



SONORIDADES FRONTEIRIÇAS

Espaços, Ecologias e Mediações

José Cláudio S. Castanheira

Marcelo Bergamin Conter

Dulce Mazer

ORGANIZADORES



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

S699

Sonoridades fronteiriças [livro eletrônico]: espaços, ecologias e mediações / Organizadores José Cláudio S. Castanheira, Marcelo Bergamin Conter, Dulce Mazer. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023. 402p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilíngue

ISBN 978-65-86963-76-2

1. Acústica. 2. Comunicação. 3. Percepção auditiva.
I. Castanheira, José Cláudio S. II. Conter, Marcelo Bergamin.
III. Mazer, Dulce

CDD 302.202

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG

Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO

Daniel Borges

REVISÃO

Amanda Castañeda Merizalde

Demétrio Jorge Rocha Pereira

Dulce Mazer

Sharbel Pimentel Aldana

FOTO DA CAPA

Jardim Sonoro

Trabalho de Waléria Américo

Fonte: Acervo da autora

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG
após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite
dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG,
disponíveis em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

CAPÍTULO 22

O que *samples*, gravações de campo e esculturas sonoras podem dizer sobre a possibilidade de obras de arte serem objetos mundanos¹

HENRIQUE IWAO

1.

Tenho trabalhado a partir da filosofia da arte de Arthur C. Danto e produzi um pequeno vídeo-ensaio de 5 minutos, abordando uma de suas ideias: a dos indiscerníveis (IWAO, 2020). Danto ficou conhecido por trabalhar diversos exemplos tanto de obras de arte imaginadas quanto reais, em que cada uma destas poderia ser perceptivelmente indiscernível de outra obra de arte ou, ainda, de algo que não fosse uma obra de arte, dita *contraparte material* daquela obra. O exemplo clássico é aquele das caixas de buchas de lavar louça (*soap pads*) da marca Brillo, recriadas como arte por Andy Warhol com suas *Brillo Boxes*. Argumentei que era preciso investigar a fundo as condições de indiscernibilidade perceptiva em cada caso, de forma a determinar o que deveria ser tomado como indiscernível. Diferenciei indiscernível de idêntico, de modo a estipular uma diferença mínima para os indiscerníveis que impedissem estes de

1. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Aproveito também para agradecer a Paulo Dantas pelas recomendações de leitura quanto à prática da gravação de campo e a Marco Scarassatti pela conversa e por fornecer material sobre seu trabalho.

serem idênticos. Assim, indiscerníveis seriam objetos diferenciáveis em algum nível ou sob algum exame mais minucioso e que, entretanto, seriam suficientemente semelhantes, de modo a serem tomados como perceptualmente equivalentes. Certamente o que deveria explicar uma possível diferença ontológica ou artística entre dois objetos indiscerníveis continuaria sendo da ordem do significado, tal como o filósofo estipulara. Mas essa diferença de ordem imaterial deveria ser instanciada por algum traço material, que poderia, mesmo nos casos mais obscuros, em tese, ser percebido (de alguma forma, com o auxílio de algum equipamento etc.). Agora, essa diferença estaria ausente em objetos idênticos, e, no sentido proposto, um objeto só seria idêntico a si mesmo. O que equivale a dizer que objetos idênticos devem ser tomados como o mesmo objeto. Então, ao imitar a pergunta dantiana quanto aos indiscerníveis, devo formulá-la para apenas um objeto: um objeto pode ser obra de arte e sua contraparte material? Em uma linguagem mais acessível: seria possível algo ser tanto uma obra de arte quanto um objeto não-artístico?

Aqui vale uma breve explicação sobre o projeto de Danto. Em sua obra *A Transfiguração do Lugar Comum* (2013), ele procura fornecer condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte. Está, ainda que de modo peculiar, trabalhando com a velha questão da definição. E propõe uma definição universalista da obra de arte que, portanto, deve dar conta de lidar com o todo do artístico. Em que medida e até que ponto ele consegue dar conta dessa tarefa é algo que investigo aqui de modo indireto, usando a teoria como fundamento para abordar os exemplos que poderiam lhe ser problemáticos. É uma teoria pluralista, que procura abarcar como arte todas as manifestações artísticas diversas e possíveis. Sua estratégia é mostrar como objetos não-artísticos e artísticos diferem, nos casos mais extremos de indiferenciação, e então explicar essas diferenças. Danto acredita que, ao resolver os casos=limite, terá obtido os elementos que seriam comuns a todos os casos, pois válidos até para esses extremos. E o que acontece, nesses casos, é que características da ordem da percepção perdem relevância na hora de diferenciar o artístico e o não-artístico. Não acho que seja preciso listar nem detalhar os critérios obtidos aqui. Noël Carroll (2012)

os resumiu de modo límpido. Entretanto, uma das consequências de tais critérios é valiosa para o que almejo: a necessidade de uma disjunção ontológica: se arte, então não se trataria de objeto não-artístico, coisa do mundo real. A expressão “mundo da arte” tem em si algo dessa disjunção: obras de arte pertencem a um mundo separado do nosso mundo cotidiano, o que, traduzido para algo mais palpável, quer dizer: não cabe tratar obras de arte da mesma maneira como tratamos objetos que não são obras de arte.

