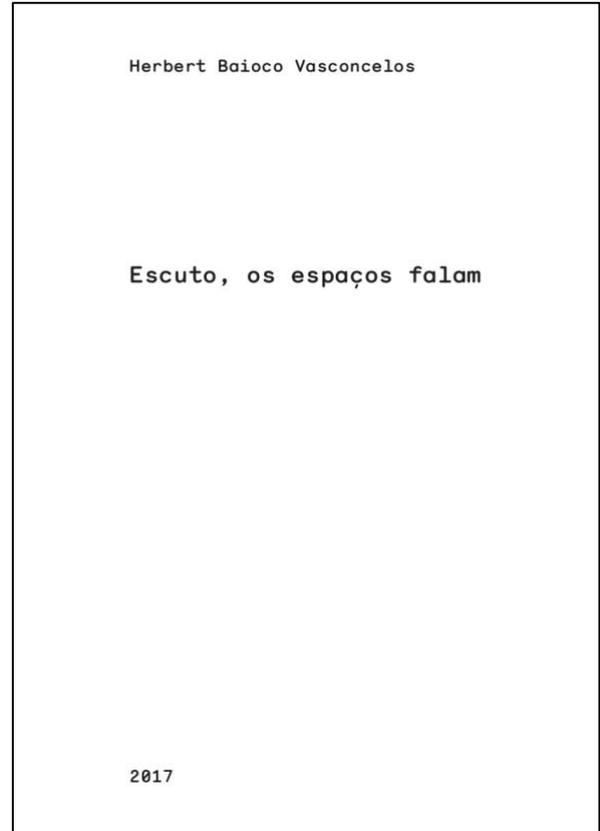
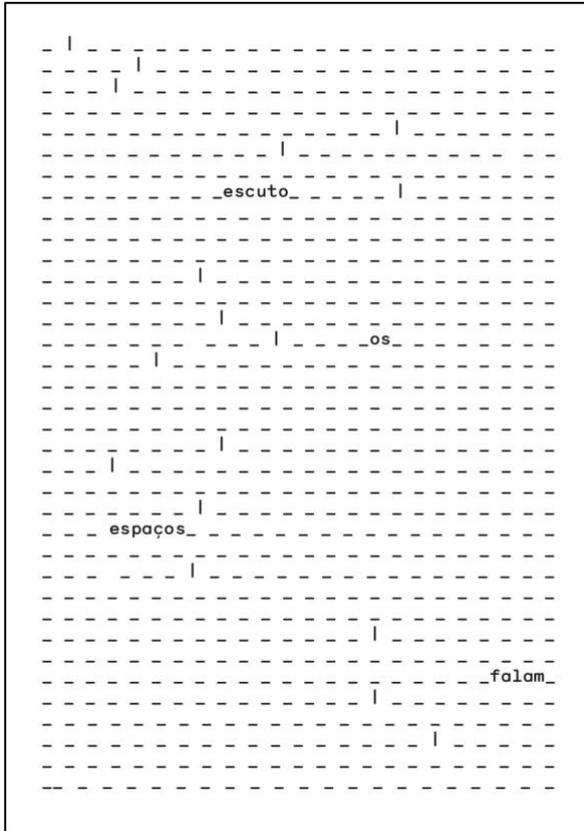
STRECKER, Márion. Jorge Menna Barreto: Lições da floresta, 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/jorge-menna-barreto-licoes-da-floresta/>>. Acesso em: 10 jun 2019.

SHUN-ICHI, Shiba. Entrevista com artista Paul DeMarinis, 1997. Disponível em: <<http://www.lovely.com/press/articles/interview.demarinis.japan.html>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence**: Towards a philosophy of sound art. Londres: Bloomsbury Publishing, 2010.

APÊNDICE

Livro “Escuto, os espaços falam”



Capa e folha de rosto

Abra o livro, abra a escuta.

O livrinho que você tem em mãos é um desdobramento do projeto "Escuto, os espaços falam". Ao fim desta leitura/escuta, você encontrará algumas imagens visuais de texturas e um esquema para montagem de um dispositivo a laser para fazer soar as ranhuras de paredes. Estão previstas oficinas para a montagem desses dispositivos, além de algumas ações para escutas compartilhadas de paredes e conversas entre humanos sobre os espaços que visitamos e, se você tem esse livrinho, provavelmente nos encontramos. Existe também um site para documentação dos processos, que será o lugar do arquivo das ações deste ano de 2017 <escutamos.wordpress.com>.

Mas, afinal, o que seria este projeto? O que estamos a escutar? Para reponder, poderíamos caminhar na direção do domínio da percepção do tempo histórico, da organização de maneira concatenada, um fato após o outro. Temos uma tendência dado a aspectos cognitivos de uma organização causal, como fatos e consequências. Mas, se já descobrimos que não nos deslocamos sobre uma linha, com um passo calculadamente seguido de outro, sem ruídos, sem memórias, sem retornos e dobras, certamente existiriam outras formas de apreender o tempo, além de um dia após o outro.

Nos espaços criados pela humanidade, as paredes delimitam as fronteiras e origens de conceitos como interno e externo, dentro e fora. Neste projeto, a vontade é de investigar esse "entre conceitos". Assim buscamos o que as paredes sabem, numa abordagem quase de investigação forense sonora. Assumimos a noção de site específico como ferramenta de processo artístico para fazer com que o lugar fale. Um lugar determinado conta sua história para quem o visita, através da investigação das histórias, contextos, tensões nele presentes.

*nesses espaços da memória, as paredes escutam e falam, ou seja, por um lado, elas acumulam informações de memória e meu trabalho se interessa por projetar o que as paredes escutaram, e ver como elas podem voltar a falar.
Antoni Muntadas*

Assim, ao olharmos para o entorno nos propomos investigar algo que é palpável, material como concreto, mas ainda mantém uma parcela invisível na sua insonoridade. Propomos ouvir os ruídos concretos que nos rodeiam que permanecem inaudíveis, latentes em possibilidades. Dobrar em tradução os invólucros de espaços, de áreas de demarcação entre interior e exterior em potenciais mídias físicas sonoras, contendo som registrado. Que eles soem.

