

5ª aproximação ao FORAⁱ

Maria Raquel da Silva Stolf - UDESC

Resumo: O presente texto investiga uma proposição que desenvolvi entre 2002 e 2004: o cd de áudio “FORA [DO AR]”. Este cd constitui um trabalho catalisador de minha atual pesquisa, pois algumas operações e ações percebidas a partir de seu processo de criação têm sido percebidas também em outros trabalhos. Deste modo, ele suscita reflexões sobre conceitos recorrentes em meu processo e em minha trajetória artística, como a questão do silêncio, da proposição sonora e da escuta, possibilitando diálogos com outros autores.

Palavras-chave: Proposição sonora; Escuta; Silêncio.

Abstract: The present text investigates a proposition that I developed between 2002 and 2004: the audio cd “OUT [OF AIR]”. This cd constitutes a catalytic work of my present research, therefore some operations and actions perceived from its process of creation have been also perceived in other works. In this way, it suggests reflections about recurrent concepts in my process and my artistic trajectory, like silence, sound proposition and listening, making possible dialogues with other authors.

Key words: Sound proposition; Listening; Silence.

Antecedentes

Duas experiências cotidianas suscitaram o interesse pelo som como foco de investigação em meu processo artístico: uma situação de espera-pausa e outra culinária. Entre 2001 e 2003, morei no caminho do aeroportoⁱⁱ, sendo que os aviões passavam muito perto e interrompiam a paisagem sonora doméstica por longos segundos, com seu ruído ensurdecador. Para falar (ao telefone, ou presencialmente) ou ouvir quaisquer outros sons era preciso esperar o ruído passar. Ficar provisoriamente em silêncio. Outra experiência sonora aconteceu, também no ambiente doméstico, quando estava fazendo panquecas para o almoço, em maio de 2002. Quando espremia as panquecas com a espátula, pressionando-as contra a frigideira, elas faziam ruídos franzinos, assobios agudos e quase fantasmagóricos. Da combinação destas duas experiências surgiram anotações sobre a construção de proposições sonoras, desencadeando a construção do cd “FORA [DO AR]”:

7 faixas (50 minutos) compostas por 5 ruídos (som de avião passando; som de fritura de omelete; som de chuva; som de dedos digitando teclado de computador; som de chuveiro ligado). Destes planos surgiram outras justaposições: 33 faixas, 33 minutos, onde som de avião passando = acidentes da fala; som de fritura de panquecas = palavras a vácuo = panquecas fantasmáticas; som de chuva = sono; som de dedos digitando teclado de computador = sonâmbula; grilo = grilo, entre outras equivalências sinestésicas (as combinações são recambiáveis, os ruídos são regráveis)ⁱⁱⁱ.

Somadas às experiências sonoras tramadas em outra proposição (“Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas”^{iv}), as experiências acima desencadearam uma série de percepções, pensamentos, sentidos e imagens, que catalisaram tanto o desenvolvimento do projeto “FORA [DO AR]”, como a construção do cd homônimo. Desenvolvi um cd de áudio composto por trinta e três faixas, as quais podem se desdobrar em micro-intervenções urbanas (através de carros de som e bicicletas que fazem anúncios sonoros), em micro-intervenções domésticas, em inserções em rádios, em instalações, em vídeos, objetos e textos. O cd é composto também por “coisas avulsas” (pequenos cartões e um encarte com textos e imagens), que se relacionam (ou não) com os áudios, podendo ser removidas e postas em circulação (Fig. 1).^v Possui uma tiragem de quinhentos exemplares, sendo distribuído de várias maneiras (pela troca, venda e/ou doação).