2.

A ideia de que obras de arte são feitas com intenções diferentes de objetos não-artísticos, implicando assim um tratamento diferente, faz com que minha questão anterior possa ser colocada em outros termos. Algo ser e não ser uma obra de arte (uma *síntese disjuntiva entre obra de arte e contraparte material*) implica que algo possa ser tratado tanto como uma obra de arte quanto como um objeto do mundo cotidiano (contraparte material). Um conjunto escultural que fosse varrido para o lixo por um faxineiro desavisado ou uma música concreta feita de sons de alguém arrumando a casa não seriam exemplos. Pois Danto é enfático em dizer que a arte existe em um ambiente de teoria artística, o que aqui significa algo mínimo, mas necessário: será preciso saber que aqueles objetos foram realizados com intenções artísticas. Não saber implicará cometer erros de julgamento que porventura levarão a ações impróprias às circunstâncias que envolvem os objetos em questão. A hipotética música mencionada acima deve ser ouvida com atenção; sua escuta deve ser encarada como uma experiência estética.

Em meu supracitado vídeo, enquanto leio em *off* o pequeno texto, são mostradas imagens do processo de fatura da minha série visual *Cartografia Quarentena*. O processo começa passando um café, seguindo o método *V60*. Basicamente um café coado, mas com o grão moído na hora e um pouco mais grosso; o filtro de café descartável é de um papel de maior qualidade, e o coador tem espirais e um furo um pouco maior. Com isso, obtém-se café. E o filtro de papel serve à função mundana de coar um bom café, que tomarei feliz. Mas essa ação também prepara a criação de uma figura artística: o cone de papel usado, com o pó de café

úmido dentro, é colocado ao sol para secar. Depois de alguns dias, já seco, sua emenda é desfeita, de modo que o cone adquira uma forma semicircular. O excesso de café é gentilmente retirado, e o pó seco remanescente forma um desenho que parece com um mapa. O produto resultante lembra uma carta e, por isso, vou chamá-lo, a seguir, apenas de *carta* (Imagem 1).



Figura 1: Foto de carta da série *Cartografia Quarentena*, de Henrique Iwao
Fonte: acervo do artista, 2020.

Decerto não utilizarei *cartas* para passar café. Nem mesmo para o *chorinho*, aquela pecaminosa segunda passada de café, aproveitando o filtro e o pó de café já úmido, passado, resultante da primeira. *Cartas* são objetos artísticos. Existem como resultados da criação de um ritual pessoal que marcava o passar dos meus primeiros dias de quarentena em meio à pandemia COVID-19. As cartas foram fotografadas com atenção e empenho especiais, que nunca dediquei aos meus filtros de café. *Cartas*, portanto, não são filtros de café: sua função difere, e o conjunto de ações a que estão sujeitas, de minha parte, é completamente outro. Que elas tenham se originado de uma apropriação de filtros de café usados é parte de sua história de produção (sua *aura*, se quiserem).

No que concerne à minha investigação atual acerca de objetos mistos entre o artístico e o não-artístico, o exemplo dado no vídeo é completamente insatisfatório.

Eu sabia disso. Mas, em filosofia, tanto quanto em arte, muitas vezes o objetivo é suscitar questões. Um público ideal assistiria ao vídeo e comentaria: “mas esse exemplo não condiz!”. Não sei se é pedir muito dos espectadores uma reação desse tipo. Reação de incômodo, que também era o meu. Incômodo que me levaria a perscrutar por candidatos válidos.

3.

Maya Koenig, sob a alcunha RRayen, lançou em 2020 um curioso álbum, denominado *Samples 8 bit* e publicado em sua página na plataforma Bandcamp. Como era de se esperar, dado o seu nome, trata-se de uma coleção de *samples 8 bit*, isto é, de amostras de sons produzidos em um sintetizador de resolução de apenas 256 pontos (2 elevado à oitava potência). A coleção é composta por 65 objetos sonoros/arquivos de som nomeados de *Sample 1* a *Sample 65*, todos bastante curtos, com duração inferior a 1,5 segundo; apenas sete faixas duram 1 segundo ou mais, e a maioria não chega a meio segundo. A princípio, a descrição do álbum pela autora deixa o seu propósito bastante claro: “amostras de *Gameboy* para usar em tuas produções musicais” (KOENIG, 2020, n.p)². São amostras de som disponibilizadas para quem as queira descarregar e com elas fazer músicas, tomando-as seja como material musical fixo, sequenciando-as, seja como material musical maleável, editando-as, transformando-as etc. Mas é claro que alguém como eu não ficará satisfeito com essa explicação. Se é apenas uma coleção de materiais musicais, um arquivo de objetos musicais compilado e disponibilizado como uma ferramenta para a composição musical, então *Samples 8 bit* não é um álbum musical propriamente dito, e suas faixas não são músicas propriamente ditas. O que, dentro da discussão que me cabe, resolve o exemplo como um caso de objeto não-artístico. Pois – e isso aparecerá também como componente do terceiro exemplo que darei – materiais

