

LUCAS RIBEIRO
EBA/UFRJ

● | **IMANTAÇÕES SONORAS:
DIAGRAMAS PULSANTES E O SOM DO INVISÍVEL**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Escola de Belas Artes

LUCAS CASTRO RIBEIRO

IMANTAÇÕES SONORAS:

Diagramas pulsantes e o som do invisível

Rio de Janeiro
2019

LUCAS CASTRO RIBEIRO

IMANTAÇÕES SONORAS: Diagramas pulsantes e o som do invisível

Relatório final apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Visual.

Orientado por: Leonardo Ventapane

Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Leonardo Ventapane Pinto de Carvalho, Professor Adjunto, BAV/UFRJ

Irene de Mendonça Peixoto, Professora Adjunta, BAV/UFRJ

Ana Tereza Prado Lopes, Professora Doutora (UERJ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais e meu irmão, suas ajudas sustentam esta pesquisa, mas em muito superam a longevidade do fazer de uma monografia. Agradeço ao Leonardo Ventapane, seus acertos nas orientações e referências apresentadas foram recorrentes, mas não superam sua grande influência em direcionar o que hoje vejo como uma grande investigação para minha carreira e busca pessoal. Agradeço a todos os professores que de algum modo fazem parte desta caminhada. Agradeço aos meus sócios e, acima de tudo, amigos da Skilos. Agradeço ao André Barreto, amigo e parceiro na descoberta da experimentação sonora em momentos que são percebidos como a primeira escola desta pesquisa, além de suas não menos importantes ajudas durante o decorrer deste estudo. Aos amigos e amigas da turma da faculdade, em especial Renata Amoedo e Clarissa Gonçalves, pelos momentos compartilhados durante a graduação e à Sarah Horiuchi, pelas conversas e buscas enriquecedoras durante o processo e as mais variadas ajudas em diversas etapas desta investigação. Agradeço ao Williams Duarte e à Julie de Mello, por suas dicas e companheirismos no início dos procedimentos. Agradeço à Raíssa Jalkh pelas orientações conjuntas e acrescentação de influências para o trabalho. Agradeço a cada uma das pessoas que me doou objetos e dispositivos eletrônicos utilizados no processo desta pesquisa, assim como Valdecir, senhor que, ao invés de me vender, me presenteou com essenciais bobinas de cobre que foram de grande importância para o projeto e ao Maurício da loja de imãs, que não só me vendeu diversas peças magnéticas com imenso bom humor mas acrescentou conhecimento sobre tais artefatos. Agradeço ao meu avô: sua memória é impulsionadora.

RIBEIRO, Lucas Castro. **IMANTAÇÕES SONORAS**: Diagramas pulsantes e o som do invisível. Monografia (Curso de Comunicação Visual - Design). Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta pesquisa teórico-prática tem como finalidade sondar questões a partir da eletrônica e do magnetismo dentro de uma lógica sobre a arte sonora. A investigação se dá muito influenciada por seu próprio processo de experimentação e tem origem em um exercício sensível realizado durante o decorrer da graduação. Posteriormente, tem novo estímulo a partir de pensamentos discursados por Vilém Flusser em “O universo das imagens técnicas”, que levam a utilização de técnicas como o ‘*Circuit bending*’ e assim o início em procedimentos de abordagem eletrônica. O avanço passa a se simplificar e tratar o magnetismo em esculturas sonoras que incluem também a performance em seu uso. O trabalho tem referência em artistas como Chelipa Ferro, Takis, Vivian Cacuri, Marcel Duchamp e John Cage.

Palavras-chave:

Som, magnetismo, instalação

RIBEIRO, Lucas Castro. **IMANTAÇÕES SONORAS**: Diagramas pulsantes e o som do invisível. Monografia (Curso de Comunicação Visual - Design). Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This research, both theoretical and practical, has as its goal investigate issues starting in an electronic and magnetism point of view, in a logic that surrounds sound art. The investigation is really influenced by its own experimentation process and its origins in a sensitive exercise accomplished during the graduation. Posteriorly, the research takes new impulse through the thoughts written by Vilém Flusser in his book "Into the Universe of Technical Images", which leads to the utilization of techniques such as 'Circuit bending', inducting to the beginning in electronic proceedings. The advance of the project draws a simplification in its procedures by working magnetism and sound in musical sculptures that involves performance in its use. The production contemplates artists like Chelpe Ferro, Takis, Vivian Caccuri, Marcel Duchamp and John Cage.

Keywords:

Sound, magnetism, installation

LISTA DE FIGURAÇÕES

Figura 1. O quarto de Hermes. Elaboração do autor	15
Figura 2. O quarto de Hermes. Elaboração do autor.....	15
Figura 3. A cadeira do escritório-estúdio. Elaboração do autor.....	16
Figura 4. Detalhe da cadeira do escritório-estúdio. Elaboração do autor.....	16
Figura 5. Teclados ‘infantis’ modificados.....	19
Figura 6. Kitaro e as fitas magnéticas.....	21
Figura 7. <i>Random Access</i> de Nam June Paik (1963). Disponível em: < https://notationnotes.tumblr.com/post/1253537942/nam-june-paik-random-access-1963 >	23
Figura 8. <i>Random Access</i> de Nam June Paik (versão de 2000). Disponível em: < https://www.guggenheim.org/artwork/9536 >	23
Figura 9. Detector de magnetismo. Elaboração do autor.....	24
Figura 10. As bobinas de cobre e o sistema gerador do campo magnético. Elaboração do autor.....	28
Figura 11. Três Stoppages-Padrão de Marcel Duchamp. Disponível em: < https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crb5LdB/r9EX5L8 >	29
Figura 12. Três Stoppages-Padrão de Marcel Duchamp Disponível em: < https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507 >	30