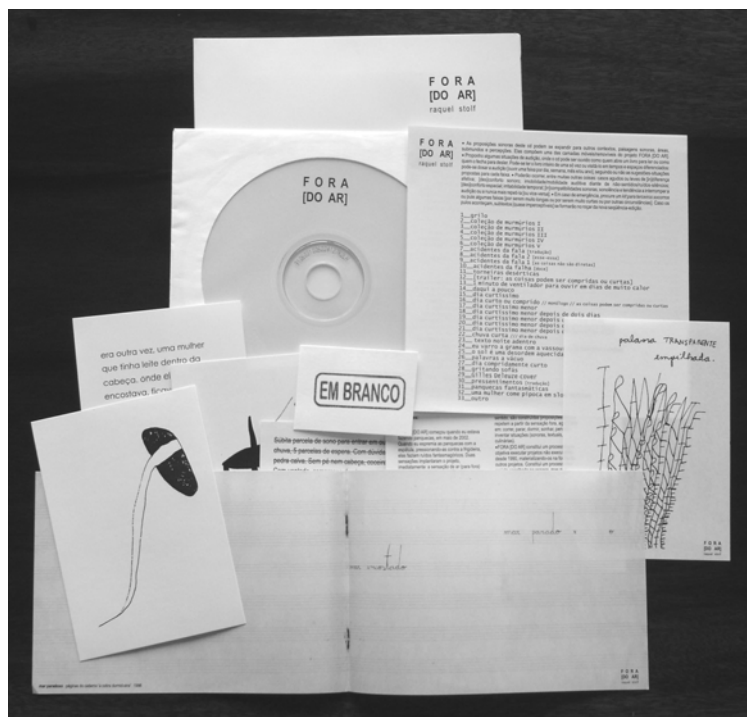


Figura 1 - Raquel Stolf, FORA [DO AR], 2002-2004.

Seu processo de construção envolveu tanto uma situação/experiência/ação de escuta (quando há um colocar-se num estado de atenção onde sons mínimos ou mesmo banais – ruídos, silêncios, falas –, produzidos em diferentes espaços e situações cotidianas, são percebidos e selecionados), como abrangeu a construção de proposições sonoras, editadas digitalmente por mim entre 2002 e

2003. Abarcou também a conexão e interação dos áudios com a construção de impressos, bem como envolveu desdobramentos das proposições sonoras em intervenções urbanas e/ou domésticas, instalações e vídeos. Os trabalhos “Grilo” (micro-intervenção sonora), “Panquecas fantasmáticas” (instalação sonora) e “Céu regravável” (instalação sonora) constituem desdobramentos de três dos áudios do cd, participando de exposições e projetos (ou sendo agenciadas sem aviso prévio), propondo deslocamentos e desvios entre sons e espaços, concatenando ruídos mínimos como silêncios sonoros, agenciando trânsitos entre texto e imagem, entre a palavra escrita e falada.

Proposições sonoras

A denominação proposição sonora constitui um conceito em processo, esboçado a partir de minhas produções anteriores – concebidas, em minha pesquisa de mestrado, como proposições artísticas. Parte-se da idéia de que cada faixa do cd de áudio pode ser desdobrada ou transformada, na medida em que pode ser usada, deslocada, desviada e ressemantizada quando é ouvida em outros contextos e intersectada com outras escutas e percepções. Proposições sonoras pressupõem pensar o som como elemento plástico, como matéria modelável e maleável, que articula sentidos e suscita percepções, pensamentos e imagens, material agenciado e moldado de modos diferenciados em espaços e tempos específicos – através de práticas que transitam da instalação à inserção, entre outras possibilidades. Pensar o artista como um propositor foi algo sublinhado pelos artistas neoconcretos brasileiros, nos anos 60 e 70, que enfatizaram aspectos experimentais da prática artística, buscando acionar no “participador” todos os seus sentidos. No texto de Lygia Clark, de 1968, a artista escreve: “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo” (CLARK, 1986, p.61).

Pensar um trabalho como proposição implica em concebê-lo como algo que muitas vezes não se dissocia de seu próprio processo, como algo efêmero, situacional, poroso e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil (no caso de micro-intervenções urbanas e domésticas^{vi}, ou mesmo em algumas instalações em espaços expositivos). Proposições sonoras podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar

“atos mentais”, esperas e outras situações, como gradações ou modos de escuta.