2. No original: “*Muestras de samples de gameboy para usar en tus producciones musicales.*”

artísticos não são obras artísticas. Ferramentas para a realização de arte não são arte, mas objetos mundanos que devem ser tomados pela sua função no mundo. Um artista trabalhando é, afinal, um trabalhador. Apenas as produções artísticas que exigem uma atitude de apreciação específica é que retirariam os *samples* da esfera cotidiana.

Ao receber o endereço em que o álbum está disponibilizado, cliquei no botão de reprodução e o escutei como música. Não escutei, decerto, cada faixa individual como uma música. A duração exígua dessas não me permitiu apreciá-las em separado, como unidades que se totalizam. Elas seguiam velozmente, de modo que a sequência de 65 faixas me pareceu compor uma música ou, ao menos, uma obra de arte sonora, organizada com uma estética de lista, estruturada como uma listagem de amostras de “som de videogames”, mais especificamente sons de sequenciador de *Gameboy*. Essa atitude de minha parte seria justificada? O senso comum diz que publicações no formato álbum, em uma plataforma de música, tendem a ser tomadas como publicações de álbuns de música. A escuta de um mostruário de materiais musicais, uma escuta instrumental, que avalia o material para decidir se ele vai ser adquirido com fins a trabalhos futuros, é uma escuta diferente daquela que absorve a sequência de amostras, reconhecendo-as como *indiscerníveis* de amostras de material musical, mas tratando-as como parte de uma obra musical. Pois essa segunda escuta leva a perguntar sobre como o todo é construído, o que ele significa, qual a intenção por trás dele. E, mesmo que a resposta à pergunta sobre a intenção seja a de que a autora queria a obra apenas como uma coleção não-artística de objetos musicais para uso, ainda assim essa resposta diferiria em muito da explicação inexistente, porque muito estranha, dada por um hipotético fabricante de *samples* musicais comerciais, de que ele *fabricava samples musicais comerciais* porque *queria fabricar samples musicais comerciais*.

É verdade que a situação de *Samples 8 Bit* é outra. O material é disponibilizado para compra, mas com contribuição monetária opcional. O modo de disponibilização pode muito bem ter algo de espontâneo: dado que a artista já utilizava a plataforma para disponibilizar seu material musical para escuta e aquisição, seria fácil e prático também fazê-lo para essa coleção de amostras. Por outro lado, se quisesse garantir que

não houvesse como tomar o compilado como um álbum musical (uma obra artística), ela poderia muito bem disponibilizá-lo de outra forma, talvez como um único arquivo *zip* a ser descarregado a partir de uma página que não veiculasse comumente músicas. Como álbum musical e, então, obra de arte em algum sentido nebuloso idêntica a compilado de *samples*, seria também incerto como ouvir e/ou consumir esse objeto.

Certamente vou abordar isso na próxima vez que conversar com a artista. Acho que, se a decisão quanto à atitude a ser tomada for deixada a cada um, o objeto como resultado penderá para o artístico, pois costumamos atribuir a objetos artísticos a propriedade de promover a reflexão sobre eles mesmos enquanto objetos. Minha interpretação seria a de que, se RRayen transfigurou uma mera coleção de *samples* de *Gameboy* em música, é porque aquilo, enquanto álbum, suscita a pergunta sobre o fato daquilo ser possivelmente apenas uma coleção de *samples*. E, então, ao usarmos os arquivos como *samples*, isto é, como objetos musicais, materiais musicais para a criação de músicas, operariamos uma destransfiguração do objeto artístico em conjunto de objetos comuns, situados em um lugar comum, o do trabalho, ainda que musical-artístico.