Figura 13. <i>Frame</i> do documentário Manakamana. Disponível em: < https://uniondocs.org/wp-content/uploads/2017/06/manakamana_stephaniespray.jpg >.....	31
Figura 14. Primeira anotação gráfica feita a partir da representação base do sistema eletrônico de bobinas. Elaboração do autor.....	33
Figura 15. Segunda anotação gráfica feita a partir da representação base do sistema eletrônico de bobinas. Elaboração do autor.....	34
Figura 16. Anotação gráfica feita com colagem de mapa. Elaboração do autor.....	34
Figura 17. Anotação gráfica feita com colagem de elementos abstratos. Elaboração do autor.....	35
Figura 18. Anotação gráfica feita com página achada em livro e antigo papel com anotações de meu avô Hermes. Elaboração do autor.....	36
Figura 19. <i>Magnetic Fields</i> de Takis, 1969. Disponível em: < https://www.telegraph.co.uk/luxury/art/meet-electrifying-greek-artist-still-pulling-crowds-selling/ >.....	38
Figura 20. <i>Sculpture Musicale de Takis, 1974</i> . Disponível em: < https://www.christies.com/lotfinder/Lot/takis-b-1925-sculpture-musicale-5972535-details.aspx >.....	38
Figura 21. <i>Space/Cavemen</i> de Chelipa Ferro. Disponível em: < http://www.premiopipa.com/2019/10/spacemencavemen-exposicao-do-coletivo-chelipa-ferro-que-conta-com-luiz-zerbini/ >.....	41
Figura 22. <i>Space/Cavemen</i> de Chelipa Ferro. Disponível em: < https://www.domusweb.it/en/art/2018/01/17/chelipa-ferro-from-brazil-to-milan-with-old-objects-technology-and-sounds.html >.....	41

Figura 23. <i>Space/Cavemen</i> de Chelpa Ferro. Disponível em: < https://exposicaoeco.wordpress.com/2011/05/20/spacemencavemen-chelpa-ferro/ >.....	41
Figura 24. <i>Tabombass</i> de Vivian Caccuri. Disponível em: < http://www.premiopipa.com/artistas/vivian-caccuri/ >.....	42
Figura 25. <i>Tidal Wave (Oratório)</i> de Vivian Caccuri. Disponível em: < https://www.pipaprize.com/artists/vivian-caccuri-2/ >.....	43
Figura 26. Primeiro protótipo de escultura magnética. Elaboração do autor.....	45
Figura 27. Nova escultura magnética. Elaboração do autor.....	50
Figura 28. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	50
Figura 29. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	50
Figura 30. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	52
Figura 31. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	52
Figura 32. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	53
Figura 33. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	53
Figura 34. Detalhe de escultura magnética. Elaboração do autor.....	53
Figura 35. Instalação das esculturas magnéticas no quarto de Hermes. Elaboração do autor.....	56
Figura 36. Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes. Elaboração do autor.....	56

Figura 37. Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes.. Elaboração do autor.....	56
Figura 38. Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes.. Elaboração do autor.....	57
Figura 39. Esculturas magnéticas amplificadas durante instalação no quarto de Hermes.. Elaboração do autor.....	58
Figura 40. Foto de escultura magnética no quarto de Hermes.. Elaboração do autor.....	58
Figura 41. Detalhe de escultura magnética no quarto de Hermes.. Elaboração do autor.....	58
Figura 42. Performance junto das esculturas magnéticas. Elaboração do autor.....	59
Figura 43. Performance junto das esculturas magnéticas. Elaboração do autor.....	59
Figura 44. Detalhe de Performance junto das esculturas magnéticas. Elaboração do autor.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O QUARTO DE HERMES.....	13
2 VILÉM FLUSSER E A ANTI-ENGENHARIA CIRÚRGICA DOS APARELHOS INANIMADOS.....	17
2.1 <i>Circuit Bending</i> e os primeiros testes eletrônicos.....	18
2.2 Teclados ‘infantis’.....	19
2.3 Kitaro e as fitas magnéticas.....	20
2.4 Vídeos Cassete e imagens técnicas.....	21
2.5 Percepções acerca das tecnologias e ‘ <i>Random Access</i> ’ de Nam June Paik.....	22
3 JOHN CAGE, YOKO ONO E A ANARQUIA DO SOM.....	24
4 O ‘NÃO-VAZIO’ ELETROMAGNÉTICO.....	26
5 ANOTAÇÕES GRÁFICAS E DISTÂNCIAS OCULTAS.....	29
5.1 A visualidade do sistema e anotações gráficas.....	32
6 ESCULTURAS MUSICAIS E A VOLUMETRIA NA FORMA.....	37
6.1 Influências formais para o trabalho escultórico.....	37
6.2 Novas idealizações com relação à escultura.....	44
6.3 A saturação e deformação do som.....	46
6.4 Evolução escultórica e purificação da forma.....	48
7 A ESPIRITUALIDADE MAGNÉTICA.....	51
8 A SIMBOLOGIA DO QUARTO.....	54
9 A INSTALAÇÃO DOS SISTEMAS DE ESCULTURAS.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
BIBLIOGRAFIA.....	61
VIDEOGRAFIA.....	64

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa se deve muito ao seu processo e ao que a práxis me trouxe ao longo de experimentações, resultados e não-resultados que puderam então se desencadear em novos questionamentos acerca de assuntos não inicialmente vislumbrados por mim. Muitos dos testes que se sucederam não geraram um produto final ou algo a ser diretamente trabalhado e exposto, mas de algum modo se fazem perceptíveis na análise daquilo que veio a ser a conclusão desta pesquisa. O procedimento empírico então pôde ressaltar a ação como potência criadora. Cada etapa da investigação me propôs um novo caminho a ser seguido, que acabaram por me direcionar a ter como abordagem neste trabalho a experimentação sonora, ainda que isto não fosse claro no início.

O conhecimento como guitarrista e alguns anos de pesquisa dentro dos assuntos que estão envoltos nessa prática em muito enriqueceram este trabalho de conclusão de curso. Saberes como o funcionamento dos instrumentos tradicionais, seus equipamentos de amplificação ou até o uso de pedais de efeitos que são usados para deturpar e aprimorar seus timbres originais se fazem aqui presentes.

O flerte com a arte sonora era presente mas não percebido até então, influenciado em muito por grupos pioneiros do rock experimental das décadas de 80 e 90 que estiveram presentes durante meus anos de formação, como a banda Sonic Youth, que trazia em sua bagagem referências que acabei por descobrir durante a pesquisa que aqui decorre, sendo John Cage um dos nomes a ser citado como exemplo. Um marco também considerável a ser feito é a criação de um projeto musical criado com um amigo, o chamado The Vacation Project. Este, que foi literalmente o que seu nome traduz: um projeto de férias, foi formado durante a época de escola e, paradoxalmente, teve muito a ensinar sobre a experimentação com som e música, seus processos e descobertas em um sentido implícito que se torna piloto desta investigação.