No cd “FORA [DO AR]”, um dispositivo é muito importante ou talvez imprescindível para que ocorram tais desdobramentos: o uso do texto no encarte do cd. Na elaboração dos impressos ocorre um processo de escrita intenso e vertiginoso: há tanto a construção de esboços, relatos e anotações processuais, rastreando-se textos e desenhos de cadernos e de blocos de anotações, como há, na construção do encarte do cd, a proposição de situações de escuta e de deslocamentos e desdobramentos de cada faixa. Na parte superior do encarte, o seguinte texto indica essas possibilidades:

As proposições sonoras deste cd podem se expandir para outros contextos, para outras paisagens sonoras, áreas, submundos e/ou percepções. Elas compõem uma das camadas portáteis e móveis do projeto FORA [DO AR].

Proponho algumas situações de audição, onde o cd pode ser ouvido como quem abre um livro para ler ou como quem o fecha para desler. Pode-se ler o livro inteiro de uma só vez ou visitá-lo em tempos e espaços diferenciados: pode-se dosar a audição [ouvir uma faixa por dia, semana, mês e/ou ano], seguindo ou não as sugestões-situações propostas para cada faixa.

Poderão ocorrer, entre muitas outras coisas: casos agudos ou leves de [in]diferença afetiva; [des]conforto sonoro; imobilidade/mobilidade auditiva diante de não-sentidos/ruídos-silêncios; [des]conforto espacial; irritabilidade temporal; [in]compatibilidades sonoras; sonolência e tendência a interromper a audição ou a nunca mais repeti-la [ou vice-versa].

Em caso de emergência, procure um *kit para terceiros socorros* ou pule algumas faixas [por serem longas ou por serem curtas ou por outras circunstâncias]. Caso os pulos aconteçam, subtítulos [quase imperceptíveis] se formarão no roçar da nova seqüência-edição. (STOLF, 2004, s/p)

Ao longo do encarte, cada faixa é acompanhada de breves relatos do processo e de pequenas sugestões (algumas ambíguas, outras precisas), como

13 . 1 minuto de ventilador para ouvir em dias de muito calor / Som captado de um ventilador de 5 pás vermelhas, dos anos 60. Sensação de vôo, vento e/ou ventilação. / Intervenção em rádio ou em sua casa, em dias de verão extremamente quentes. [e] **10 . acidentes da falha [doce]** / Estou aprendendo a dirigir. Estudo para a prova da auto-escola, em fevereiro de 2003. Leio um livro sobre automóveis. / Como proceder diante de falhas. Como proceder dentro de falhas. / Para ouvir após a prova prática para tirar carteira de motorista. (STOLF, 2004, s/p)

Ou mesmo de estranhas sugestões, como

25 . o sol é uma desordem aquecida / Espécie de sensação portátil da espessura do sol, de sua distância [do espaço até a crosta terrestre] e de como o sol preenche o espaço-tempo do dia, desordenadamente. A claridade delirante que acontece. / O hálito de um dia de sol. / Pensar [ouvir] essa faixa como um sussurro no ouvido, proferido pelo ar. (STOLF, 2004, s/p)

Seriam estas sugestões ou instruções espécies de “partituras”, onde o outro pode “executar” ou vivenciar cada faixa de diferentes maneiras e em

contextos diferenciados? Pois, como enfatiza Brandon LaBelle, que investiga a questão sonora, toda escuta implica uma participação?

Um artista que dialoga com estas perguntas é George Brecht, que participou do grupo Fluxus e foi aluno de John Cage nos anos 50. Brecht propôs o conceito de Evento e elaborou espécies de instruções escritas, impressas em pequenos cartões, introduzindo a idéia de “partituras-de-evento” (“event-scores”). Sublinha, num texto de 1961, que a “partitura é um evento; assim como achar uma incidência de sua existência”, sendo que se “ao compor música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual sons são criados [e se] uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura-evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas).” Assinala ainda que as “partituras-de-evento preparam para eventos que acontecem no ‘agora’ de cada um” (BRECHT In O que é Fluxus? O que não é! O porquê., 2002, p.84).