Agora, é preciso dizer que, se o compilado de *samples* pode ser dito idêntico ao álbum musical, o grupo de todos os *samples* é apenas indiscernível ao álbum musical, pois falta-lhe o agrupamento específico no todo do álbum (o que pode significar, de modo prático, que os arquivos não estão na pasta específica que configuraria, para nós, a ideia de um álbum descarregado). Tomados como meros arquivos sonoros, é verdade que o conteúdo numérico de cada arquivo em separado é idêntico ao das faixas: seus meta-dados são inclusive os mesmos. Ambos dizem “Autores: RRayen – Maia Koenig” e “Álbum: Samples 8 bit”, com a diferença de que “Álbum” deve ser tomado como “compilado” em uma acepção, e “álbum musical” em outra. De modo que, em uma linguagem mais técnica, ambos são *tokens* de um mesmo tipo. Devem ser considerados como idênticos, pois temos valores de referência finitos bem definidos que fixam o que é relevante na determinação do que os compõe. Assim, tomamos como suficiente a ideia de que são sequências numéricas reproduzíveis. Os arquivos descarregados no meu computador serão ditos, portanto, idênticos aos que estão disponíveis para descarga

na página do Bandcamp. A relação que ambos os grupos de arquivos têm com o som produzido será a mesma: são instruções para que o sistema de som se comporte de um modo finito determinado e produza, assim, o resultado esperado. Os resultados em si, os sons, não podem ser idênticos, mas apenas indiscerníveis³, porque, mesmo que eu diga que um som é igual a outro, não tenho argumentos convincentes para pressupor que eles sejam decodificáveis em um sistema simbólico fixo sempre exatamente do mesmo modo.

Essas colocações obtusas me ajudam a enfrentar a seguinte situação: dado que os arquivos são os mesmos, idênticos àqueles das faixas dos álbuns, estou ainda lidando com uma obra de arte quando os importo para trabalhá-los como material musical? Para simplificar o quadro, vamos supor que eu admita que cada faixa é, sim, uma música. Há estéticas que não respeitam a nossa capacidade, como ouvintes, de constituir totalidades. Então, poderia ser o caso de que os samples de RRayen de menos de meio segundo fossem músicas. E a questão é se haveria algo de impróprio em usar músicas como material musical, o que expande o âmbito do problema a toda arte ou produto realizado por amostragem musical, no âmbito de estéticas de apropriação ou de colagem. Seria estranho que eu, que me interesso tanto por *plunderphonics*, acabasse defendendo a impropriedade filosófica do ato de pilhagem de obras musicais alheias. Entretanto, quero chegar à ideia de que há dois tipos de pilhagem, por assim dizer: um deles não constitui um tratamento impróprio, longe disso. A solução é similar àquela oferecida quando tratei, em outro texto, do exemplo do Dom Quixote de Menard, também tratado por Danto (2013) em seu segundo capítulo. Meu argumento lá é que, houvesse dois livros indiscerníveis, um escrito por Miguel de Cervantes e outro por Pierre Menard, ambos chamados Dom Quixote e contendo o mesmo conteúdo, ainda assim o de Menard possuiria ao menos um conteúdo diferente: o nome do autor. No caso do sample-

3. Essa relação é bem próxima daquela que Nelson Goodman (1976) irrealisticamente caracterizou para partituras: uma relação que evita o paradoxo de Sorites e que exige conformação total. A seção 5 da referida obra, que discute essa questão, também se apoia na caracterização de Goodman dada ao par alográfico / autográfico, no capítulo 3 daquele mesmo livro.

amento musical, a colocação em outro contexto, mesmo que mínimo (atribuição de uma autoria diferente), torna a obra diferente, com ao menos um elemento que impede ambas de serem o mesmo objeto, em casos de indiscernibilidade. E, normalmente, há muitos elementos diferentes. Obras alográficas, isto é, que podem ser fixadas em algum sistema simbólico, como é o caso do arquivo digital, são caracterizadas como um todo no âmbito desse sistema. O sampleamento a partir delas não lida com as obras em si, mas com os seus elementos notados. É uma lida equivalente àquela que temos com as palavras de textos: por mais que copiemos e nos apropriemos das palavras de um livro, ou mesmo usemos sequências idênticas para compor outros textos, não dizemos que alteramos a obra literária em questão.

Como talvez algumas leitoras possam ter antecipado, o segundo tipo de pilhagem deve envolver materiais com aura, no sentido de possuírem uma história de produção que se liga à história física de um objeto. Quando cinzelamos uma escultura de madeira, a escultura é alterada. Lembremos da polêmica envolvendo os irmãos Chapman, que “retocaram” gravuras numeradas de Goya, a fim de produzirem suas obras a partir daquelas⁴. Em teoria, existiriam exemplos intermediários, mas, como não contribuem para a questão, deixo eles para a imaginação das interessadas.

4.

