

**SOB(RE) PUBLICAÇÕES SONORAS E PROCESSOS DE ESCUTAS,
ENTRE DESDOBRAMENTOS**

**ABOUT(UNDER) AUDIO PUBLICATIONS AND LISTENING PROCESSES,
BETWEEN UNFOLDINGS**

Maria Raquel da Silva Stolf / UDESC

RESUMO

Este texto parte de algumas reflexões em torno da invisibilidade do som e de suas relações com o intersticial e o *infra-mince* (Duchamp), propondo investigar duas publicações sonoras que solicitam uma escuta *infra-mince* e escutas do *infra-ordinário* (Perec): *The Sonic Body: Figures 1-12* (2011), de Brandon LaBelle e *Crackers* (2001) de Christof Migone. Escutar o que escapa, estala, roça e respira envolve relações entre processos de escuta de ruídos *escondidos* e uma espécie de fantasmagoria do som (Toop). Dialogando com estas reflexões, aborda-se o processo da proposição *Panquecas fantasmáticas*, que integra a publicação sonora *FORA [DO AR]*, por mim desenvolvida, e que implica uma série de desdobramentos desde 2004.

PALAVRAS-CHAVE: Publicação sonora; processos de escutas; *Panquecas fantasmáticas*.

ABSTRACT

This text presents some reflections about the invisibility of sound and its relations with the interstitial and the infra-mince (Duchamp), proposing to investigate two audio publications requesting a infra-mince listening and a listening of the infra-ordinary (Perec): The Sonic Body: Figures 1-12 (2011), by Brandon LaBelle and Crackers (2001) by Christof Migone. Listening to what escapes, cracks and breathes involves relations between processes of listening to hidden noises, and a kind of phantasmagoria of sound (Toop). In connection with these reflections, it presents the process of the proposition Panquecas fantasmáticas, which integrates the audio publication FORA [DO AR], developed by me, and which implies a series of unfoldings since 2004.

KEYWORDS: Audio publication; listening processes; Phantasmatic pancakes.

Sob(re) publicações sonoras

Este texto parte de investigações que venho desenvolvendo em torno da construção, escrita e escuta de publicações sonoras, denominação que venho reinventando desde 2001 através da produção, de desdobramentos e da circulação de algumas publicações por mim desenvolvidas. Em minhas investigações sob publicações sonoras, seus processos de construção envolvem relações entre componentes em áudio (agrupados em CDs de áudio, em plataformas *on-line*, veiculados no espaço radiofônico, entre outras possibilidades) e materiais gráficos, textuais e impressos. Podem implicar também, como sublinha Steve Roden, propostas de arte sonora “[...] cujo foco recai no som/escuta (como presença material ou idéia), pois este é o veículo de expressão e/ou experiência primária.” (RODEN apud COSTA, 2010, p.37, trad. nossa). Ou ainda, em diálogo com o que Seth Kim-Cohen (2009) denomina como “*non-cochlear sonic art*” (“arte sonora/sônica não-coclear”), envolvendo projetos que sublinham a impossibilidade de um conceito de som sem remissão textual/discursiva, em que além de se constituírem como “práticas errantes”, pensam o som interligado a outros aspectos (conceituais, sociais, políticos, contextuais, etc.).

O som e a audição/escuta apresentados numa publicação sonora como algo a ser imaginado ou desencadeado numa flutuação de pensamentos relacionam-se com processos e procedimentos de escrita, os quais podem articular situações de leitura e escuta. Deste modo, a construção de publicações sonoras envolve relações sinuosas entre texto e som (presente materialmente ou não), implicando relações entre disco e livro, entre o disco enquanto trabalho artístico (CELANT, 1977) e o livro/publicação de artista como obra e/ou sequência de espaço-tempo (CARRIÓN, 2011). Como sublinha Anne Moeglin-Delcroix (2006), o livro de artista é capaz de conservar os vestígios de outras atividades artísticas intermediárias, pressupondo assim constituições e características heterogêneas. A noção de *intermídia*, investigada e proposta por Dick Higgins atravessa também as práticas artísticas sonoras, que não supõem uma simples adição ou superposição de meios e/ou tecnologias, mas consistem em práticas artísticas que se valem de estratégias de intersecções (IGES, 2010). Na construção de publicações sonoras, seus componentes impressos gráficos e/ou textuais conectam-se ao que soa no componente-disco. As experiências de ver-ler e ouvir-escutar não se indissociam, mas acontecem interseccionalmente.