1 O quarto de Hermes

Essa pesquisa deriva da investigação iniciada em uma das disciplinas cursadas por mim durante a faculdade, onde, a partir da escolha livre de um espaço, deveria ser realizado um exercício sensível acerca de suas possibilidades imaginativas ao longo do semestre. Escolhi então um local da casa de meu avô Hermes, seu antigo escritório, o qual acabou por se tornar após seu falecimento um lugar onde reuni instrumentos e acessórios musicais, como: amplificadores, guitarras, uma bateria, pedais de efeito, entre outros; assim também como móveis antigos antes espalhados pela casa, que me pareciam úteis para o que se tornou um estúdio caseiro livre das normas convencionais comumente relacionadas a este tipo de instalação. Por ser meu lugar de imersão musical, sabia que de alguma forma a abordagem sonora estaria envolvida em alguma etapa do empreendimento. Durante a disciplina foram-me apresentados coletivos da arte, como Chelipa Ferro e Uakti, que influenciaram em minha criação durante o projeto e que continuaram a me instigar durante o processo de produção desta monografia e em seu fazer prático.

O quarto de chão de madeira e janelas emperradas parecia propor isolamento. Seja em um passado mais distante ou em seu estágio recente, todos aqueles que ali permaneceram se distanciaram aos poucos de suas vidas externas ao cômodo. O espaço molda aquele que está instalado a trabalhar na condição de imersão que esse isolamento traz. A dificuldade maior é moldar o quarto para aquilo que o indivíduo ali situado julgue ser seu maior objetivo e finalidade, dentro de uma sala que engloba anos de memória e vivência, além de características espaciais e físicas consideravelmente particulares. Ao refletir sobre o local, e questionar a possibilidade de torná-lo uma espécie de instrumento autônomo, penso em explorar o ventilador ali compreendido, um criador de ruído naquele que era antes o silencioso escritório de leitura de meu avô – muitas vezes acompanhado apenas das músicas clássicas do rádio tocado em baixo volume – em um ambiente que era de grande contraste ao que aquilo vinha a se tornar em meu barulhento mandato e ocupação no quarto.

Ao amarrar três baquetas de bateria – com auxílio de longos pedaços de barbante – nas três hélices do ventilador de teto; ao posicionar no ambiente três peças de bateria – uma caixa e dois surdos – e uma guitarra presa a uma cadeira, consigo transformar

o antigo escritório em um instrumento que funciona apenas com o ligar do botão do ventilador. O quarto soa no toque, muitas vezes violento, das baquetas nas cordas da guitarra amplificada e nas peças de bateria acústica, em uma ferramenta fundada no acaso pré-determinado, baseado na dúvida da trajetória das baquetas e sua ocupação ao flutuar no espaço, que projeta desenhos de elipse dissonantes na compreensão cartográfica do local. A transformação do quarto, acostumado anteriormente apenas com o silêncio de um senhor acompanhado de seus livros e da música clássica, se viu em uma realidade onde não só foi resignificado, como também passa a ser agente no ato de criação.

Em adição, fiz o que me parecia a lógica estrutural de uma guitarra construída a partir da cadeira de madeira que ali estava acomodada. Ao prender uma corda metálica tradicional do instrumento em duas de suas antigas pernas com a ajuda de tarrachas e um captador elétrico, pude fazer parte do sistema ao ‘tocar’ a cadeira e fazê-la soar de forma fantasmagórica – não só por extrair sentidos sônicos de algo sem vida mas também pelas características estéticas que estes sons produzidos apresentavam – enquanto o ventilador tocava sua música.

O procedimento no quarto é uma cirurgia sensível de um espaço contido em minha memória. São feitos enxertos na espacialidade já existente de um local marcado por seu uso passado. Baquetas flutuam no ar, tocam tambores e vibram cordas de guitarra; preenchem intervalos físicos e visíveis, saturando sônicamente o vazio antes silencioso.

Essa instalação/intervenção criada a partir do cômodo, funciona de maneira independente, porém permite o espaço para a performance conjunta: o quarto não mais é um agente solitário. Se faz um meio de concepção sonora que se liga à memória de meu avô e ao que o espaço representa para mim, tanto ao seu passado quanto ao seu presente, das lembranças dele e minhas em um lugar que proporcionou momentos de convívio acompanhados de sons ínfimos mas muito característicos, que puderam agora ser amplificados e expandidos. Pude com esse projeto ter um primeiro contato com a arte sonora, ao descobri-la, estudá-la e fazê-la.



Figura 1: O quarto de Hermes.



Figura 2: O quarto de Hermes.



Figura 3: A cadeira do escritório-estúdio.