Em nosso contexto, esse conceito de convivência das tensões e contemplação de tempos diferentes encontra fôlego no silêncio que "soará" em seu interstício, o não-som. Esse silêncio carrega a potência e o fluxo do som do mundo, o cotidiano que nos invade pelo fluxo contínuo e mutante, a trilha da sedimentação do tempo. E se as paredes sempre souberam de tudo, como seria essa percepção? Como testemunhas dos eventos, acontecimentos, como seria essa abordagem de investigação?

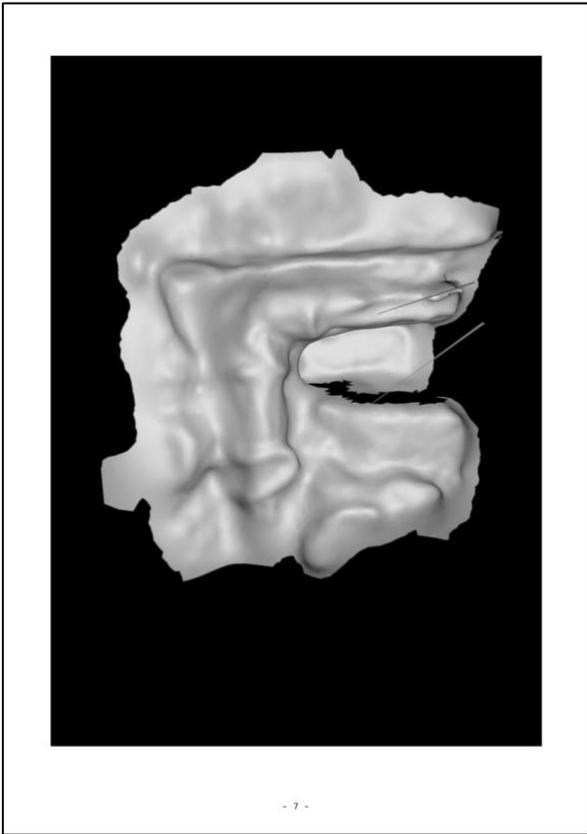
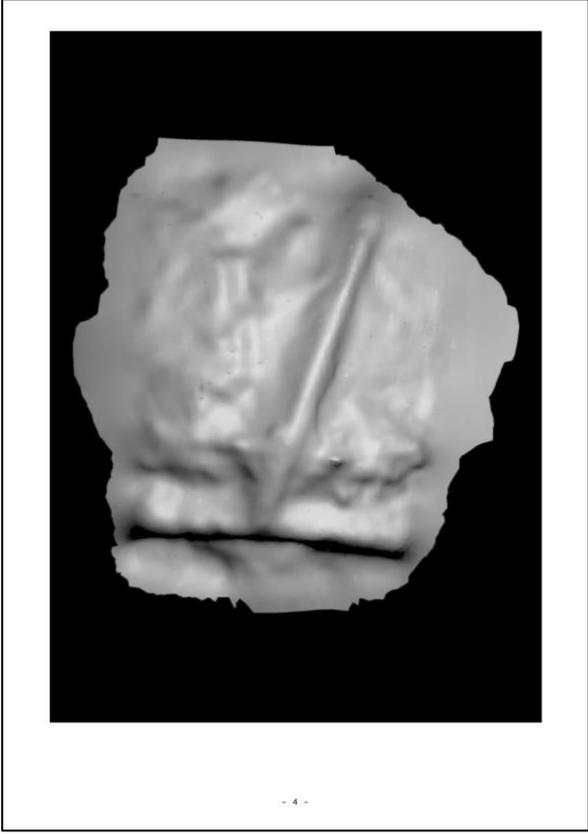
Ligado o dispositivo e encontrado o encaixe da leitura do laser com a parede, atentamo-nos para a escuta, para o que as paredes falam. Uma textura ruidosa do som não nos sugere uma narrativa temporal com todos os acontecimentos concatenados, pelo contrário nos é apresentado algo que sugere uma sobreposição de tempos, como se todas as memórias fossem mostradas ao mesmo tempo. Um desafio é lançado a quem se aventurar nessa escuta.

A noção de tempo no som não é nem tempo como o oposto ao espaço nem tempo mais espaço. Ao mesmo tempo a ideia sonora de espaço não é oposta à do tempo nem é espaço mais tempo. O som proporciona um repensar da temporalidade e espacialidade, uma de frente a outra, e convida a uma experiência de uma estabilidade efêmera e uma fluidez fixa.
Salomé Voegelin

Não caminhamos em linha causal, mas estamos em tensão com o lugar. Neste sentido, as dúvidas, inspirações, influências que encontrei para a formação deste projeto são importantes de se destacar. Ao centro dessa linha curva, encontramos a série "The Edison Effect", do artista norte americano Paul DeMarinis (1947- Usar laser para acessar delicados e raros cilindros de gravação do século passado foi o mote inicial, mas as decorrências do processo o levou a criar hologramas de gravações, incluir gravações de sons em vasos de barro. Além disso, foi através de uma entrevista que pude dar os passos iniciais da investigação do primeiro dispositivo, a partir de um tipo de memória digital obsoleta dos anos 1980 (EPROM) que aqui encontra uso como inter

face decodificadora do rebote do laser nas ranhuras das paredes e emite o som.

Muitas são as tensões com o lugar, com a história da arte, da música, das vivências, dos tropeços. No abandono da linha causal, o projeto transforma meses em tempo não prescrito. Outras soluções para novos problemas, outras técnicas, outros desconhecimentos que estendem o projeto para fora de sua extensão inicial. Recebo, desta escuta compartilhada, um efeito colateral: ainda tenho dúvidas se o mesmo projeto já não me acompanhava há muito tempo e eu só não sabia. Herbert Baioco, na casa do pai, Serra, ES, próximo à alguma parede, em 2017.



Da ilusão, da ficção, da fala e da escuta

Fabiana Pedroni
PPGAV-Unicamp/DTAM- UFES
notamanuscrita.com

Quando criança, gostava de me esconder atrás de casa e brincar de descascar o tempo. Não que naquele momento eu soubesse que a cada camada de tinta eu encontraria junções tensionais de outras pessoas, mas eu construía um imaginário de crianças que já estiveram ali a machucar as unhas. Percebi que as intempéries desgastavam a parede quando vi a primeira camada de tinta descolar-se de seu lugar. Aquela ponta tentadora para qualquer mão inquieta e ansiosa por criar marcas e puxar o que poderia haver de dentro do mundo velho me seduziu sem encontrar muita resistência. "Uma lasquinha, apenas". E assim foi que encontrei camadas diferentes de vidas fósseis. Cada lasca retirada era uma nova forma, uma nova cor, uma nova história não contada.