Com ruído escondido¹

Antes de adentrar algumas publicações sonoras, abordarei brevemente as intersecções entre som e texto, entre ver-ler e ouvir-escutar, a partir de propostas de Marcel Duchamp. Entre 1912 e 1915, o artista trabalhou com “idéias musicais” (KOTIK, 2000) e tal fato certamente decorre de seu interesse em adentrar “regiões verbais” ou, como aponta Javier Ariza (2008), em seu interesse pelas idéias e “[...] não meramente nos produtos visuais, [com] um pensamento aberto que lhe permitiu experimentar plástica e conceitualmente com o som.” (p.33, trad. nossa). Nesse sentido, uma nota de Duchamp, do trabalho *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)* (1934), intitulada *Sculpture Musicale*, propõe “Sons durando e partindo de diferentes pontos e formando uma escultura sonora que dura.” (2007, p.47, trad. nossa). De certo modo, a nota pode ser pensada como uma espécie de “partitura textual”, que pode ou não ser executada. Em outra nota, intitulada *TIRELIRE (OU CONSERVES)*, podemos perceber outra proposição ou “partitura textual” enquanto projeto do trabalho de Duchamp *A bruit secret* (1916): “Fazer um *readymade* com uma caixa contendo algo irreconhecível pelo som e soldar a caixa.” (2007, p.47, trad. nossa).²

A bruit secret, um “semi *ready-made*” no qual um novelo de cordão é prensado entre duas chapas de latão, ligadas por parafusos, propõe uma escuta para o mínimo, uma escuta para algo irreconhecível pelo som. Se o *ready-made* for deslocado ou movimentado, ouve-se um ruído, produzido por alguma coisa colocada dentro do novelo (secretamente, por Walter Arensberg).³ O objeto, desconhecido até para Duchamp, instigou-o a inscrever nas chapas de latão duas frases cujo sentido foi ocultado a Arensberg pela supressão de letras. Como escreve Janis Mink: “O objeto chocalha, mas permanece secreto.” (2000, p.63).

A idéia de ruído, acompanhada pela “cor verbal” (como assinala Duchamp) do título do *ready-made* e do texto escrito também com lacunas, assume qualquer coisa de indefinível e de inacessível. E somando-se ao fato de que nunca chacoalhei ou presenciei o ruído proposto por Duchamp, ele torna-se ainda mais secreto, ainda mais *conservado* numa virtualidade, ainda mais suspenso (imagino sonoramente esse ruído sempre que olho a foto do trabalho). *A bruit secret* suscita “um som que não poderia ser ‘visto’, ao menos no sentido de ser inteiramente compreendido” (ADCOCK, 1992, p.119, trad. nossa), insinuando-se também a audição/escuta como

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

algo invisível (como ver/olhar um som?) e paradoxalmente, inaudível. Para Duchamp, se “Podemos ver/olhar o ver”, “Não podemos ouvir o ouvir” (2007, p.37, trad. nossa). Seria possível então propor experiências de escuta, na medida em que elas são quase inapreensíveis?