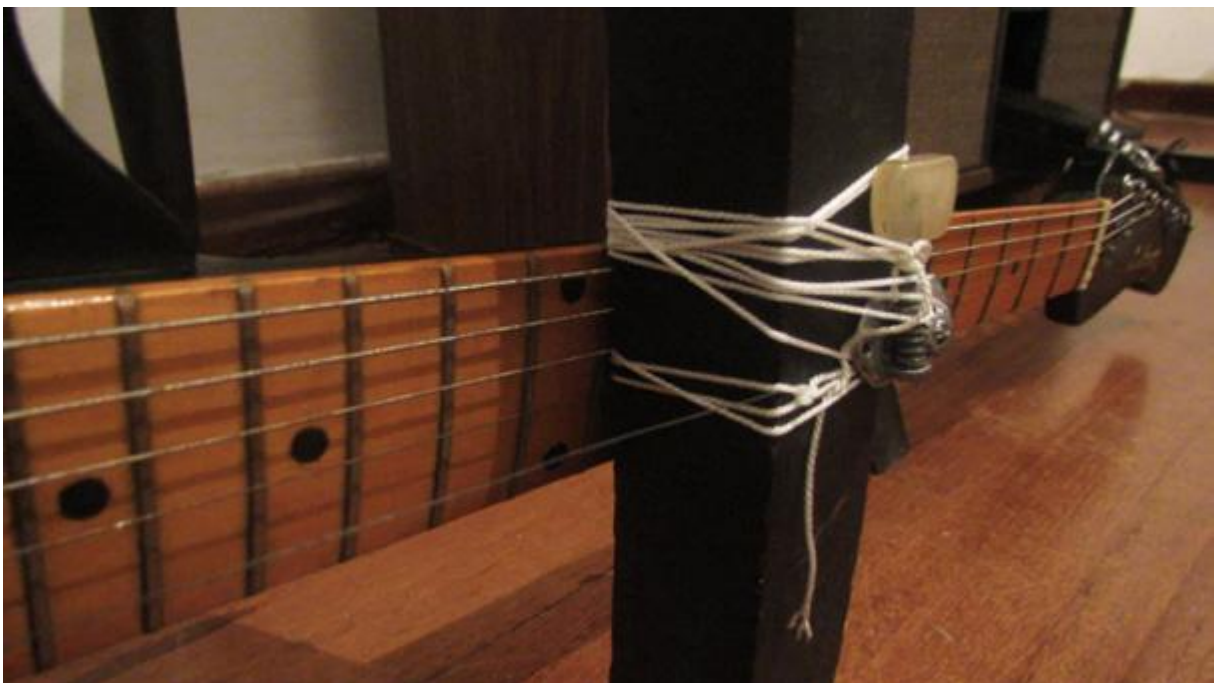


Figura 4: Detalhe da cadeira do escritório-estúdio.

2 Vilém Flusser e a anti-engenharia cirúrgica dos aparelhos inanimados

Mais adiante minha pesquisa toma novo impulso ao ser motivada pela leitura de “O universo das imagens técnicas” do filósofo Vilém Flusser (1985). O livro de Flusser foi importante para fazer-me adentrar em um mundo ao qual era para mim ainda completamente desconhecido, ao fazer com que eu começasse a estudar técnicas em eletrônica, que acabaram por estar presentes em diversos momentos deste projeto.

Flusser defende a ideia de que o artista contemporâneo não mais se utiliza de um processo divino de criação – ao partir de um momento de inspiração artística – mas sim de um jogo onde deliberadamente tenta dialogar e deturpar o texto programador de máquinas e tecnologias a ele apresentadas. Imagens técnicas, segundo o autor, são produzidas por aparelhos que possuem uma previsão de funcionamento e maneiras de uso já antes idealizadas para conceber seus resultados. De acordo com o filósofo, é a busca da imortalidade pelo ser humano que desencadeou na criação de tais mecanismos imagéticos. No momento em que estas máquinas são manuseadas por nós, esquecemos da existência de um funcionamento ‘pré-futurado’ para o *output* da ferramenta e que portanto concebem soluções também previstas para seu produto final: a máquina não permite que nada além daquilo antes visualizado por e para ela seja concebido. Portanto afirma: “Toda imagem técnica é “acidente programado” (1985, p.27). Flusser propõe então que o artista, chamado por ele de ‘jogador’, deva conhecer o interior da máquina podendo a transformar e gerar novos resultados ao provocar assim uma ação ‘pecaminosa’ contra o seu criador e programa.

Foi essa noção do fazer contra a previsão manufaturada das tecnologias que me fascinou dentre os pensamentos discursados por Flusser: a ideia de sujeitar um objeto dentre milhares a se tornar artefato único, uma reação aversiva ao que foi antes idealizado. Apesar de não acreditar em uma visão tão reclusa sobre os métodos de trabalho do artista contemporâneo e a forma de deturpação do que é previsto pelos dispositivos técnicos assim como diz o filósofo – acredito que os aparelhos de criação imagética permitem a formação de frutos não previsíveis quando manipulados por artistas, principalmente por consequência de sua gênese que reside no fato desses aparelhos serem apenas uma ferramenta a permitir a concepção de uma ideia – decido abordar uma investida literal de suas palavras.

2.1 *Circuit Bending* e os primeiros testes eletrônicos

Com o intuito de experimentar algo que rodeia as palavras de Flusser e ir de encontro com sua fala sobre o conhecimento interior dos artefatos tecnológicos, a técnica inicialmente utilizada foi a chamada "*Circuit Bending*". Criada por Reed Ghazala na década de 60, este método consiste em elaborar novos caminhos elétricos nas placas de circuito dos aparelhos, com a ligação de novos pontos para criar uma espécie de atalho entre eles ou a adição de novos botões, logo torna-se possível gerar resultados diferentes daqueles pensados de acordo com sua preocupação e objetivos originais. Normalmente o procedimento é aplicado em dispositivos criadores de som alimentados por baterias de baixa voltagem, como brinquedos infantis e alguns tipos de sintetizadores e efeitos de guitarra.

A técnica promove, ao meu ver, uma espécie de cirurgia nos aparelhos, fazendo-nos admirar sua interioridade – além daquilo que o aparelho normalmente convida-nos a fazer – e revelar um ambiente que apesar de isolado é de certo modo vivo em um complexo universo particular. Este olhar atenta a um emaranhado de informações e possibilidades, que de início possuem um certo mistério por seu desconhecimento, e acabam por revelar características que constituem a essência daquilo que o aparelho se propõe a conceber. A postura de modificar seu íntimo interior ocasiona em mudanças que se exteriorizam por meio de botões e *knobs* em suas 'carcaças plásticas' e revelam alteração em sua pulsação energética – encurtando caminhos no circuito ao aproximar pontos de soldas e, por consequência alterar também seu produto final. Esta anti-engenharia sensível ou, como mencionei, cirurgia de objetos inanimados e não-vivos, vislumbra um ponto de vista que encara o artefato como algo orgânico a ser remodelado e convertido em um novo ser. O *circuit bending* impulsiona um movimento contrário no que diz respeito à utilidade das máquinas por tender-se ao imprevisível; sua anulação perante a produção em massa e a sociedade de consumo os transforma em anti-mecanismos funcionais. Seu espírito, agora adulterado, emana novo sentido.

2.2 Teclados 'infantis'

Com a finalidade de aprendizado, foram iniciados os testes e experimentações com pequenos teclados infantis, aos quais foram adicionadas saídas de áudio que permitem sua amplificação. Também implementando-se novos botões e *knobs*, alguns sons gerados por esses artefatos eram completamente inéditos, permitindo então novas possibilidades de misturas entre os sons já existentes no brinquedo, alterações nos timbres e até repetições de certa forma rítmicas acionadas por 'falhas' no programa.