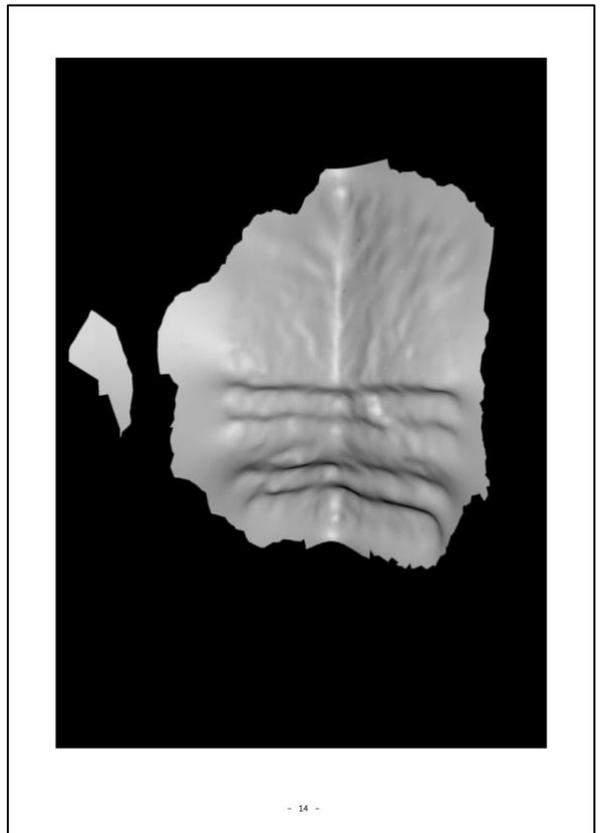
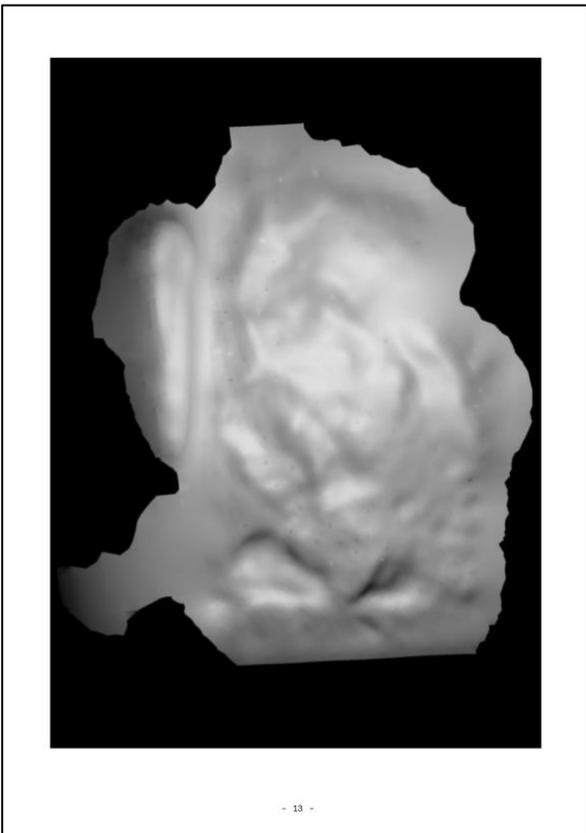
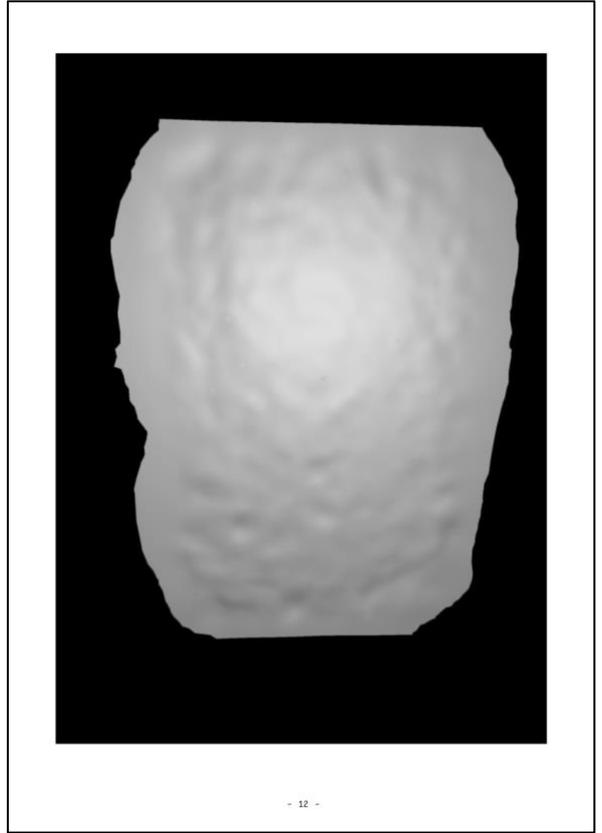
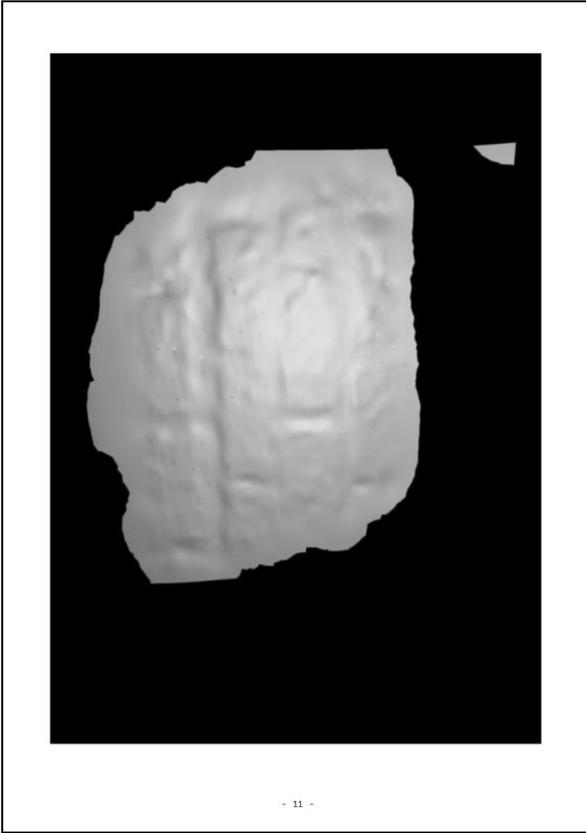
Esse trabalho cobriu anos de curiosidade. Aos poucos, a observação e a subtração já não me eram suficientes. Por que não somar? Escolhi lugares específicos da parede e retirei camadas não sincrônicas, ou seja, cada espaço estaria numa camada diferente de tinta, de sobreposição. Ali inseri tintas de terra, tintas de plantas, pequenos objetos. Cavei pequenos orifícios através de várias camadas e burlei o tempo. Logo nos mudaríamos e o próximo investigador encontraria flores, linhas, botões, asas, cacos de porcelana... em camadas distintas. Não lhe adiantaria achar que cada camada corresponderia a um tempo determinado e à uma família determinada, pois a cada subtração, seria tensionado a se questionar dos fatos.