Como propor a escuta de um ruído insignificante, de um som duvidoso ou quase irreconhecível? Como perceber e propor um intervalo sonoro, um intervalo na escuta? Tentando ouvir o interstício entre um grilo no jardim e uma noite enevoadada de grilos? Ou ainda, tentando escutar assonâncias entre a abertura de uma embalagem fechada a vácuo e o som de “Calças de veludo – / seu zunido agudo (no andar) pelo / roçar das duas pernas”⁴? Como ouvir um som *infra-mince* e escutar uma “separação *infra-mince* indicada pelo som”, proposta por Duchamp?

Escuta *infra-mince*, escutas do *infra-ordinário*

Abordarei a seguir duas publicações sonoras – *The Sonic Body: Figures 1-12* (2011), de Brandon LaBelle e *Crackers* (2001), de Christof Migone –, cujos processos de construção envolveram desdobramentos de ações, situações e processos de escuta e participações coletivas, e sobretudo, penso que são atravessadas pela proposição de escuta para o que escapa, roça, respira ou estala, transitando entre uma escuta *infra-mince* e escutas do *infra-ordinário*.

Georges Perec (2008) pergunta-se como descrever o que se passa a cada dia e o que se repete, como interrogar o que é comum, cotidiano e *infra-ordinário*, como falar desse *ruído de fundo*, incessante? “Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?” (PEREC, 1989, p.11, trad. nossa). Talvez, como propõe Perec, podemos tentar pensar relações com estas interrogações começando por fazer um inventário de nossos bolsos ou bolsas, perguntando sobre as procedências, os usos e os futuros de cada objeto encontrado, perguntando onde, quando, por que e como vivemos, respiramos, caminhamos, descemos as escadas, sentamos à mesa para comer ou deitamos em camas para dormir.

Interrogar um ruído de fundo implica uma posição de escuta rasteira, que vasculha, sonda e desliza. Uma escuta inquieta, que fisga e recolhe fricções, assombros por micro-acontecimentos sonoros e até mesmo insonoros. Em *The Sonic Body: Figures 1-12*, Brandon LaBelle⁵ apresenta como publicação uma “coleção de traços audíveis

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

de corpos dançantes” (LABELLE, 2011, capa da publicação, trad. nossa) reunida em um CD de áudio com uma capa-pasta e um livreto, contendo um texto acerca de seu processo de construção e desdobramento em publicação, notas de campo para um esboço do trabalho, indicando-se também as faixas que compõem o CD e os/os participantes que as produziram, entre outros créditos⁶. A publicação sonora compila os ruídos de movimentos de pessoas ouvindo músicas (em fones de ouvido) e dançando (com alguns instantes de vocalizações), gravados de modo a formar espécies de “identidades acústicas, destacando a dança como uma forma de tradução” (LABELLE, 2011, capa da publicação, trad. nossa).

The Sonic Body é um trabalho que visa a fisicalidade do som, como um processo de ingestão, entrada, uma fome de escuta e, finalmente, a reação incorporada, uma vitalidade sensual que refigura a presença do corpo em um micro-evento energético. [...] Uma série de experimentos de gravação foram feitos ao longo de 2009 e 2010, convidando vários participantes, cada um dos quais recebeu a tarefa de dançar enquanto ouvia faixas musicais de sua escolha através de fones de ouvido. A ideia era capturar, através da gravação de áudio, os movimentos físicos de cada participante, dentro de diferentes configurações, e finalmente eliminar o material musical completamente do trabalho, de modo a concentrar-se no corpo em movimento como um acontecimento sonoro. (LABELLE, 2011, capa da publicação e p.4, trad. nossa)