O brinquedo agora convida o participante, já conhecido em notas e técnicas musicais, a uma abordagem que se assemelha à criança ainda restrita em capacidades de comunicação verbal, convidando-o a experimentar o uso do artefato sem saber os resultados que serão ali reproduzidos. Considerando que a maneira como um bebê explora seu instrumento-brinquedo revela a potência de uma mente curiosa, esses teclados – agora estranhas e potentes máquinas sonoras – promovem uma maturidade experimental apesar de seu despreparo para a composição de música da maneira tradicional. Existe algo interessante em se abordar, de forma até um pouco ignorante, objetos e técnicas que ainda fogem de nossa total compreensão, assim como faz a criança ao experimentar um brinquedo pela primeira vez. Como alguém que anda num ambiente inexplorado, os teclados "infantis" promovem desconhecimento musical mas interessantes oportunidades sonoras e permitem meu início na caminhada eletrônica.



Figura 5: Teclados 'infantis' modificados.

2.3 Kitaro e as fitas magnéticas

Avançando na técnica, utilizei aquilo o que encontrava em brechós, lugares de descarte e principalmente por meio de doações de amigos, como telefones antigos e reprodutores de fita cassete, por exemplo. Com o antigo telefone de disco giratório que achei, pude transformar a conversa particular em pública, ao inserir uma saída de áudio para amplificador, transformando-o em um grande microfone. Com o rádio reprodutor de fitas cassete, ao ligar pontos no circuito e adicionar um potenciômetro, pude fazer com que as fitas tivessem uma desaceleração em sua velocidade de reprodução – provocando uma condição de ‘*remix*’ analógico. Utilizando então a fita “*Asia*” (1984), do artista japonês Kitaro, tornou-se possível criar camadas sonoras, que passam a assumir caráter de ambiência e se dissipar quando alcançam o limite do efeito através do potenciômetro. As músicas de Kitaro, muito influenciadas pela compreensão budista – da qual o músico é adepto – e também da natureza e solidão que os cerca durante seus períodos de composição e gravação – inclusive elementos sonoros da natureza costumam ser incluídos em algumas de suas músicas – apresenta-nos um grau de pureza que abraça a paz que o artista diz ser a base de sua mensagem. As faixas de ‘*Asia*’ são uma espécie de escolha estética que é então intensificada ao ter a velocidade da fita cassete reduzida, quando pode então promover calma num ambiente elétrico que funciona assim como as esteiras de produção – remetidas aqui pela própria aparência física do interior das fitas – criadas pela revolução econômica e social iniciada no século XVIII no ocidente. Tal aproximação da ideia fabril é aqui exposta pelo fator anulante que o *circuit bending* promove perante a sociedade de consumo, ao ser provocada em uma nova tecnologia baseada no artefato reprodutor das fitas que funciona de modo auto-referente à própria técnica empregada de deturpação: a desaceleração das esteiras invalida a produção assim como a desaceleração da fita invalida os objetivos iniciais do dispositivo pensado para realizar tarefas pré-definidas. Existe aí um tom oculto, um conhecimento íntimo do aparelho que o deturpa diante de seu funcionalismo inicial, que passa a ser revelado e que, no fim, torna aquele objeto singular além das centenas de artefatos produzidos em série e que originalmente deveriam por lei pré-fabricada serem exatamente iguais em seu estado mais visceral.



Figura 6: Kitaro e as fitas magnéticas.

2.4 Vídeos Cassete e imagens técnicas

Posteriormente, a fim de aquietar uma vontade de experimentar com vídeo e suprir um impulso que me aproximaria da imagem técnica retratada por Flusser de forma mais direta, começo a aplicar a metodologia do *circuit bending* em aparelhos de vídeo cassete. Essa tecnologia, muito utilizada nos anos 80 e início dos 90 e ainda recorrente em nossa memória cultural, me parecia uma evolução natural após os testes com as fitas – também magnéticas – de áudio feitas anteriormente. A maior dificuldade desses novos testes foi contrariar o aviso normalmente feito por praticantes do *circuit bending* e aplicar a técnica a uma máquina que funciona com base em uma alta voltagem de energia, tornando maior a chance de ter acidentes durante o procedimento. O resultado desses experimentos foi a transformação desses aparelhos caseiros – já então ultrapassados – em ferramentas de distorção analógica das imagens reproduzidas, causando falhas e ruídos no output do maquinário acionados por botões de liga e desliga em seu exterior, abraçando movimentos atuais que caminham na mesma direção de criar deturpações e '*glitches*' na imagem, ainda que na maioria destes isso seja feito de maneira digital.

Pude então perceber e confirmar que o foco de minha pesquisa não seria a distorção da imagem exibida pelos métodos eletromecânicos do vídeo cassete ou quaisquer outros dispositivos imagéticos similares, mas sim a criação sonora: seja ela feita cirurgicamente através da abertura e modificação de objetos ou na criação de novos artefatos geradores de som e sua possível anti-engenharia sensível, na tentativa de caracterizar vida na plasticidade e emanar um novo espírito mediante suas vibrações. Enquanto a visualidade a ser trabalhada durante o projeto seria concebida a partir de desdobramentos de tal experimentação sonora, sejam de forma gráfica ou escultural.

É necessário dizer que os primeiros testes com aparelhos de vídeo cassete ocasionaram em falhas irreparáveis. Apesar de ter como objetivo inicial a busca de sua inutilização formal, as primeiras tentativas de aplicação da técnica ocasionaram em completo 'falecimento' de tais artefatos imagéticos, os desprovendo de qualquer fonte energética e emprego em decifrar e deturpar imagens eletromecânicas. Promovi então o desmonte de tais maquinários, providenciando interessantes peças metálicas que poderiam ser usadas em outras etapas da pesquisa.