Em 1963, Brecht publica em “Water Yam” (“Inhame”), setenta e três cartões com “partituras-evento” (onde algumas partituras são impressas em preto sobre papel laranja e outras sobre papel branco), dispostos dentro de uma caixa de papelão, diagramada por Georges Maciunas (dentro das Edições Fluxus). Um cartão intitulado “DOIS AVISOS”, possui duas palavras, em letras maiúsculas, feito uma lista: “SILÊNCIO” e “NÃO HÁ VAGAS”. Já, outro, intitula-se “POSIÇÃO”, apresentando abaixo a indicação: “um inseto próximo”. Em outro cartão, o título “SEIS PORTAS” é seguido por três itens: “SAÍDA”, “ENTRADA” e “SAÍDA/ENTRADA”. Em “CONDICIONAMENTO AÉREO”, há apenas uma indicação: “(mova-se pelo lugar)”.

Os textos dos cartões constituem tanto sugestões de ações e situações, descritas em etapas ou em listas, como por vezes esses textos são lacônicos, ambíguos e enigmáticos, lembrando a concisão e o vazio de um Haikai (como o próprio Brecht insinua em seus escritos). Os Eventos não possuem nem forma nem conteúdo definido, podendo ser modificados e reinventados ao infinito. Brecht executa algumas de suas partituras-evento em “arranjos” de objetos, sendo que qualquer pessoa pode ou não executá-los, de diferentes maneiras, em múltiplas circunstâncias, espaços e tempos. Entretanto, os Eventos não implicam necessariamente um público que os assista, pois são abertos e múltiplos. Como assinala Peter Osborne, há uma distinção entre o Happening (proposto pelo

artista Allan Kaprow) e os Eventos, pois se os Happenings implicam um tipo de execução coletiva breve e temporária, a temporalidade dos Eventos é interruptora e ontologicamente desestabilizadora. O próprio Kaprow aponta que os textos de Brecht são neutros, mínimos e possuem uma inclinação filosófica, não estimulando ações interpessoais, sendo que por vezes, as “partituras-evento” propõem somente uma flutuação de pensamentos.

Dialogando com os cartões de Brecht, Raoul Hausmann propôs o conceito de “Optofonética” em seus “Poèmes-Affiches” (“Poemas-Cartazes”) de 1918. Para o artista, o poema optofonético propõe transformar o texto escrito em esquema de execução, utilizando diferentes tipos e tamanhos de letras para sugerir uma oralização do texto. Segundo Enzo Minarelli, entre a escrita e sua projeção sonora, Hausmann propõe uma espécie de partitura musical onde a palavra insinua-se como imagem que suscita timbres, intensidades, alturas e durações. Norval Baitello Junior sublinha que na tipografia Dadá ocorre um rompimento das direções culturais ocidentais de leitura, pois se escreve na vertical, de ponta-cabeça, numa desuniformidade tipográfica, anunciando-se “o elemento da desordem, da ‘descoordenação motora’ (...), instaurando por assim dizer uma oralidade tipográfica” (BAITELLO JUNIOR, 1993, p.118).

Já Kurt Schwitters, propôs a “Poésie conséquente” (“Poesia conseqüente”), construída com letras, sendo que estas não possuem nem conceitos nem sons, mas constituem “possibilidades à sonorização”. Possibilidades múltiplas que Schwitters percebeu no poema sonorista “Fmsbw” (1920) de Raoul Hausmann, compondo a partir deste poema o que denominou “Ursonate”, “Sonate In Urlauten” ou “Lautsonate” (títulos traduzidos por Haroldo de Campos como: “Sonata Primordial”, “Sonata Fundamental do Som”, “Sonata Pré-Silábica” e “Sonata Fonética”). Em escritos sobre a “Ursonate” (1921-1932), Schwitters articula detalhadas explicações sobre as partituras e notações de seu poema sonoro, que foi originalmente publicado pelo artista em sua revista “MERZ 24”, ocupando trinta e duas páginas e consistindo, segundo Moholy-Nagy num “poema de trinta e cinco minutos de duração, composto de 4 movimentos, um prelúdio e uma cadência no último deles” (MOHOLY-NAGY In CAMPOS, 1997, p.44). Segundo Schwitters, a “Ursonate” foi também publicada num disco denominado “Merz 12”, que era vendido pelo próprio artista.