Cada faixa de *Sonic Body* consiste em uma destas experiências, indicando-se a música⁷, o/a participante que escuta/dança e o ambiente da ação, sendo intitulada como *Figure 1* e assim sucessivamente. As últimas duas “figuras” (*Figure 11 & 12*) são indicadas/intituladas como “*amplifications / imaginary*” (“amplificações / imaginário”), em que são registradas duas ações em grupo. Uma das ações foi gravada em um grande espaço de um teatro, com quatro participantes, que ao invés de escutarem música, escutam através de fones de ouvido *wireless* (com microfones dispostos no espaço, em total escuridão) seus próprios ruídos/ações e a fisicalidade do espaço, explorando esses movimentos como “acontecimentos sonoros”. Já numa segunda ação, gravada em um espaço de dança, também com quatro participantes, mas num espaço iluminado, não há mais fones de ouvido, sendo que aos participantes foi solicitado para “imaginar seus movimentos como ações de geração de som” (LABELLE, 2011, p.5, trad. nossa), em que os movimentos de cada parte do corpo são pensados não como ações visuais, mas como como “um movimento de ruído imaginado” (LABELLE, 2011, p.6, trad. nossa). Sobre esse processo em

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

Sonic Body, LaBelle assinala que escutar “[...] pode não ser apenas um ato dirigido para fora, para o mundo, mas igualmente um processo interno, de sintonizar-se e cercar-se; escutar pode procurar por uma parceria audível encontrada no mundo [...]” (2011, p.6, trad. nossa).

Dialogando com o projeto e reflexões de LaBelle, Christof Migone, no processo de construção do projeto e da publicação *Crackers* (2001), coloca um anúncio em um jornal semanal, no rádio e também através de uma rede da Galeria 101, em Ottawa (Canadá), perguntando: “Você estala seus dedos? seu pescoço? suas costas? seus joelhos? seus cotovelos? seus tornozelos? seu quadril? e seu...?” (2005, p.80, trad. nossa). A partir dos anúncios, Migone reúne um grupo de nove participantes para sessões de gravação, que consistiram em entrevistas e em uma “sessão de ruídos” – ou como propõe Migone, uma “sessão de estalos” (“*cracking session*”).

O projeto *Crackers* foi gravado em 1997, durante uma residência do artista na Galeria 101, em Ottawa, editado (1998) no *Avatar* (um centro de arte eletrônica e áudio-arte, em Québec) sendo apresentado inicialmente como instalação na exposição coletiva *Incredibly Soft Sounds* na mesma galeria (curadoria de Emmanuel Madan), em 1998. A versão enquanto instalação também apresentava um vídeo do artista estalando repetidamente seu tornozelo direito durante vinte minutos, exposto como uma projeção no nível do tornozelo. Desdobra-se também em uma performance, em que Migone apresenta duas projeções videográficas, uma da ação pré-gravada e outra da ação executada ao vivo, nas quais estala seu tornozelo direito, junto com as gravações em áudio dos estalos de 1997.⁸ *Crackers* desdobra-se ainda em um CD de áudio (finalizado e mixado em 2000, sendo lançado pela *Locust Music*, em 2001), acompanhado por um folheto com créditos e desenhos da artista Onya Hogan-Finlay.

Para Migone, seu projeto produz uma espécie de

retrato de uma cidade através dos ossos de seus cidadãos. Esta é uma forma específica de paisagem sonora [*soundscape*], é uma *crackerscape*. Os retratos apresentam formas de comportamento que navegam nervosamente entre o controlável e o incontrolável. [...] Com *CRACKERS*: uma articulação é o local onde os ossos articulam uma tensão. *Crackers* são compulsivos sobre a liberação dessa tensão. Conforme o som dos estalos ecoam, alguns estremecem,

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

outros sentem alívio. Em todos os casos, um estalo é quando e onde algo quebra. [...] *Um cracker é uma edição de osso, Um cracker é uma pausa quebrada.*
(MIGONE, http://christofmigone.com/Crackers_Ottawa/, trad. nossa)

Mas, como perceber e escutar essas “pausas quebradas”, esses estalos sem matriz lingüística e sem aterrissagem precisa (quase secretos), esses ruídos intersticiais (dentro/fora do corpo)? Steve Roden nos dá uma pista, ao afirmar que as propostas sonoras têm “[...] o potencial de ampliar a percepção de uma pessoa de um espaço (ou talvez até do mundo), através da experiência da escuta – e escutar focado aumenta a experiência [...]” (2005, trad. nossa). E escutar desfocado? O que seria um desfoque na escuta? Talvez implique estar imerso/a numa “*crackerspace*”, entre tensão (foco) e pausa (desfoque), onde a própria escuta pode “estalar” e imaginar.