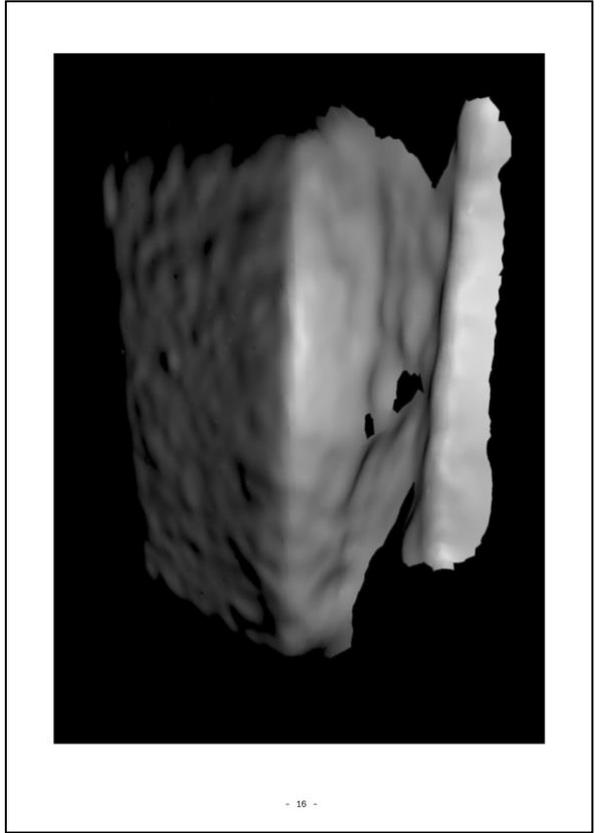
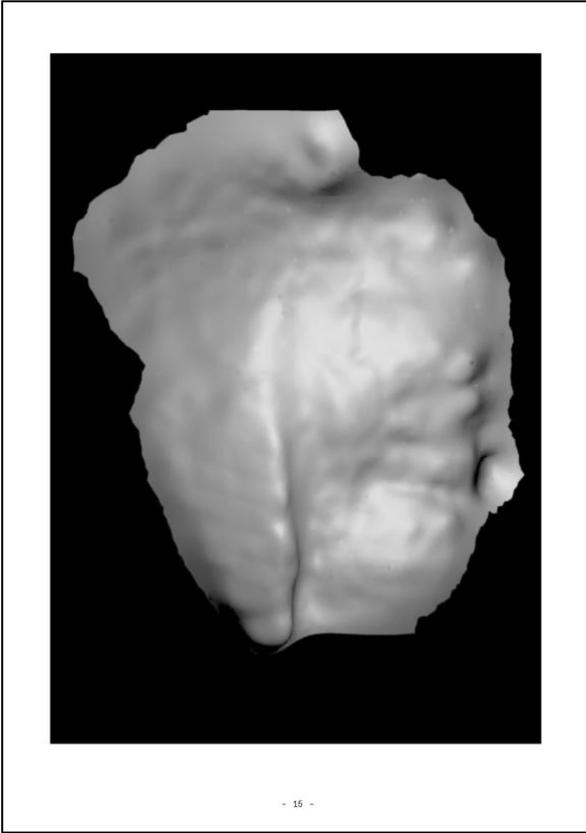
A princípio, o segundo investigador (ou em qual número será que estaríamos?) tentaria encontrar uma homogeneidade nas lascas, como eu também pensei encontrar. Um sorriso (de alegria ou irritação) se abriria na coincidência de lasca verde à esquerda combinada com a lasca verde da direita. Mas os indícios de que a universalidade não se aplica surgiriam em um novo borrão de terra perdido na ilusão do geral. Era uma brincadeira de criança, um diálogo do desejo de esconder e ser descoberto. Para finalizar o grande plano, no dia de reforma, antes de partirmos, eu disse que ajudaria a pintar a casa e, com a ajuda de meu irmão, pintamos de branco toda a parede dos fundos. Uma fina camada falsa de um só tempo.