Haroldo de Campos descreve a “Ursonate” como “blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo” (CAMPOS, 1977, p.44). A “Ursonate” nem imita nem descreve efeitos auditivos, mas dirige-se “à ráquis da textura fonética: à pré-silábica, aos sons primordiais, às unidades sonoras prévias ao idioma-signo”, anteriores “ao idioma investido de simbologia conteudística” (Idem, p.44). Em toda a produção de Schwitters, “MERZ” (palavra criada pelo artista), implica um tipo de criação artística ilimitada e mutável:

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de *métro*, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicletas, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. (...) Dei à minha nova maneira, fundada no emprego desses materiais, o nome de MERZ, tirado da segunda sílaba da palavra KOMMERZ. Esse nome nasceu em um quadro, uma imagem sobre a qual se podia ler, recortada de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVAT BANK, e colada entre formas abstratas, a palavra MERZ. (...) Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ (...). Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ (SCHWITTERS In CAMPOS, 1977, p.35-36).

Tanto no cd “FORA [DO AR]” como nas “partituras-evento” propostas por George Brecht e nas experiências de Kurt Schwitters, arte e vida são camadas enviesadas, com suas indeterminações e inconclusões. Ou como sublinha Hélio Ferverza, a respeito da produção de Brecht (e de outros artistas que propõem outras formas de apresentação além da exposição): proposições “são meios e não fins”, são “formas de pensar, de viver e de agir” (FERVENZA In Porto Arte, 2005, p.83). Para Ferverza, há uma separação ou diferença entre as noções de apresentação e de exposição, sendo que se toda exposição constitui uma forma de apresentação, entretanto, nem toda forma de apresentação constitui uma exposição. Ou seja, existem muitas outras formas de apresentação além da exposição, que assinalam uma não-coincidência entre “o espaço das produções artísticas” e “o espaço, as concepções e os valores estabelecidos pelas instituições e mercados” (Idem, p.79). Existem propostas que não objetivam a realização de exposições, mas “ênfaticam relações de envolvimento e a criação além da produção de objetos para serem expostos. Elas são propositivas: implicam um processo”. Ferverza assinala que “a maneira como uma produção artística é percebida é afetada pelo contexto de sua apresentação.” E, se “o

espaço de apresentação se instaura no entrecruzamento de gestos, situações, campos”, a apresentação constitui uma espécie de “indicação que produz uma ênfase, um relevo no olhar.”^{vii}

Proposições sonoras apresentam-se como planos de partida, como indicações para situações incertas, abertas e ambíguas. A audição do cd “FORA [DO AR]” pode acontecer tanto no espaço doméstico e privado, com uma duração variável, como pode ser agenciada em espaços públicos, como a cidade, o rádio ou espaços expositivos, coletivamente ou não. E os espaços e quem possa ali estar/ouvir/escutar/soar modificam essas proposições de diferentes maneiras e em intensidades variáveis.

Brandon LaBelle pressupõe essa relação intrínseca entre o som e o meio circundante, enfatizando a existência de uma “dinâmica relacional do som”. O autor sublinha que o som é intrinsecamente relacional na medida em que emana, propaga, vibra, move, harmoniza, traumatiza, conecta e perturba. E, o espaço é mais do que sua aparente materialidade, sendo que “(...) produzir e receber o som implica em ser envolvido em conexões que tornam a intimidade intensamente pública e a experiência pública distintamente pessoal” (LABELLE, 2006, ix). LaBelle sublinha que a condição relacional do som pode ser investigada através de usos da espacialidade, sendo que todo evento acústico

implica uma situação dinâmica na qual o som e o espaço conversam, multiplicando e expandindo o ponto de atenção, ou a fonte do som: a materialidade de uma sala dada modela os contornos do som, moldando-o de acordo com a reflexão e absorção, reverberação e difração. Ao mesmo tempo, o som faz um espaço dado aparecer além de qualquer ponto de vista: ao ecoar por toda a sala, meu bater de palmas descreve o espaço de uma multiplicidade de perspectivas e posições, pois a sala está aqui, entre minhas palmas, e lá, ao longo da trajetória do som, aparecendo em múltiplas posições dentro de suas paredes, pois “a onda sonora chegando ao ouvido é análoga ao atual estado do ambiente, porque como a onda viaja, ela é mudada por cada interação com o ambiente”. (Idem, x)