Panquecas fantasmáticas

Desdobrando as questões lançadas por Duchamp em *A bruit secret*, Christoph Korn sublinha que “Não vemos o som, somente o escutamos. No melhor dos casos, podemos ver sua fonte, mas não o próprio som.” (2008, trad. nossa). E aponta que se o som é invisível, o mundo sonoro instiga e “dispara” nossa imaginação. Korn afirma que escutar significa “antecipar”, em que o som tem sempre algo de impreciso e durante o processo de percebê-lo somente se concretizam algumas partes de sua materialidade. Há sempre um trecho “impronunciável” do som: “[...] temos uma sensação intuitiva de suas características, muito mais do que podemos explicar nos mínimos detalhes. Uma premonição nos sussurra.” (2008, trad. nossa).

Nesse sentido, em *Sinister Resonances*, David Toop investiga as características espectrais do som e suas relações com a memória e seus rastros, partindo da premissa de que

[...] o som é uma assombração, é um fantasma, é uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é transitória. A intangibilidade do som é inquietante — uma presença fenomenal tanto na mente, como em seu ponto de origem, como em tudo ao redor [...]. [...] Escutar é, depois de tudo, sempre uma forma de escuta escondida. (2010, p.XV, trad. nossa)

O processo e os desdobramentos de *Panquecas fantasmáticas* pressupõem esse traço/rastro premonitório e furtivo da escuta, seu trecho “impronunciável” e sua inquietante intangibilidade. Ao mesmo tempo, envolvem relações com uma escuta do *infra-ordinário*, na medida em que o processo da proposição sonora foi

desencadeado na ocorrência de uma experiência de escuta durante uma situação culinária cotidiana, 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 assobios e ruídos quase fantasmagóricos e essas sonoridades me fisgaram.⁹ Esta experiência, somada a outros processos e projetos, desencadeou uma série de percepções, pensamentos, sentidos e imagens, que por sua vez, suscitaram o interesse em investigar o som em meu processo artístico, como catalisaram anotações e reflexões sobre a construção de outras proposições sonoras, instigando o desenvolvimento do projeto e da publicação *FORA [DO AR]* (2002-2004).¹⁰

Panquecas fantasmáticas passou a intitular uma das faixas da publicação sonora *FORA [DO AR]*, que é composta por um CD de áudio e material impresso, com trinta e três faixas que podem ser desdobradas em ações, micro-intervenções urbanas (através de carros de som ou bicicletas que fazem anúncios sonoros), em micro-intervenções domésticas, em instalações, vídeos e textos. Tem tiragem de quinhentos exemplares e agrupa proposições sonoras que investigam a palavra em situações cotidianas (os ruídos de fundo da fala, a escrita e as fissuras da ficção), propondo também pensar uma “escuta porosa”, que tenta absorver ruídos/silêncios do entorno e variações sonoras entre barulho, ruído e rumor.

A proposição foi veiculada também enquanto instalação sonora homônima (2002-2004), sendo emitida de duas pequenas caixas de som brancas, suspensas e próximas do chão.¹¹ Já em 2009, propus um desdobramento de *Panquecas fantasmáticas* como ação sonora realizada no Contemporão Espaço de Performance, em Florianópolis, no evento coletivo *Bem Bom* (curadoria de Adriana Barreto e Yiftah Peled). Preparei panquecas na cozinha dos coordenadores do espaço (Elaine de Azevedo e Yiftah Peled), sem ser vista pelo público (que desconhecia a fonte de emissão sonora), produzindo ruídos que foram amplificados e transmitidos em tempo real para três caixas de som posicionadas no espaço expositivo, durante 20 minutos. No final da ação, as panquecas foram servidas ao público.¹²