2.5 Percepções acerca das tecnologias e '*Random Access*' de Nam June Paik

A essa altura da investigação me ocorrem questionamentos acerca das características de leitura permitida por tais dispositivos de decodificação de informação que estão impressas nas fitas cassete e suas capacidades de percepção enquanto a energia magnética em si; seriam estes aparelhos capazes de decodificar qualquer indício dessa natureza energética? Após essa percepção, começo a fazer testes de extração das '*tape heads*' – peças que fazem a leitura das películas contidas nas fitas – dos dispositivos de áudio e fazê-las ler outros objetos que apresentassem informação magnética a ser possivelmente ouvida numa espécie de detector de metal que escuta apenas esta forma de energia. Assim, foi possível 'ouvir' pequenos murmúrios de eletrodomésticos pela casa, como aparelhos de dvd e televisores, e um leve e menor ruído que partia de pedras de magnetita, as pedras originárias dos imãs – recorrendo a uma forma natural de produzir energia magnética, visto que esta seria uma força energética originada na própria natureza e universo que nos cerca. Essa extração das *tape heads* também permitiu o total controle do tempo de escuta dos áudios contidos

nas películas das fitas, pois viabilizou que esta fosse lida ao ser percorrida, de forma livre com a mão, distâncias seleccionadas de seu comprimento.

Descubro então uma obra do artista coreano Nam June Paik, considerado o pai da videoarte, que fazia uso exatamente do mesmo processo de extração da cabeça leitora de informação e que permitia a manipulação descomprometida por parte do público deste utensílio sobre pedaços de fitas cassete dispostos na parede. A obra, intitulada "*Random Access*" (1963), retira a linearidade presente nos sons gravados, assim também como seu tempo de duração previsto, permitindo ao ouvinte criar novas possibilidades sonoras sem a intervenção de Paik, desviando então o propósito inicial do aparelho e proporcionando infinitas oportunidades ao ouvinte/espectador. A obra de Paik, apesar de fazer com que eu me distancie do foco na extração das *tape heads* dos dispositivos leitores de fita cassete, me faz refletir mais sobre questões magnéticas e energéticas que poderiam ser abordadas durante esta pesquisa. Começo então a me aprofundar no universo além somente das fitas e adentrar em estudos de campos magnéticos: como criá-los e como torná-los audíveis e amplificáveis.

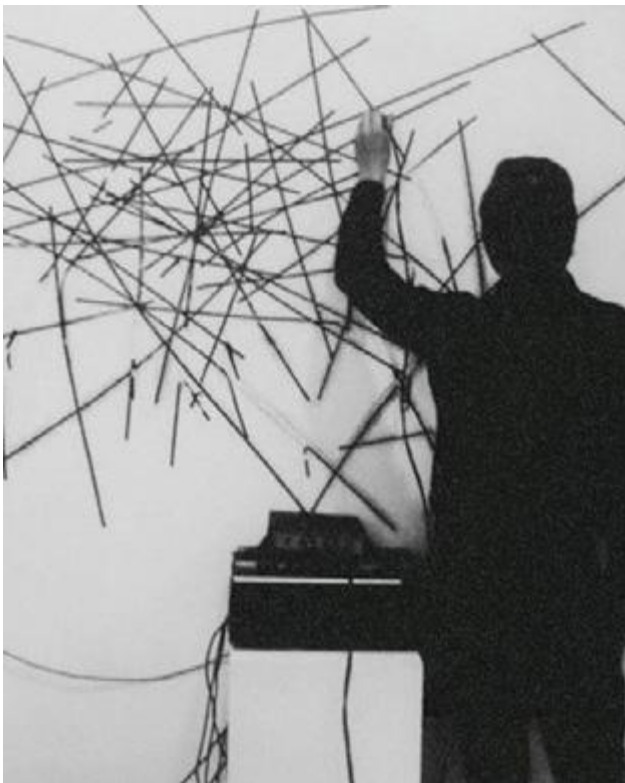


Figura 8: *Random Access* de Nam June Paik (Versão de 2000).

Figura 7: *Random Access* de Nam June Paik, 1963.

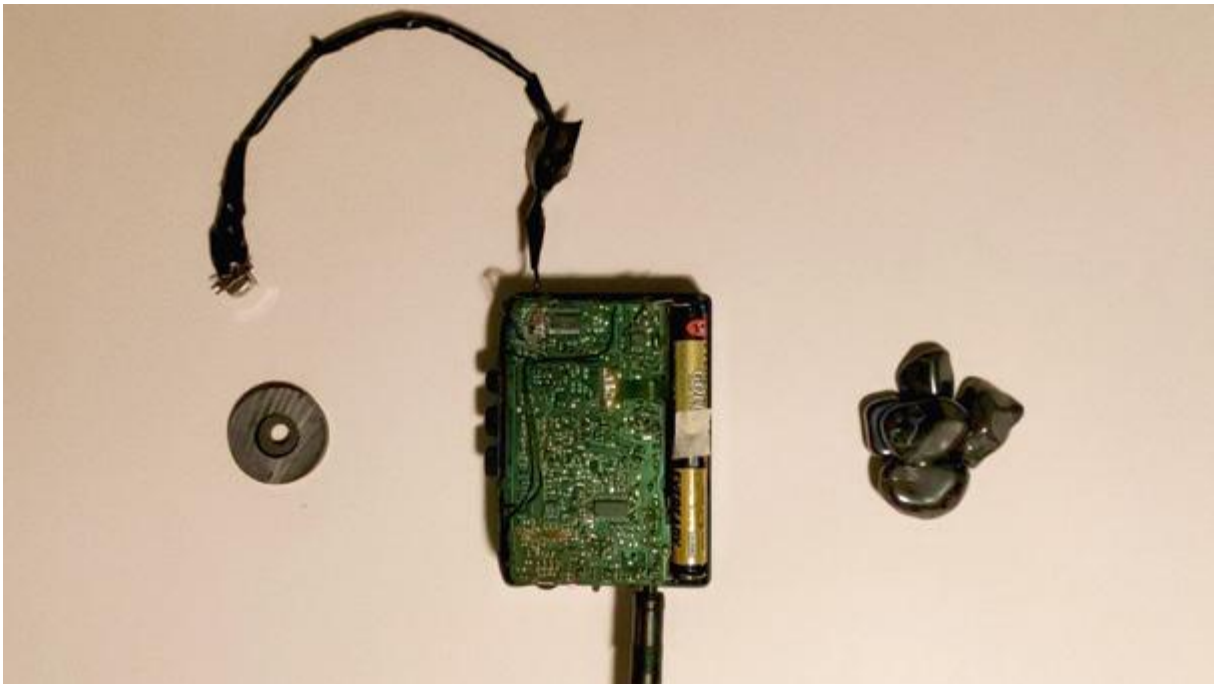


Figura 9: Detector de magnetismo.