Os trabalhos sonoros propõem uma ativação da relação existente entre som e espaço, e também acionam, segundo LaBelle, uma relação com quem habita, transita ou está inserido neste espaço. Ou seja, todo evento acústico é também um evento social, na medida em que o som ocorre entre a presença física e psíquica do outro. Presença que também contribui para a modulação do som, para sua reflexão, reverberação, volume, intensidade e, sobretudo, influencia no que o som pode suscitar semanticamente. Nesse sentido, o evento acústico aciona também uma dinâmica psicológica, na qual o som conversa com

uma espécie de “limite espacial da reverberação mental, como um tipo de ‘transmissão radiofônica’ chegando a locais invisíveis ou desconhecidos na cabeça.” (Idem, xi)

No cd “FORA [DO AR]” parte do que é posto em movimento pelo outro pode ser intersectado com as sugestões de audição. Cada faixa pode ser desdobrada e executada, vivenciada em diferentes espaços, tempos e de múltiplas maneiras. Cada faixa pode ser imaginada, assim como os cartões com desenhos e/ou textos, que podem ser desmembrados do cd ou intersectados com os sentidos dos áudios. Neste processo, talvez as sugestões de audição e as proposições sonoras indiquem, acionem ou solicitem outros modos de escuta.

Silêncio como escuta

Ouvir os minúsculos sons do jardim, os estalidos do terreno ao lado, os ruídos domésticos, os barulhos mínimos da rua, a chuva num filme, o pulso do relógio, o silêncio de uma respiração e selecioná-los – escutá-los. Colocar-se num estado de atenção às texturas mínimas da paisagem sonora cotidiana. Rastrear e colecionar ruídos, silêncios sonoros, pedaços de falas, pausas entre as palavras.

As ações acima ocorreram durante o processo de construção do cd “FORA [DO AR]” e indicam um interesse pelo entorno sonoro ou pelo que Murray Schafer denominou como paisagem sonora. Para o autor, a paisagem sonora “quer dizer a totalidade do ambiente sonoro em que vivemos, todos os sons ambientes; não só os sons musicais, [mas também] os sons do nosso cotidiano” (SCHAFER In www2.uerj.br/~labore/entrevista_murray_baixo.htm). A paisagem sonora é movediça, dinâmica e está sempre se modificando. No livro “O ouvido pensante”, o autor propõe uma série de exercícios num programa sistemático de “limpeza de ouvidos”, propondo treinar os ouvidos a escutarem de modo mais diferenciado os sons de um ambiente. Pois, “ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis (...), captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções” (SCHAFER, 1991, p.67). Neste sentido, se “não existem pálpebras nos ouvidos” (Idem, p.288), seria possível produzir interrupções nas opacas paisagens sonoras urbanas? Seria possível produzir interrupções sonoras ou modular a audição, exercitando uma outra escuta, mais minuciosa, desacelerada e porosa?

Numa entrevista a Rodrigo Garcia Lopes, quando indagado sobre sua relação com os ruídos urbanos, John Cage responde: “Mas eu gosto desses sons que você está ouvindo, esse barulho todo! Eles não me deixam nem um pouco nervoso. A Sexta Avenida é uma das mais barulhentas de Nova York e, no entanto, veja como ela é sossegada... Encontrar quietude e silêncio no meio do barulho é uma disciplina” (CAGE In LOPES, 1996, p.95). Cage talvez tenha modulado sua audição de tal maneira que as ações de escutar e compor não se distinguem, o que se conecta diretamente com sua concepção de música como uma combinatória (incluindo aqui o acaso e o acidente) de sons, relativizando o uso de instrumentos musicais e incluindo os ruídos e silêncios do mundo como materiais possíveis para sua “música experimental”.