Em 2011, a receita-partitura com o processo de sonorização de panquecas foi publicada na *Revista Recibo 23 - Receitas e Roteiros* (ed. Traplev e Carla

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

Zaccagnini). Esta versão do trabalho já lançava a proposta de um mini-curso-demonstração, e ao mesmo tempo, apresentava-se enquanto receita-partitura para um possível desdobramento doméstico a ser executado pelos leitores-ouvintes da Revista Recibo.¹³

Por fim, entre outros desdobramentos, em 2016 realizei a oficina-proposição sonora *Panquecas fantasmáticas*, a convite do projeto *PORTUÁRIO – Encontros de Pesquisa e Produção em Artes Visuais*, coordenado por Sarah Uriarte e Kim Coimbra, na Galeria Municipal de Arte de Itajaí. A oficina teve início com uma conversa acerca de projetos que envolvem publicações sonoras e seus desdobramentos ou planos de partida em ações, intervenções, instalações, proposições e outras possibilidades (com uma sessão de audição de extratos de publicações). Foram também propostos um exercício de escrita¹⁴, uma caminhada pelo espaço da casa (Galeria Municipal de Arte de Itajaí) e a prática coletiva da receita-partitura de *Panquecas fantasmáticas* (utilizando-se liquidificador, fogareiro, frigideira, ingredientes para panqueca e utensílios da receita). Durante a proposta de prática de sonorização de panquecas, demonstrou-se os detalhes do preparo e em seguida o grupo participou da experiência. Ao final da oficina, as panquecas foram consumidas pelos participantes.¹⁵

Ressonâncias e outras “fomes de escuta” (LABELLE, 2011): em todos os desdobramentos da proposição *Panquecas fantasmáticas*, algo que fisgou suas ocorrências e experiências de escuta foi uma espécie de assobio sem boca, um ruído infra-agudo e relações ambíguas entre fim e infinitude, que ressoaram entre os comentários e conversas com os/as ouvintes e/ou participantes da oficina-proposição. Em alguns dos desdobramentos, a situação “esquizofônica”¹⁶ de por vezes não se saber *de onde* vinha (ou *o que* produzia) o som, apontava para a escuta de sons sem corpo (ou de “corpos sonoros” inquietantes), de microruídos sem paradeiro. Ruídos que parecem vir da barriga, do corpo e da pele de uma panqueca inchada/inflada, que estala e se esvazia. Sonorizar e escutar panquecas envolve um humor e *non-sense* (escutar um som como fantasma *infra-ordinário*, que sonda o não-sentido), como também implica que “[...] escutar nos permite acesso constante a um mundo menos estável, omnidirecional, sempre em estado de se tornar e recuar, conhecido e desconhecido.” (TOOP, 2010, p.37-38, trad. nossa).

STOLF, Maria Raquel da Silva. Sob(re) publicações sonoras e processos de escutas, entre desdobramentos, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1301-1311.

A construção de publicações sonoras, envolvendo uma série de desdobramentos ou sendo por eles catalisada e editada, articula tanto relações entre invisibilidade, intangibilidade e fantasmagoria sonora, como propõe situações de escutas do *infra-ordinário* e uma escuta *infra-mince*, com seus microruídos furtivos.

Notas

¹ Este fragmento do texto foi elaborado a partir do bloco Nuvem investigativa, que introduz questões em torno dos usos do som e do texto em projetos artísticos, em minha pesquisa de doutorado – *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em Porto Alegre (2007-2011). Nesta pesquisa, investigou-se a produção de proposições sonoras que podem ser desdobradas em instalações, micro-intervenções e ações sonoras, vídeos, textos e desenhos. Alguns conceitos desenvolvidos nesta pesquisa continuam sendo cruciais em meus processos, como a relação com um processo de escrita em que a palavra pende, oscila, desvia e pode se tornar uma espécie de “palavra-partitura”, catalisando desdobramentos sonoros; a questão da escuta, propondo-se uma “escuta porosa”, que absorve os ruídos do entorno, que percebe e reinventa variações entre barulho, ruído e rumor; investigações em torno de conceitos de silêncio – entre um silêncio sonoro e um silêncio que transita na própria escuta.