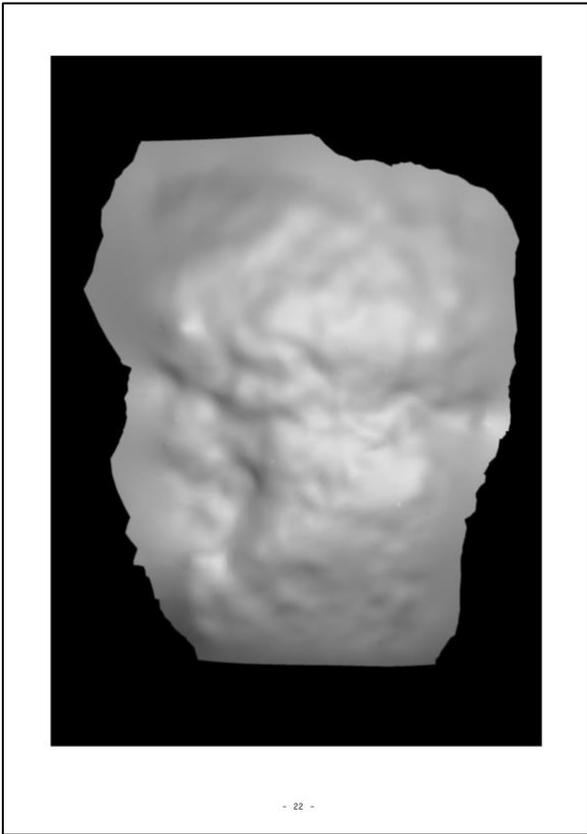
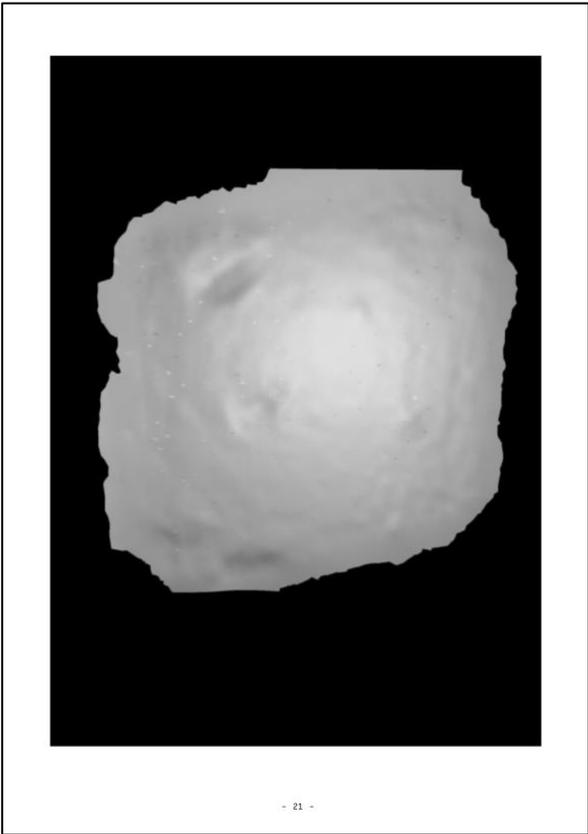
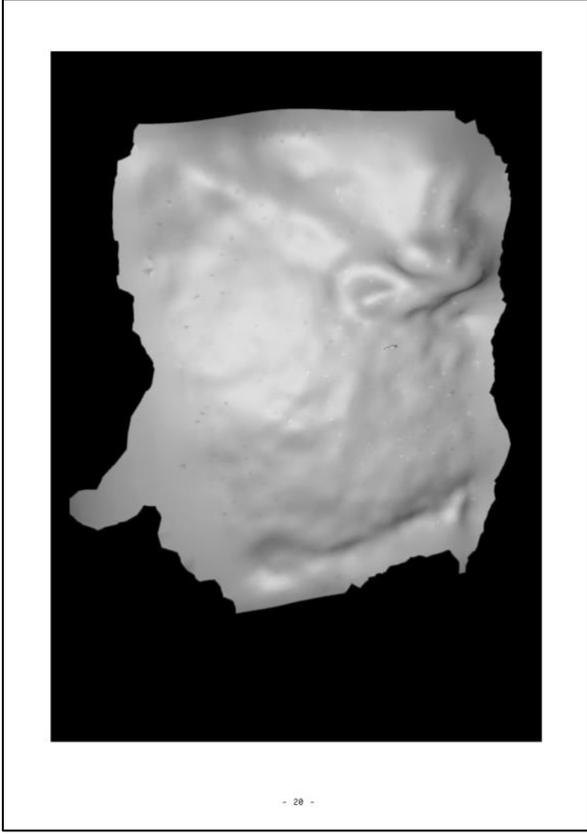
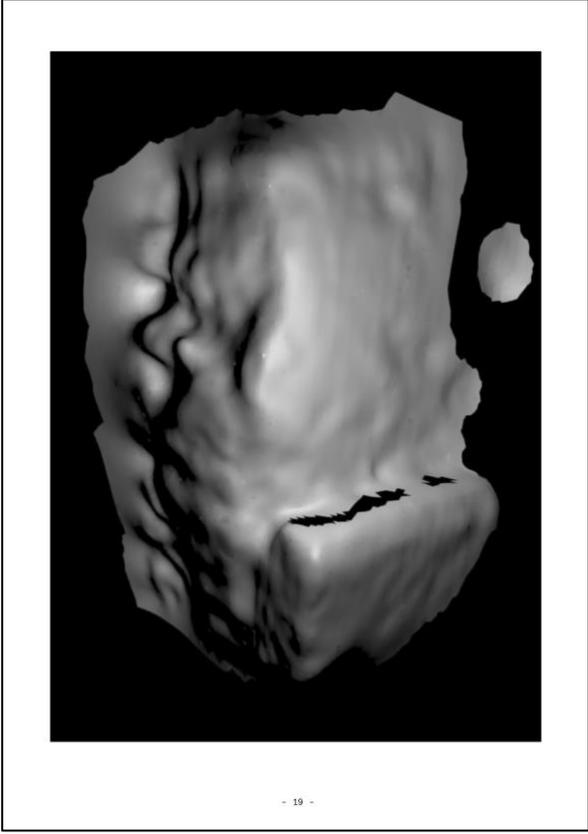
Eis uma memória distante, que certamente eu não reviveria ou a recriaria sem as dúvidas projetadas pelo trabalho de Herbert Baioco. Se no "Teatro Estúdio" (2014-15) nós brincamos com a materialidade do tempo no recolhimento de suas ruínas, em "Escuto, os espaços falam" (2017), nos reunimos para uma escuta compartilhada dessas marcas temporais. Já não podemos recolher seus destroços, porque eles não existem. Não se trata de um teatro falecido e revivido, mas de memórias e tempos ainda correntes e deflagrados, todos a um só tempo. O projeto, que se iniciou com uma escuta solitária, com anseios por