Em suas composições, segundo José Miguel Wisnik, o silêncio passa a ser incorporado e produzido como um elemento articulador de um sistema, que é constituído de silêncio/ruído encadeados. Cage enfatiza o silêncio como “a múltipla atividade que não cessa de nos rodear” (CAGE In Código 3, 1978, s/p), ou seja, há sempre um som para ser ouvido, ou não:

O silêncio, na realidade, não existe. Nunca existe uma ausência de som, que é como os dicionários definem o silêncio. O silêncio é simplesmente... uma questão mental. Uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando. Não sou eu que faço os pássaros cantarem, mas eu os ouço e não estou falando: a isso chamamos de silêncio. O silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca. (Idem, s/p)

O silêncio entendido como ausência de som inexistente. Ele é antes a multiplicidade de sons: é burburinho, rumor do mundo. E o ruído, segundo José Miguel Wisnik, é “formado de feixes de defasagens ‘arítmicas’ e instáveis” (WISNIK, 1989, p.29), mas, o grau de ruído que se ouve num som depende de seu contexto. Na ótica da teoria da informação, o ruído é um som que, ao causar uma “desordenação interferente”, torna-se “um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, e provocador de novas linguagens” (Idem, p. 29-30).

Como assinala Cage, “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1985, p.98). Ou seja, “há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos” (WISNIK, 1989, p.16) – Wisnik refere-se à experiência de Cage, que isolado numa câmara anecóica, sem

qualquer ruído externo, escuta o som grave de seu sangue em circulação e o som agudo de seu sistema nervoso (a escuta “afinada” de Cage). Na instigante peça do autor, chamada “Tacet 4’ 33””, de 1952, desdobram-se tais colocações: um pianista ameaça começar a peça, mas nada toca durante quatro minutos e trinta e três segundos, onde o público se manifesta ruidosamente. Cage materializa o silêncio em barulho vivo, onde “a música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio e o silêncio da platéia vira ruído” (Idem, p.46). Para [Fátima Carneiro dos Santos](#)

Considerada por Daniel Charles como um "dispositivo" criado por Cage "para apreensão do mundo" - um "enquadramento temporal" –, esta obra (...) recorre a uma "poiética de escuta", onde o ato de escutar constitui-se também em um ato de compor. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em 4'33" Cage dá o silêncio frente a um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta. A música evocada por esse "dispositivo" consiste, justamente, em escutar as sonoridades e as qualidades particulares desses sons, produzidas ao acaso, através desse "enquadramento". Para Cage, do mesmo modo que as coisas que nos acontecem diariamente transformam nossa experiência (...), ao prestarmos atenção em uma música distante da tradição, nossa atenção para as coisas que nos rodeiam (...) será mudada. Alimentando esta música de sons cotidianos, de ilhas de silêncio, dar-se-á, então, uma espécie de 'enquadramento do cotidiano'. (SANTOS In <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=esquizofonia>)

Se “o silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca”, ele pode ser pensado como um dispositivo de seleção e inclusão do mundo cotidiano no espaço que a proposição habita e incorpora. “FORA [DO AR]” parece propor esse ato de escuta enquanto ressonância, intersecção, deslocamento e desvio. Onde os sons de um ventilador, de uma gota que pende, de uma palavra invertida, de uma panqueca que assobia ou de um grilo (todos eles constituindo materiais para as faixas do cd “FORA [DO AR]”), ouvidos em espaços imprevistos e variáveis, acionam outras situações, percepções, sensações e pensamentos. Talvez “FORA [DO AR]” suscite esse estado de atenção para as infinitas paisagens sonoras cotidianas. Um estado de atenção ao entorno, às ilhas de ruído e aos silêncios assonantes, propondo-se uma escuta ativa ou a invenção de uma outra escuta, uma escuta um pouco fora da audição, uma escuta pausada.

Referências

Livros:

BAITELLO JUNIOR, Norval. **Dada-Berlim: des/montagem**. São Paulo: Annablume, 1993.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

__ **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. London: Phaidon, 1998.

- KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- LABELLE, Brandon. **Background noise**: perspectives on sound art. New York, London: Continuum Books, 2006.
- LOPES, Rodrigo G. **Vozes e Visões**: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.
- __ **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- SCHWITTERS, Kurt. **MERZ**: Écrits choisis et présentés par Marc Dachy. Paris: Ed. Gérard Lebovici, 1990.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Catálogos:

- Lygia Clark**. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
- OSBORNE, Peter. **Conceptual Art**. London: Phaidon, 2000.
- O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, Detroit: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

Periódicos:

- Código 3**. Salvador, agosto de 1978, s/p.
- FERVENZA, Helio. Considerações da arte que não se parece com arte. In **Porto Arte**. Nº 23, Porto Alegre, PPG em Artes Visuais IA-UFRGS, 2005.
- MINARELLI, Enzo. A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora. In **Sibila**. São Paulo, Ano 5, número 8-9, setembro de 2005.
- STOLF, Raquel. 3ª aproximación al fuera. In **PULSO/DISEÑO**. Montevideo, Ano 3, número 4, agosto de 2006.