² Craig Adcock (1992) assinala que a palavra *tirelire* (em francês), que significa “cofre”, relaciona-se também ao verbo *tirelirer*, que significa “cantar como uma cotovia”, o que agrega ao *ready-made A bruit secret* um “trocadilho sonoro”. Em inglês, as palavras *tire lyre* também fazem referência à roda de bicicleta, a uma espécie de “lira aro”.

³ *A bruit secret* possui uma edição de oito réplicas (1964), sendo que a versão original (1916) continha um pequeno objeto desconhecido, colocado por Arensberg (FILIPOVIC, 2008, p.346).

⁴ “Calças de veludo – / seu zunido agudo (no andar) pelo / roçar das duas pernas é uma / separação infra-leve indicada / pelo som. (não é um som infra-leve?)” (DUCHAMP, 1989, p.22-23, trad. nossa).

⁵ Artista, professor, escritor e editor da *Errant Bodies Press*. A editora é composta também pela *Errant Bodies Records*, que propõe publicar projetos que envolvem experimentações sonoras, “som conceitual”, documentos sonoros e propostas de “intensidades espectrais, dinâmicas culturais e musicalidades errantes”.

⁶ LaBelle aponta no livreto da publicação que o projeto foi também apresentado como instalação (2010), tendo sido catalisado por um evento comissionado pela *Deutschlandradio* (2009), desenvolvido em colaboração com Benny Nilsen e Marcus Gammel, sendo proposto como uma “discoteca silenciosa performativa”, no *Maria am Ostbahnhof club*, em Berlim. Mais informações sobre os/as participantes diretos da publicação em: <http://www.errantbodies.org/ebr_labelle_sonic.html> e <http://www.brandonlabelle.net/the_sonic_body.html>. Acesso em: 15 mai. 2018.

⁷ As músicas foram: *Diddle Li Di*, de Suzi Hyldgaard; *Transmission*, de Joy Division; *I Get Around*, de Beach Boys; *Circular*, de Hildur Gudnadottir; *El Gran Varón*, de Willie Colón; *Mani*, de Paco Fernandez; *Young Man*, de Epaksa; *Ray of Light*, de Madonna; *Can't Get Enough of Your Love*, de Barry White.

⁸ Disponível em: <http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/crackers.html>. Acesso em: 25 jul. 2007.

⁹ Para escuta da proposição sonora *Panquecas fantasmáticas*: <<https://soundcloud.com/raquelstolf/panquecas-fantasmaticas>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

¹⁰ O projeto gráfico da publicação foi concebido por mim e executado em parceria com Aline Dias. Registros da publicação em: <<http://www.raquelstolf.com/?p=234>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

¹¹ Apresentada na exposição individual FORA [DO AR], no Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, em Florianópolis, 2004. Registros em: <<http://www.raquelstolf.com/?p=2144>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

¹² A ação teve o apoio técnico de Helder Martinovsky. Registros em: <<http://www.raquelstolf.com/?p=685>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

¹³ Disponível em: <http://issuu.com/recibo/docs/recibo23_online> e <<http://www.raquelstolf.com/?p=687>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

¹⁴ Intitulado: “o/a fantasma do som”: “1. Escrever um texto curto sob(re) o/a fantasma do som. Considerá-lo/la um organismo vivo, uma criatura (animal, mineral ou vegetal). Descrever seus hábitos, características físicas e mentais, modos de agir, angústias, pressentimentos, desejos, fracassos, singularidades e/ou desvios. 2. Rasurar milimetricamente algumas palavras e/ou letras do texto.” (STOLF, 2015). A proposição-oficina conversou (sem que eu soubesse de antemão) com uma história peculiar do espaço da Galeria Municipal de Arte de Itajaí, que segundo os coordenadores do projeto, por ter sido uma casa anteriormente habitada por uma senhora cujo apelido era “Dona Cachorrinha”, “sua” fantasma vagava pelo ambiente.