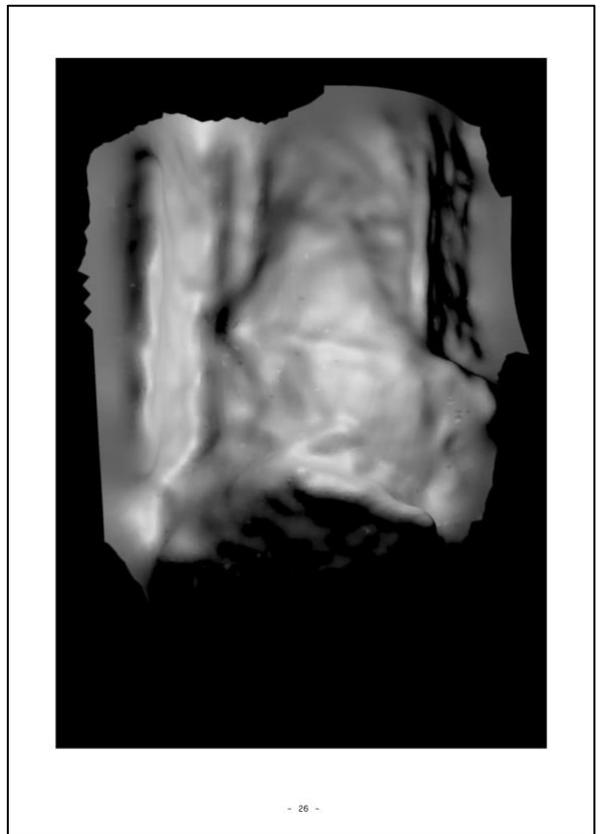
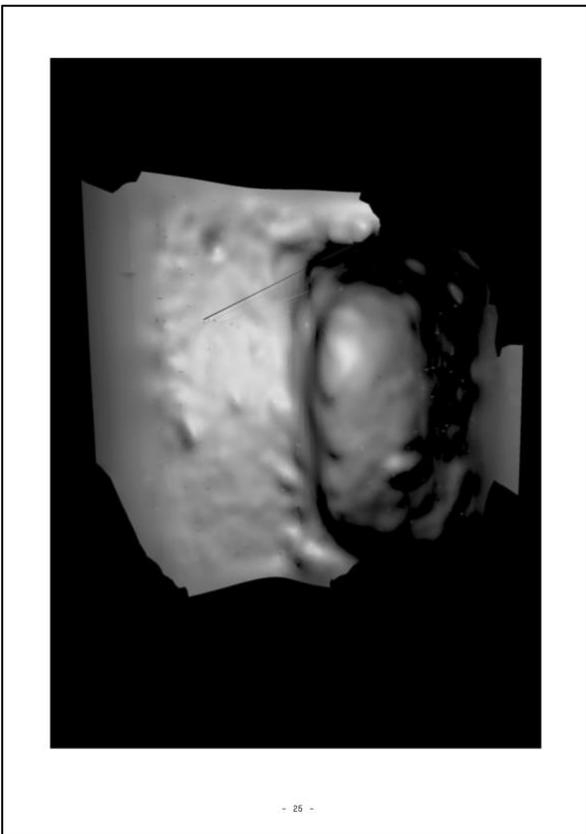
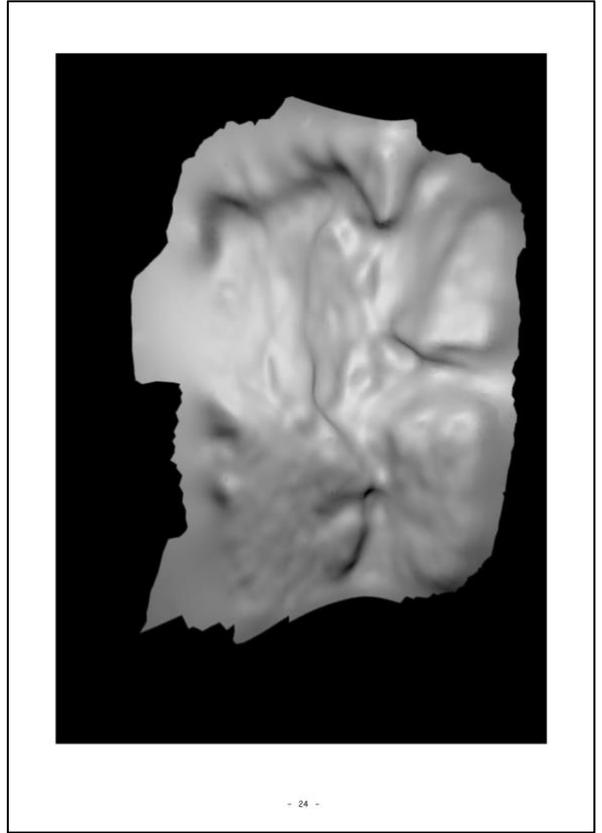
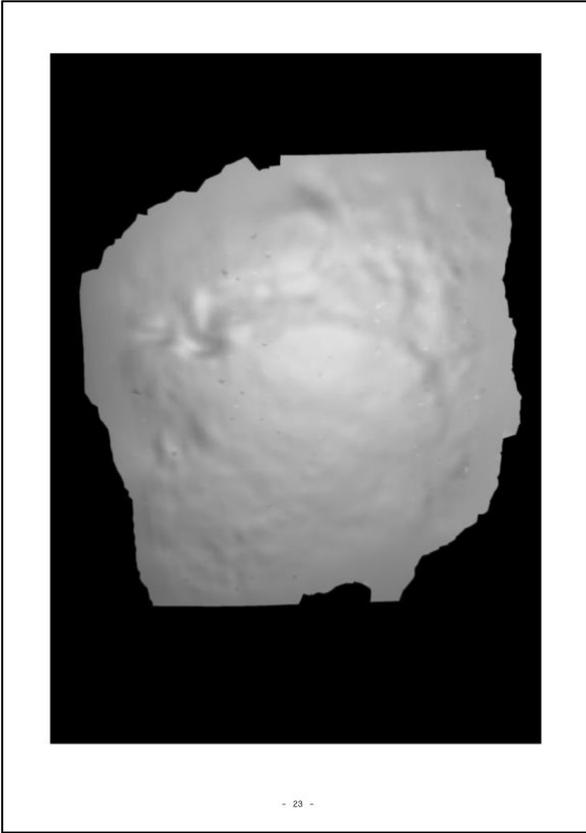
tecnologias industriais (scanner laser automobilismo industrial), voltou-se para o compartilhamento, para o lar que todos habitamos, o lar da construção de nossa casa de memórias ["My House of Memories... is all I own"]. Assim, o projeto torna-se "Escutamos, os espaços falam", não porque se utiliza de uma tecnologia de laser doméstico, mas porque fomos instigados a nos atentar para as histórias contidas em cada lugar que estivemos. Contaminados por essa percepção, somos indícios de uma ocupação fora do tempo, fora de uma história linear. Criamos o passado a todo instante em que nos detemos nesta escuta valiosa de ranhuras. E a cada escuta, permanecerei atenta para reencontrar aquele botão intencionalmente perdido dentro de uma parede que sequer sei se existe.