3 John Cage, Yoko Ono e a anarquia do som

“Tudo no mundo tem um espírito. Esse espírito é liberto por essas coisas quando postas em vibração.”

John Cage

John Cage, pioneiro na utilização de instrumentos musicais de forma não convencional e um dos maiores compositores do século XX, é considerado vanguardista no modo de escrever e pensar música. Cage dizia amar sons, mas não se interessar tanto por melodias – reforçando sua crença na falta de controle do mundo e focando assim na imprevisibilidade em suas composições. Seu amor por coisas complexas e confusas, que trazem um estado de difícil entendimento do que fazemos ou de quem somos é, segundo ele, uma forma de enxergar e se aproximar da realidade, ressaltando que esta simplesmente não pode ser entendida. Ao mexer e, por consequência, extrair sons de uma grande concha que comporta água em seu interior, por exemplo – trecho do documentário *"A Year With John Cage"* (Scheffer, 2012) – ele diz “Eu não tenho controle sobre isso, mas a não ser que eu faça algo, nada acontece. Eu não controlo mas ainda me faço necessário.” O compositor alega que não entende a necessida-

de da linearidade em sua metodologia, enquanto conclui que a existência moderna permite um vasto campo de possibilidades, exemplificando assim sua teoria de que na verdade o que queremos e almejamos é uma anarquia que funcione. Em "4'33" (1952), uma de suas mais famosas obras – na qual o performer, a pedido de Cage, caminha em direção ao instrumento, o prepara, mas não o toca por quatro minutos e trinta e três segundos – o artista evidencia que a essência de toda música não é o sentimento, mas sim tempo, declarando que o compositor antes de poder expressar suas sensações sobre a vida, deve expressar seu senso em relação ao tempo. Ainda em 4'33", Cage demonstra que música nada mais é que uma organização de sons e que o silêncio como ausência desses sons simplesmente não existe, o vazio sonoro é algo praticamente inalcançável, e atenta-nos ainda à impureza efetiva do som, ao fazer a comparação de que a música é música adicionada dos 'ruídos' ao seu redor, assim como a pintura é pintura tendo como interferência as sombras que a tocam: “ele tem ouvidos; deixe-o usá-los” (1963, p.30).

Os pensamentos de Cage aqui discursados podem ser associados à observações feitas por Yoko Ono em uma entrevista com Hans Ulrich Obrist em 1992. Nessa conversa, Yoko relembra um antigo exercício proposto por uma escola onde cursou seus primeiros anos, a Jiyu-Gakuen no Japão. A atividade em questão propunha aos alunos da pré-escola a ouvir os sons que escutaram naquele dia em particular e traduzi-los em notas musicais, fazendo com que Yoko transformasse isso em um hábito que estava constantemente exercendo no começo de sua vida, convertendo assim sons de relógios, por exemplo, em notações. Um dia, enquanto morava em Westchester, NY, foi acordada por um coral de pássaros em sua janela e percebeu uma tentativa frustrada de decodificar o canto escutado por ela. Inicialmente visto como uma falta de habilidade sua, logo Yoko percebeu que na verdade existia uma dificuldade por parte da forma em que a música é notada para transcrever algo tão complexo. Algo se perdia na tradução, o canto dos pássaros se tornava uma forma simplificada dos sons naturais e não apresentavam as particularidades que a tornavam belas. Pensando nisso, decidiu começar a combinar em suas anotações as notas musicais – já previstas pela forma tradicional de escrita da música – e instruções sobre a execução. Isso a faz pensar que o artista compositor, por maior sua vontade que seja de ter sua obra viva na eternidade exatamente de acordo com sua original intenção, não está isento

das peculiaridades da performance e do cumprimento das notações por seu performer, tornando impossível alcançar tal objetivo intrínseco da peça musical.

Estas discussões aqui apresentadas, tanto as de Cage, quanto as de Ono, sobre composição musical, seu entendimento sonoro e sua respectiva escrita, interferem nos próximos capítulos a serem aqui descritos assim como nos testes e experimentações realizados durante a investigação deste projeto. Os raciocínios sobre notações musicais de Yoko e a fala sobre o imprevisível e a anarquia recorrente do mundo, trabalhado principalmente nas obras de John Cage, influenciam em muito o sistema eletrônico que abordarei a seguir e sua posterior consequência.

4 O 'não-vazio' eletromagnético

Em meus testes eletrônicos, começo então a explorar de forma mais aprofundada o magnetismo, tendo como partida a criação de um circuito modificado de um dispositivo chamado '*E-bow*' – aparelho usado para criar um pequeno campo magnético sobre as cordas de uma guitarra. Com esse circuito pronto, acoplo em suas extremidades duas bobinas de tamanho consideravelmente grandes comparadas ao do aparato original – tendo sete por cinco centímetros cada, diferente das nativas que possuem um pouco mais de um centímetro de diâmetro – para gerar o campo. Para captação e conversão da informação produzida faço uso de um captador tradicional de guitarra. Ao ligar o sistema, percebo que as bobinas e a energia concebida por elas de forma independente não atuam sobre o captador de forma alguma, mas sim a interação entre elas. O captador compreende como som somente o campo gerado durante o diálogo entre as duas bobinas. Consigo então controlar o campo com as mãos em uma espécie de 'teremim' que me permite provocar sons a partir das distâncias entre esses artefatos formados por entrelaçados de cobre. Devido à sensibilidade permitida pelo captador, no meu imaginário praticamente enxergo o campo sendo feito e desfeito de acordo com as posições das bobinas no espaço, tendo assim uma imagem clara em minha mente de suas distorções invisíveis. Aqui posso perceber a questão pulsante da distância presente neste conjunto, notada por meio da força natural e sua energia invisível neste campo eletromagnético. Essa distância, aqui presente em forma de dimensão incorpórea, relaciona-se diretamente ao fato de as duas bobinas serem

dois corpos que dialogam entre si e criam uma conexão que, apesar de oculta e não percebida a olho nu, é compreendida através dos sons gerados quando assimilados pelo captador. O campo energético, apesar de imaterial, começa a constituir volume a partir do momento em que é transformado em som, criando assim matéria em uma espécie de plasticidade sonora quando interpretada.