Mesmo que hodiernamente tenha de certo modo se estabilizado como artística, a prática sonora da gravação de campo (*field recording*) conserva algo do caráter instrumental de quando ela era encarada mais como ferramenta⁵. Essa tensão entre um lado mais artístico e outro

4. Refiro-me à série *Insult to Injury*, de Dinos e Jake Chapman, datada no site dos mesmos como de 2004. Disponível em: <https://jakeanddinoshapman.com/works/injury-to-insult-to-injury/>. Acesso em 2 dez. 2021. “Vandalismo Conceitual”, de Juliana Monachesi, é um exemplo de texto sobre a recepção de parte da série, publicado em 13 de julho de 2003 no jornal Folha de São Paulo, suplemento +mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200304.htm>.

5. Não é minha intenção aqui discutir esse ponto e não acho que eventuais discordâncias sobre isso acarretem prejuízos graves aos meus argumentos nesta seção, desde que a leitora considere que a tensão tratada a seguir existe, de todo modo, dentro do âmbito artístico da

mais ferramental pode ser deslocada para uma parte do repertório, aquela entre uma peça de arte sonora e uma documentação sonora de certo local-data/situação. Dito isso, permito-me, então, partir logo ao exemplo escolhido, o álbum *The Noisiest Guys on the Planet*, de Jana Winderen (2019). Confesso que o escolhi por uma questão afetiva. Eu acho a obra fascinante. A fascinação, entretanto, ordena a atenção e leva à curiosidade e à investigação. Não vejo como defender que não se trata de uma obra artística. Há inclusive elementos narrativos, na primeira faixa. Eu a descrevo do seguinte modo: primeiro, começa como se estivéssemos indo junto com a artista em um barco, a fim de chegarmos ao local onde camarões, crustáceos decapodas, estão realizando algo, uma espécie de banquete. Há uma transição, então, que gradualmente retira os sons que remeteriam à presença humana acima da água, no barco, e mergulhamos como ouvintes nesse microcosmo animal. Depois de algum tempo, uma nota grave ecoa dentro d'água, remetendo a alguma máquina humana. O mundo dos decapodas existe em conjunção ao humano, embora em níveis diferentes, e o humano se faz presente pela lembrança rítmica insistente e regular de suas máquinas. Por fim, os sons animais decrescem, e ouvimos sons do espaço humano, relacionados a alguma embarcação, marcando o distanciamento do local de interesse especial e marcando uma volta a um mundo marítimo mais mundano.

Há uma história interessante em torno das gravações usadas para compor as faixas do álbum⁶. É que a proveniência exata dos sons que descrevi como um *banquete* seria ainda um mistério. A artista havia perguntado a especialistas de biologia marítima sobre a espécie que estaria provocando os sons, e o que se seguiu foram especulações sugerindo se tratar de sons alimentares. Como em sua trajetória de trabalho, Winderen passou a usar microfones de alta definição, equipamentos muito específicos para um trabalho técnico muito apurado, tentando dar clareza aos fenômenos/situações por ela captados, fazendo-se presente

prática das gravações de campo. Uma introdução curta sobre o assunto *gravação de campo* pode ser encontrada no capítulo 5 da tese de doutorado de Rui Chaves (2013).

6. Consulte-se a página da artista. Disponível em: <https://www.janawinderen.com/releases/the-noisiest-guys-on-the-planet>. Acesso: 2 dez. 2021.

a ideia de que esses sinais sonoros pudessem ter um sentido científico documental.

É claro que isso pode ser tratado de um modo simples: tanto material artístico quanto obras de arte são estudados e investigados. A discussão sobre o tratamento que se deve dar a um objeto artístico, que ele merece de direito, não implica exclusividade de tratamento. Um material artístico mesmo, ou o material que Winderen utilizou para realizar as suas obras de arte sonora, pode ser utilizado para outros fins. Especialmente pelo seu caráter representacional alográfico: o fato de ser reprodutível, de poder ser tratado como informação. Essa informação, isto é, esse arquivo de som, circula não como uma obra de arte, mas como contendo aspectos de gravação documental, aspectos sobre os quais cientistas podem especular, em especial acerca de comportamentos de crustáceos. Em uma entrevista muito interessante, a artista comenta que eventualmente trabalha com cientistas:

O que eu percebi é que, embora os cientistas recolham uma grande coleção de gravações, eles não estão interessadas nelas como som audível. Eles olham para elas como dados em uma tela, analisando o espectro de frequências visualmente. (CARLYLE, 2013, p. 153, tradução nossa⁷)

Ademais, Winderen comenta que, diferentemente do que alguns cientistas fazem, ela nunca isola um animal em um aquário para gravá-lo, nunca o isola de seu hábitat de origem. Isso envolveria fabricar a situação de gravação, ao invés de acolher a vida sonora das criaturas, que se situa sempre em um ambiente a ser descoberto. Decerto, os microfones terão de ser posicionados. A presença de Winderen é importante, e há uma posição de subjetividade nisso. Essa presença tem uma implicação intencional, até mesmo narrativa – o ponto de vista humano na gravação de um mundo sonoro não fabricado por ele. Mas é importante que a história envolva uma noção de registro, de sons reais, ainda que com elementos imaginativos. Faz parte da trajetória de Winderen