¹⁵ Agradeço a Sarah Uriarte e a Kim Coimbra pelo apoio ao processo da oficina (e pela nova espátula). Registros em: <<https://www.desdobraduras.com/portuario>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

¹⁶ Proposto por Murray Schafer (2001), o conceito de “esquizofonia” deriva da junção do prefixo grego *schizo* (cortar), à palavra grega *phone* (voz), consistindo na separação entre um som e sua transmissão, entre um “som original” e sua reprodução e estocagem.

Referências

- ADCOCK, Craig. Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise. In: KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination: Sound, Radio And The Avant-Garde*. London: MIT Press, 1992.
- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Ed. Andante, 2011.
- CELANT, Germano. *The Record as Artwork: from Futurism to Conceptual Art* (cat. de exposição). Texas: Fort Worth, The Fort Worth Art Museum, 1977.
- COSTA, José Manuel. *Arte Sonoro*. In: *Exit Express: Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*. # 54, Octubre 2010.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Tecnos, 1989.
- _____. *Duchamp du signe: Ecrits Réunis et présentés por Michel Sanouillet*. Paris: Flammarion, 2007.
- FILIPOVIC, Elena (org.) [et al.]. *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*. Buenos Aires: Fund. Proa, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 2008.
- IGES, José. *Arte sonoro: un arte de intersecciones*. Disponível em: <http://joseiges.com/?page_id=36>. Acesso em: 30 set. 2010.
- KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2009.
- KORN, Christoph. *Reflections on Sound*. 2008. Disponível em: <<http://www.gruenrekorder.de/fieldnotes/?p=archive&lang=en>>. Acesso em: 13 set. 2009.
- KOTIK, Petr. *Music by Marcel Duchamp*. In: DUCHAMP, Marcel. *MARCEL DUCHAMP: The Entire Musical Work*. S.E.M. Emsemble, Petr Kotik, John Cage. Nova Iorque: DOG W/A BONE, 2000. 1 CD.
- LABELLE, Brandon. *Background noise: perspectives on sound art*. New York, London: Continuum Books, 2006.
- _____. *The Sonic Body: Figures 1-12*. Berlim: Errant Bodies Records, 2011. 1 CD.
- _____. <http://www.brandonlabelle.net/the_sonic_body.html>. Acesso em: 15 mai. 2018.
- MIGONE, Christof. *Crackers*. Chicago: Locust Music, 2001. 1 CD.
- _____. <http://christofmigone.com/Crackers_Ottawa/>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Köln: Taschen, 2000.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Qu'est ce qu'un livre d'artiste?* In: MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *SUR LE LIVRE D'ARTISTE. Articles et Écrits de Circonstance - 1981-2005*. Marseille: Le Mot et Le Rest, 2006.
- PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- RODEN, Steve. *Active Listening*. 2005. Disponível em: <<http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- SCHAFER, R. Murray. *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: Editora Unesp, 2001.
- STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio).
- _____. *FORA [DO AR]*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2004. 1 CD.
- TOOP, David. *Sinister resonance: the mediumship of the listener*. New York: Continuum, 2010.

Maria Raquel da Silva Stolf

Artista, pesquisadora e professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Licenciada em Artes Plásticas pela UDESC, mestre e doutora em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pela

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Vem desenvolvendo a pesquisa *Processos de escrita / Escuta de processos [articulações entre voz, palavra e silêncio em publicações sonoras]* (2015-2021), na UDESC.