Documentos sonoros:

- A voz é princesa**. CD com poemas sonoros. In **Sibila** – Revista semestral de poesia e cultura. São Paulo, Ano 5, número 8-9, setembro de 2005.
- STOLF, Raquel. **Lista de coisas brancas** – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas. Florianópolis: Edição do autor, 2001. 1 CD.
- __ **FORA [DO AR]**. Florianópolis: Edição do autor, 2004. 1 CD.

Sites:

- <http://www.uclm.es/artesonoro>. Acesso em: setembro de 2006.
- www2.uerj.br/~labore/entrevista_murray_baixo.htm. Acesso em: setembro de 2006.
- <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=esquizofonia>. Acesso: junho de 2007.
- <http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-wateryam.html>. Acesso em: julho de 2007.

M^a Raquel da Silva Stolf é artista plástica, escritora e professora no Centro de Artes da UDESC, em Florianópolis. É licenciada em Artes Plásticas pela UDESC, mestre e doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em Porto Alegre.

Notas

ⁱ Trocadilho com o texto “1ª APROXIMAÇÃO AO FORA”, do escritor Dennis Radünz, sobre o projeto artístico “FORA [DO AR]”, por mim desenvolvido. Projeto que abrange o cd “FORA [DO AR]” (2002-2004), “Objeto elacuna” (objeto, 1999-2004), “Palavras a vácuo” (instalação, 2002-2004), “Panquecas fantasmáticas”

(instalação sonora, 2002-2004), “Dentro do ar” (objeto, 1999), “Kit para terceiros socorros” (vídeo, 2003-2004), “Céu regravável” (instalação sonora, 2002-2003), “Grilo” (micro-intervenção urbana, 2004-2006).

ⁱⁱ Na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, no bairro Campeche.

ⁱⁱⁱ Anotações em caderneta de 2002, na qual encontram-se esboços que compõem a parte impressa do cd.

^{iv} “Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas” (2000-2005) foi produzida em minha pesquisa de mestrado, intitulada “Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos” (2000-2001). A versão sonora da “Lista” é composta por sobreposições, repetições e empilhamentos de palavras, sendo que diferentes gradações nas sobreposições das falas concatenam descontinuidades entre som e sentido, ressonâncias e deslocamentos entre a leitura e a escuta deste mesmo texto, suscitando flutuações, ruídos e estranhamentos entre a palavra escrita e falada e o espaço que as abriga e inevitavelmente também as modifica.

^v O projeto gráfico do encarte e impressos do cd foi concebido por mim, sendo executado em parceria com a artista Aline Dias.

^{vi} Tony Godfrey concebe a intervenção como um termo usado quando objetos, imagens ou informações são colocadas num certo contexto com a intenção de interromper, de algum modo, a percepção normal/usual de arte, chamando atenção para a questão ideológica ou institucional daquele contexto (GODFREY, 1998). Proponho pensar micro-intervenções como pausas mínimas, quase imperceptíveis (micro quer dizer um milhão de vezes menor) nos cotidianos urbanos e domésticos. Pausas ou espaçamentos que podem ou não micro-mover camadas “infra-minces” (como diria Marcel Duchamp) destes contextos.

^{vii} Anotações feitas durante as aulas da disciplina “Espaços, formas de apresentação e concepções da arte”, sendo que o texto entre aspas consiste em fragmentos de falas do professor Dr Hélio Ferverza. Ele enfatiza que nas proposições que não implicam um público que as assista, ocorre o que denomina de “auto-apresentação”, que acontece fora dos espaços e sistemas de exposição, ocorrendo por intermédio de outras formas de discursividade, alterando o que se entende por arte, modificando as concepções de arte. Ferverza assinala que “a arte é uma invenção do que ela pode ser”.