7. No original: “*What I have realized is that although the scientists gather a huge collection of recordings, they are not interested in them as audible sound. They look at them as data on a screen, analysing their frequency spectrum visually.*”

ter estudado para ser bióloga marinha na década de 1980 e nutrir um grande amor pelo mar e suas criaturas. Faz parte de sua prática uma grande curiosidade por sons que normalmente não percebemos ou não somos capazes de perceber (como sons de ecolocação de baleias, golfinhos e morcegos). Faz parte de sua estética a busca por contornos sonoros convincentemente claros, transparentes, e também a busca por descobrir situações sonoras que provoquem questões. Há um esforço por registrar essas situações de modo a poder chamar a atenção para elas e com elas provocar questões nos outros. Enquanto sons incomuns apresentados sob uma ótica do registro, eles devem provocar também estas indagações: o que produz estes sons? Como e onde eles são produzidos? Mas essas questões se articulam em obras artísticas, que o público escuta com diversos níveis de informação disponíveis, níveis que ele deve desvendar e experienciar.

Tais ponderações me ajudam a entender que a série de aspectos que valorizamos quando tratamos algo como documento difere daquela que valorizamos quando tratamos algo como arte. Existem estéticas artísticas que envolvem a categoria do documental e do registro. A questão é se existiriam práticas que se colocariam de modo a bagunçar essa distinção.

A discussão sobre os entremeios entre arte e documentação sonora leva a considerar a ideia de jornalismo-sonoro, de Peter Cusack (2016), da qual tomei conhecimento após conversar sobre a obra de Winderen com o colega Paulo Dantas. Em um pequeno artigo, *Gravação de campo como jornalismo sônico (Field recording as sonic journalism)* Cusack (2016) quer defender a possibilidade de um jornalismo para o ouvido, equivalente ao fotojornalismo. Todo som fornece informações sobre lugares e eventos, e a escuta assim proporcionaria uma compreensão diferente das – mas complementar às – informações visuais e linguageiras. O jornalismo sonoro deveria ser valorizado pelo que é sonoramente, e não como material sonoro a ser utilizado em obras posteriores, e o seu foco deve estar aliado aos conteúdos factuais e emocionais ligados à origem da gravação realizada. A escuta atenta dos sons de um local pode incitar o impulso à pesquisa, sugerindo questões e direções de investigação surpreendentes sobre o que está sendo examinado.

Acredito que o estabelecimento de um âmbito sonoro aberto ao público, que construa, como condição de apreciação, a primazia do fato, poderia instituir uma relação de apreciação não-artística de tais produções, mais próxima do que costumamos chamar de “comunicação”. E, com esse estabelecimento, parece-me inteiramente possível que, de modo contrastante, as mesmas gravações possam ser exibidas como arte em contextos de apreciação diferentes. Nessas exposições, seriam apresentadas obras artísticas cujas contrapartes materiais seriam as peças de jornalismo sonoro, indiscerníveis em relação às primeiras. Nelson Goodman (1984) enxergaria nisso a confirmação de que a pergunta “quando é arte?” se impõe sobre a pergunta “o que é arte?”. Arthur Danto diria estar diante de dois objetos diferentes. Minha indagação é se, caso essa prática comunicativa do jornalismo sonoro não estivesse completamente estabelecida, essas duas posições não se fundiriam, de algum modo, num objeto que é e não é arte, que pode e não pode ser tratado como dois diferentes.

5.

Esculturas sonoras, em que pese o nome, não costumam ser esculturas realizadas com som, nas quais o conceito de escultura teria se desenvolvido para abarcar formulações mais abstratas, a lidar com materiais cada vez menos sólidos e permanentes. Antes, penso em construções artísticas que se posicionam entre a prática escultórica e a luteria experimental, produzindo objetos que podem ser vistos como esculturas com algo de instrumento musical ou vice-versa, instrumento musical com algo de escultura. O que sugere que existem desafios e impasses próprios, mas também pontos de estabilidade: ora opta-se mais por um lado ou outro, ora acha-se o equilíbrio, por exemplo, na configuração de uma instalação sonora corporificada em uma escultura.