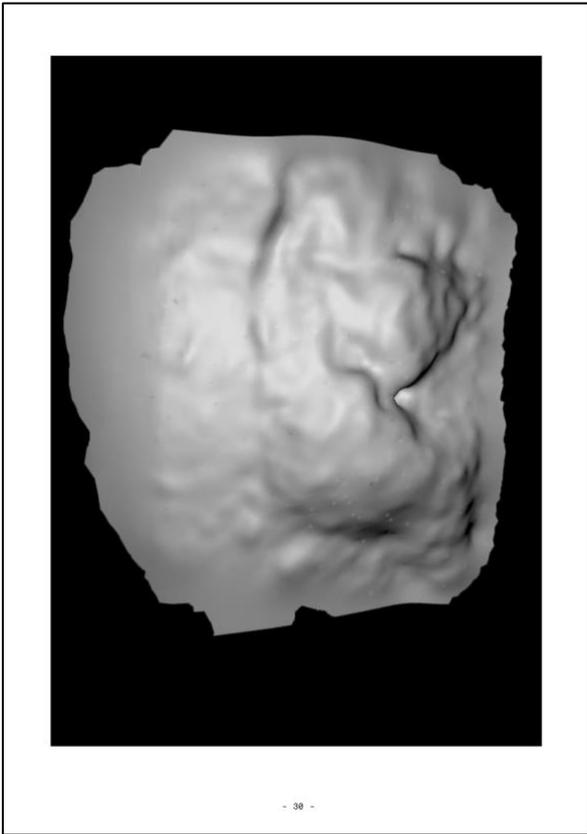
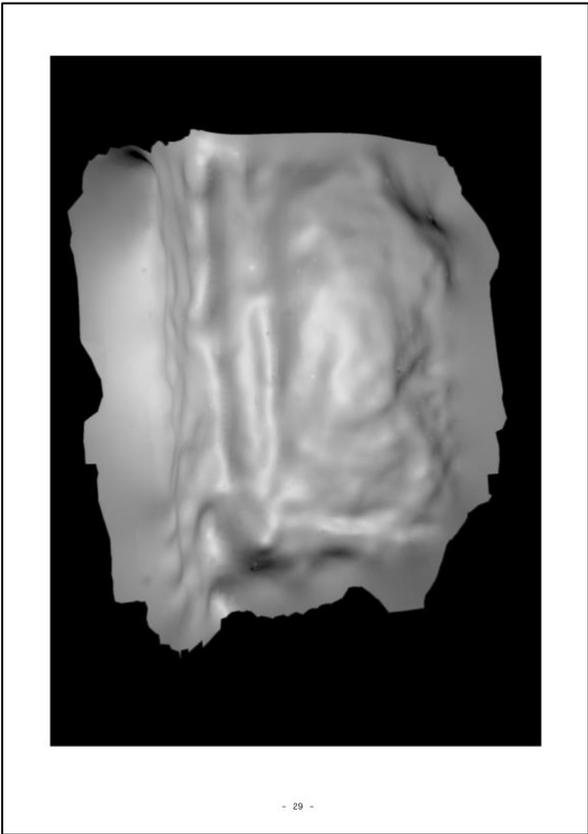
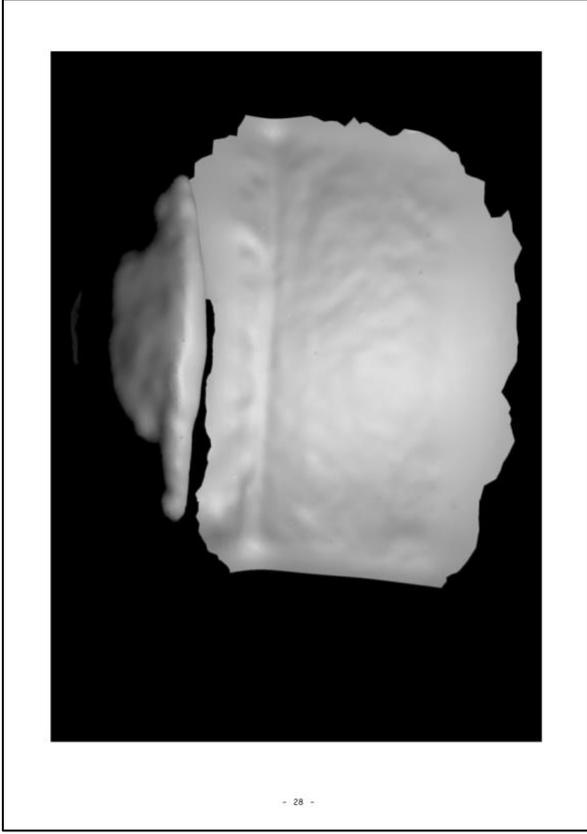
[1] <https://www.youtube.com/watch?v=TeaY60TIMV8>