Penso que essa tensão entre dois polos corresponde largamente àquela entre (i) encarar o objeto como uma ferramenta, objeto não-artístico do mundo cotidiano, usado para realizar uma atividade/trabalho específico, a de fazer música; (ii) obra artística que é exibida para um público. No primeiro polo, há preocupações de que o funcionamento do objeto siga parâmetros de performance musical já consolidados

em critérios de eficiência. Mesmo no caso de estéticas da bricolagem, onde há uma preocupação em criar com elementos disponíveis à mão, o objeto precisa soar. E soar exige uma certa eficiência acústica. A dificuldade em construir caixas de ressonância mais responsivas, por exemplo, pode levar a uma sonoridade seca ou frágil demais; a simples correção de tais fatores via microfonação pode levar a uma série de dificuldades, tanto relativamente à sonoridade, como no combate a eventuais frequências retroalimentadas, resultantes do sistema de amplificação, quanto em termos plásticos, se um aparato técnico se coloca como visualmente intruso. Ou seja, não se trata apenas de equilibrar inventividade sonora e inventividade plástica, mas de, além disso, obter configurações acústicas eficientes e configurações plásticas esteticamente instigantes.

Isso não impede, é claro, a tentativa de potencializar o que é visto de antemão como frágil. A melhoria de um instrumento não precisa recair na anedota na qual ele vai se tornando cada vez mais parecido com uma guitarra ou um violino. O momento da admissão da fragilidade, o momento do embate com a fragilidade, pode ser afirmado. Especialmente em casos onde existam anseios de instrumentista a serem endereçados, casos em que o objeto procure uma vida dupla, uma vida em que a sua sonoridade não seja, de cara, plenamente significativa. Pois a prática instrumental envolve esse trabalhar o material para imprimir nele um saber usar, uma prática que confere a familiaridade que permite a exploração também do estranho. Mesmo em um âmbito mais vanguardista, de crítica do codificado, de crítica da ideia de *métier* necessário, ainda assim a musicalidade do instrumentista é buscada a partir da resistência do objeto a soar já satisfatoriamente. A ferramenta, diferentemente da obra de arte, não basta em si. Precisa ser manuseada. Esse manuseio a coloca frente às vicissitudes do manusear.

O último exemplo que trago é, portanto, de uma escultura sonora. Trata-se da escultura sonora Exu, de Marco Scarassatti. Segundo o artista, em material não publicado sobre o álbum *Mojubá Exu* (SCARASSATTI, 2020), há na metafísica Iorubá uma duplicidade entre os mundos espiritual e físico. Um instrumento de concentração de energia, de função ritualística, dito Igbá, representa ou duplica materialmente o Orixá, entidade espiritual. Exu, entidade do candomblé afro-brasileiro, é um

desses Orixás, mensageiro entre dois mundos e guardião da energia vital. *Exu*, a escultura sonora homônima, liga-se simbolicamente ao Orixá e conecta-se à dualidade metafísica ao transpô-la para a relação entre a sua materialidade escultórica/instrumental e as sonoridades que produz. O objeto, como um análogo a um Igbá, possui uma esfera imaterial de sonoridades latentes, que são exploradas para a criação de músicas que saúdam Exu, no álbum *Mojubá Exu* (nome que indica “saudação ao orixá Exu”). Essas músicas, por sua vez, ligam-se simbolicamente a episódios da história do Orixá e suas características. Nesse sentido, a escultura sonora também media entre os âmbitos da escultura e da música, operando também as duas funções de obra de arte e de instrumento musical. Acredito que, para Scarassatti, esculturas sonoras são como guardiões a lidar com os impulsos artísticos do artista que procura comunicar duas esferas do artístico. Elas organizam as ações de criação escultural/plástica, sob a tensão irrequieta do desejo da prática musical instrumental.



Figura 2: Escultura sonora *Exu*, por Marco Scarassatti
Fonte: acervo do artista, 2020.

Creio que em Mojubá Exu seja importante o fato de que as músicas são composições trabalhadas a partir das sonoridades da escultura sonora, com operações de mixagem e tratamento eletroacústico. Digo isso porque, se há todos esses diversos elementos que constroem o campo de significação da escultura Exu, elementos imaginativos que se articulam nas esferas plástica e da sonoridade, ainda assim não há uma simples tomada dessa sonoridade como algo que já configura música. Esse campo do sonoro, que faz parte do objeto artístico, deve ser articulado com vias a produzir música. E a articulação de algo que produz sons com vias à realização de obras musicais é uma relação instrumental que envolve a ideia de instrumento musical.