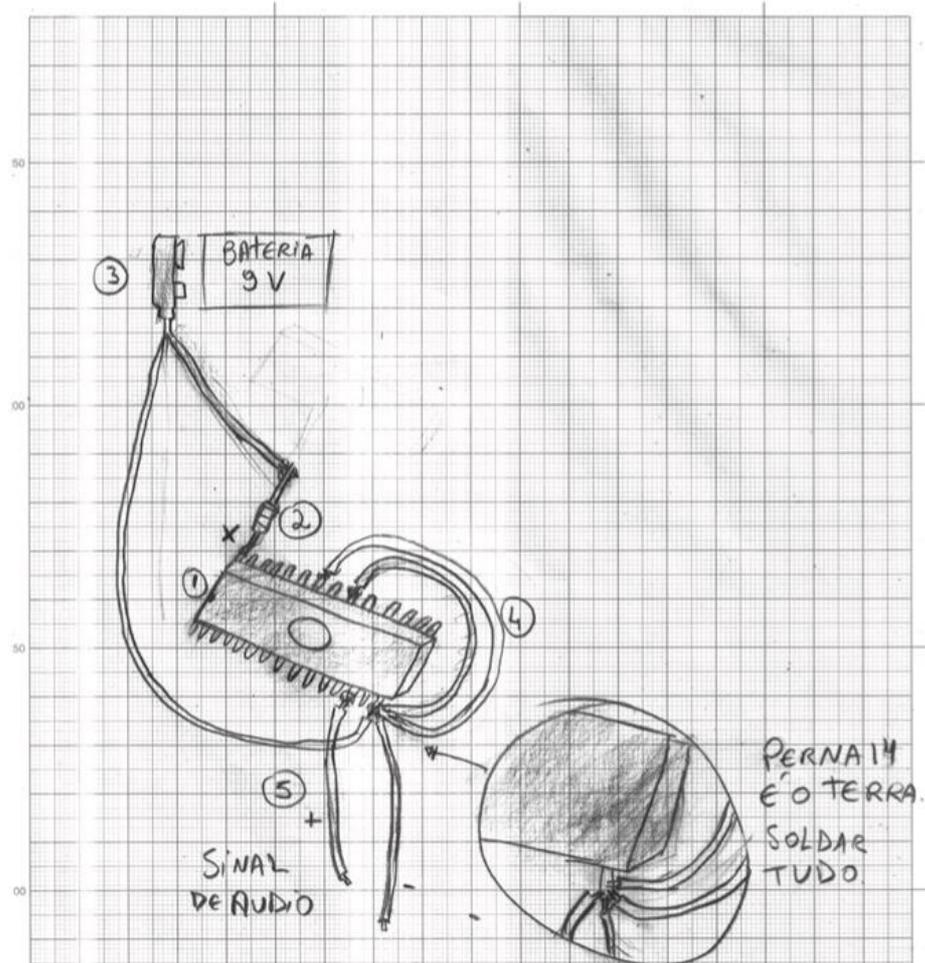








link com todos os arquivos 3D:
drive.google.com/drive/folders/0By8f9orSV2GUTUR4Z0ZZMkpGQW8



① O CHIP DE REFERÊNCIA É A MEMÓRIA EPROM
O CRISTAL NO CENTRO FUNCIONA COMO ENTRADA DO LASER 27C256.

② RESISTOR CERÂMICO DE $1\text{M}\Omega$

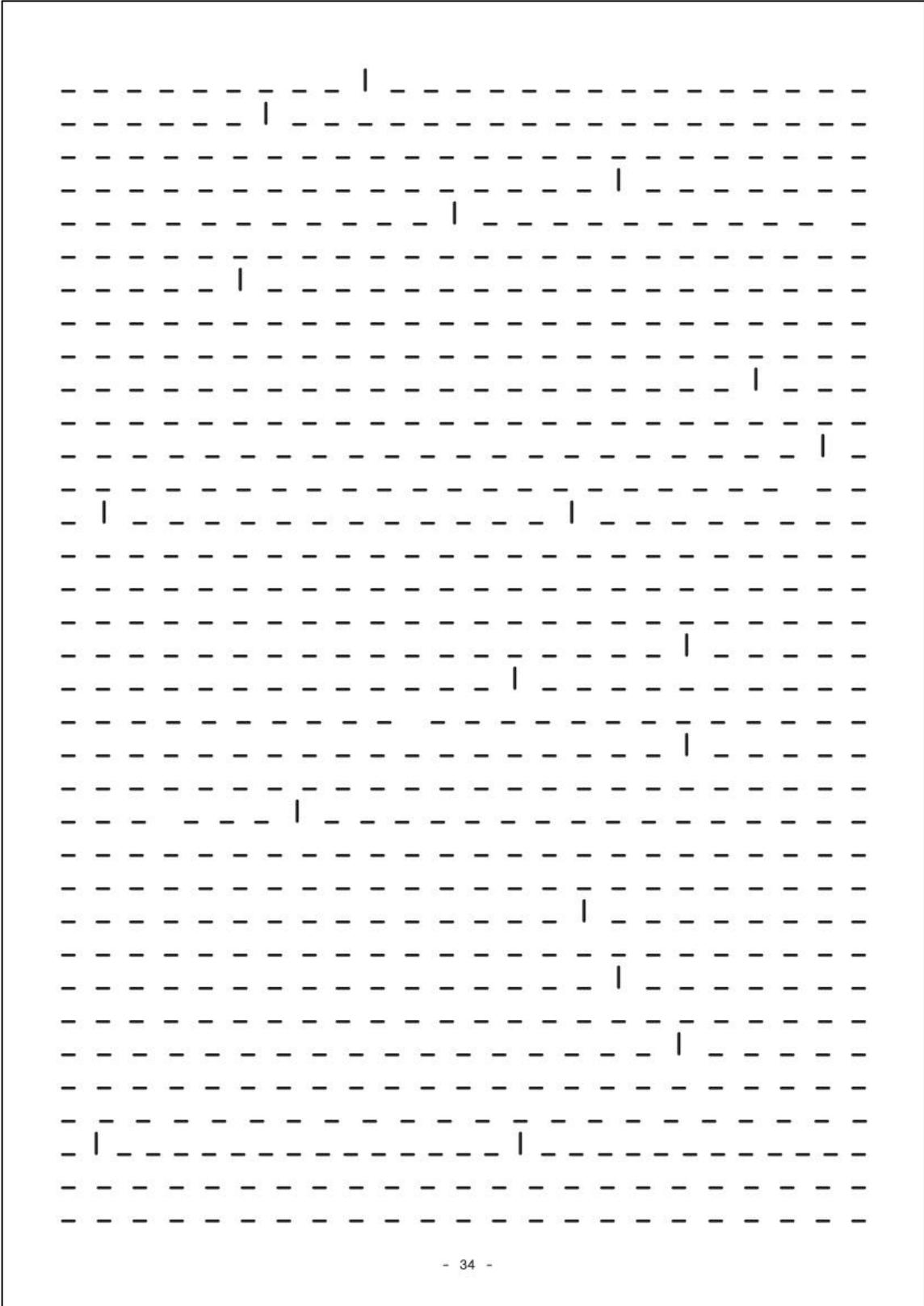
③ O CIRCUITO ACEITA O MÁXIMO DE 7,25V. A BATERIA PODE SER TROCADA POR ALIMENTAÇÃO EQUIVALENTE

④ - JUMPER DAS PERNAS 20 e 22 NO TERRA, PERNA 14.

⑤ SAÍDA DE AUDIO, NECESSITA DE AMPLIFICAÇÃO.

FORMATO: A-4 (210 x 297mm) - MILIMETRADO - DIVISÃO 180 x 210 mm





Prefixo Editorial:
923626
Número ISBN:
978-85-923626-0-7

- - -

Concepção do projeto:
Herbert Baioco

Design gráfico:
Simon Fernandes

Realizado com recursos de
Funcultura
2016

GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Cultura