Em um artigo sobre as “plásticas sonoras silenciosas” de Walter Smetak, termo que ele dava para as suas esculturas sonoras, Scarassatti (2016, p. 67) comenta como Smetak buscara construir objetos entre o instrumento musical e a escultura, almejando por “estruturas em que a potência sonora expressava-se pelas forças de visualidade desse objeto”. Entretanto, se os espaços interior e exterior dessas plásticas expressariam o som enquanto quarta dimensão poética do objeto, essa expressão ainda não implicaria o problema da instrumentalidade tal como venho discutindo. Se formas evocam sons, e se há um ouvir-vendo em operação, essa poética ainda parece pender para o lado do artístico – para o qual um pensamento sobre a escuta e sobre possibilidades sonoras deve fazer parte da apreciação de uma escultura. Pode-se muito bem pensar na possibilidade de utilizar uma obra de arte não como uma obra de arte, para outros fins. Ela pode ser temporalmente emprestada do mundo da arte àquele da prática musical interpretativa. Esse deslocamento, entretanto, não influiria sobre seu caráter ontológico ou seu fundo normativo de direito. Uma guinada na direção que minha busca teórica me leva a almejar seria a ideia de que, em um objeto escultural, nós devêssemos ver a expressão de um engajamento instrumental envolvendo nosso corpo e o objeto. O problema disso, e das condições em que esculturas sonoras são expostas para interação com o público, é que a prática musical com um instrumento tem em si a ideia do ferramental, que implica justamente habituação, resistência, desenvolvimento de capacidades – o que, justamente, não é possível no tempo exíguo de contato em uma expo-

sição, e que opera muito menos ainda enquanto, usando nossa limitada imaginação, observamos apenas a plástica sonora.

Seria necessário, portanto, um engajamento mais intenso com o lado instrumental do objeto, que pudesse concretizar um uso instrumental do mesmo em uma situação de produção de música. Acredito que é o que Marco buscou. Mas há nisso, novamente, uma alternância, exorcizando a coincidência entre seus dois aspectos: ao trazer à frente uma funcionalidade instrumental, afasta-se de seu lado artístico; ao se exibir como escultura com uma significação ou carga simbólica, afasta de si a funcionalidade musical.

Perguntei a Marco se ele já tinha exposto esculturas em uma galeria, tocando com as mesmas, em uma situação de improvisação musical, para um público que encarasse aquilo como música. Seria um estado intersticial: o objeto estaria sendo utilizado como uma ferramenta, mas, ainda assim, não se desligaria de todo o contexto simbólico que ele deveria evocar nem de uma apreciação visual que se intrometeria na prática musical como uma experiência estética adicional. A ideia de síntese disjuntiva se faz presente aqui: algo que une duas qualificações de modo a sobrepô-las sem resolvê-las. Infelizmente, Scarassatti disse nunca ter estado nessa hipotética situação, o caso mais próximo tendo sido um evento que eu mesmo produzi, o Boteco Ruído #6, na Galeria Mama/Cadela⁸. Com um pouco de imaginação, entretanto, consideremos: como público, trataríamos *Exu* como obra de arte, muito embora engajada em uma performance artística, atuando como componente viabilizador desta. Scarassatti, por outro lado, estaria concentrado na difícil tarefa de fazer soar adequadamente seu instrumento. Essa resistência enfrentada por ele seria não apenas aquela da ferramenta instrumentalizada, que nos convida a desenvolver capacidades como músicos-intérpretes, mas a resistência do que, ao mesmo tempo, resistiria a ser meramente instrumento musical.

8. Ocorrido em 2 de dezembro de 2018. Vídeo documental disponível em: <https://youtu.be/ZeOcaQcPXwc>. Acesso: 2 dez. 2021.

Referências bibliográficas

CARLYLE, A.; LANE, C. Jana Winderen interviewed by Angus Carlyle. In: CARLYLE, A.; LANE, C. (orgs.). *In the Field: the art of field recording*. Devon: Uniformbooks, 2013, p. 147-157.

CHAVES, R. *Performing sound in place: field recording, walking and mobile transmission*. Tese (Doutorado em música). Belfast: School of Creative Arts, Queen's University, 2013.

CUSACK, P. Field Recording as Sonic Journalism, *Sounds for Dangerous Places*, 2016. Disponível em: <https://www.sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism>. Acesso: 2 dez. 2021.

DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GOODMAN, N. *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1976.

GOODMAN, N. When is art? In: GOODMAN, N. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1984, p. 57-70.

IWAO, H. *Do indiscernível ao idêntico*. Vídeo, 5 min. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/DENmaf1e-jI>. Acesso: 2 dez. 2021.

KOENIG, M. *RRayen: Samples 8 bit*. Álbum digital, 2020. Disponível em: <https://maiakoenig.bandcamp.com/album/samples-8-bit-2>. Acesso: 2 dez. 2021.

SCARASSATTI, M. Metástase, uma Plástica Sonora Silenciosa, ou o Regime de escuta pleno. *Revista Poiésis*, vol. 16, no. 25, 2015, p. 65-79.

SCARASSATTI, M. *Mojubá Exu*. Álbum digital, 2020. Portugal: sirr-records. Disponível em <https://sirr-ecords.bandcamp.com/album/mojub-exu>. Acesso: 2 dez. 2021.

WINDEREN, J. *The Noisiest Guys on the Planet*. Álbum digital, 2019. Disponível em: <https://janawinderen.bandcamp.com/album/the-noisiest-guys-on-the-planet>. Acesso: 2 dez. 2021.