Fazendo alusão nesse momento ao pensamento de Cage, percebo que criei uma forma de gerar sons que parte de um princípio com base na imprevisibilidade e total falta de controle por minha parte para a composição final, em vista que não tenho comando sobre as notas ali produzidas – ainda que até então sou necessário para o processo acontecer. Nesse novo instrumento criado não existe uma linearidade de composição, mas sim diversas possibilidades que no fim criam um conjunto de escolhas do acaso, permitidas a partir da disposição e da imensa variação causada pela distância e lugar de onde as bobinas se encontram no espaço.

Apesar de inicialmente observar um diálogo harmonioso ocorrido entre esses dois artefatos, reparo que na realidade essas bobinas de cobre talvez estejam disputando e se opondo ainda que apresentem imensa semelhança entre si, criando uma conversa que, assim como um caos na natureza – gerado num momento ínfimo de tempo – cria uma desigualdade física e espacial que destrói o balanço anteriormente alcançado e causa caos num ambiente que antes era sustentável e perfeito. Assim como o movimento de entropia, ou até o simples mover de um recipiente que contém líquido – ou qualquer outro processo no mundo que se faz possível após a ação que a tira da inércia – o desequilíbrio é gerado para assim criar algo novo logo que as moléculas ali alcançadas achem seu novo caminho. No caso, partículas e átomos, contidos nesse pequeno espaço físico que se encontra entre as bobinas, são reorganizadas ao mover de um campo magnético ali construído, e tentam portanto alcançar a estabilidade etérea que todo o universo tenta também atingir – ainda que em um possível caos ordenado – ajustando-se a uma nova regularidade agora disponível nesse pequeno ecossistema particular e invisível e que, finalmente, é ouvido por nós através de um vestígio que se dá por frequências sonoras percebidas por um usual captador de guitarra.

O fazer com as bobinas me parece demonstrar um fenômeno que enxergo como 'não-vazio'. Um ecossistema pequeno, mas preenchido, repleto de elementos que se ordenam e se fazem percebidos através apenas de rumores indiciados por um traço sonoro que se mostra através do que o captador apreende. Uma força invisível – mas não ausente – contida em todo o cosmos assim como na Terra, e que se, nesse caso do sistema elétrico criado por mim não fosse escutada, passaria despercebida por se tratar de algo não diretamente visualizável, a não ser por seus rastros e atuações em outros artefatos. Com o manuseio das bobinas, pode-se observar a formação de uma espécie de vácuo, quase que um espaço negativo que se isola do resto em sua volta e cria imagens em elipse que se contraem e expandem ao mandar do agente. A interioridade do sistema se faz visível no imaginário apesar da ausência de um corpo, em formas circulares que constituem-se a partir da cartografia fictícia que era antes oculta. A saturação sonora percebida e convertida pelo captador é o que faz o sistema tomar forma e, por consequência, visualidade, onde a ausência de matéria pressupõe uma espécie de espiritualidade que mantém a noção de existência e vivacidade do conjunto como um todo.

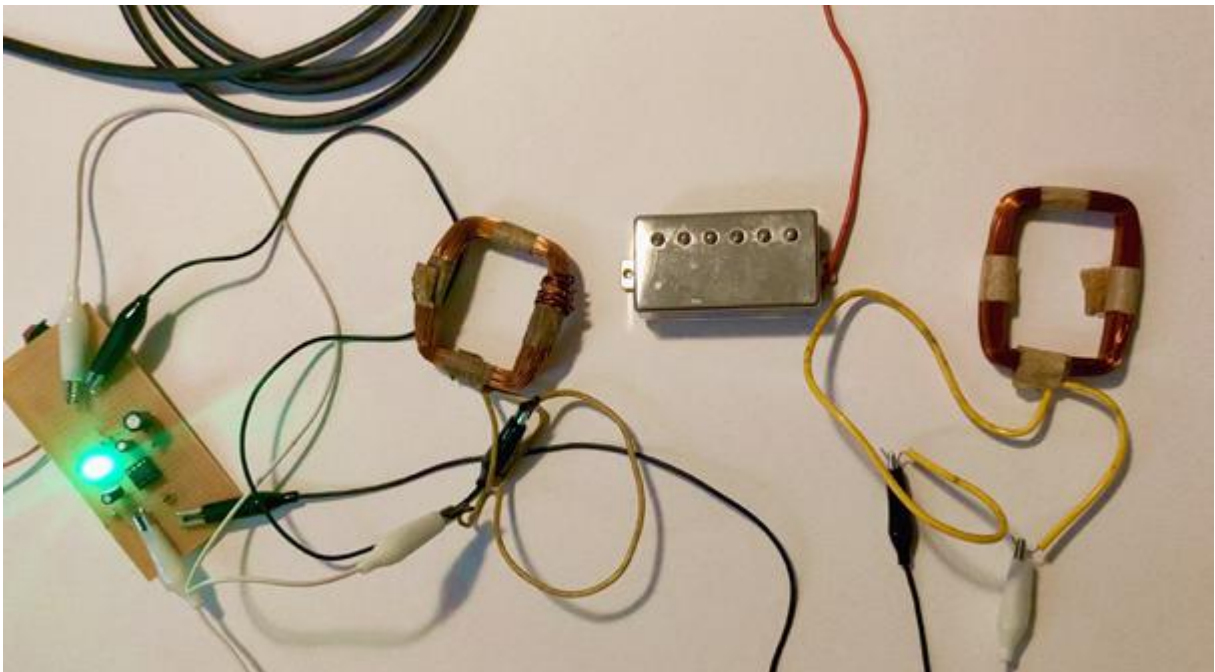


Figura 10: As bobinas de cobre e o sistema gerador do campo magnético.

5 Anotações gráficas e distâncias ocultas

Primeiramente se faz necessário discutir um trabalho de Marcel Duchamp para adentrar neste novo tópico da pesquisa e posteriormente trabalhos de Alvin Lucier e um documentário de Stephanie Spray e Pacho Velez.

A obra de Duchamp em questão é “Três Stoppages Padrão” (1913 - 14), parte da série “*physique amusante*” e derivada de seu fascínio pelo acaso: “O puro acaso me interessava como um meio de ir contra a realidade lógica” (1971, p.78). Duchamp diz que “Três Stoppages Padrão” na verdade é uma piada sobre unidades de medida e partem de seu interesse por leis de exceção: válidas apenas para uma dada circunstância. Ao dispor de três fios de costura – cada um com um metro de comprimento – e ao jogá-los sobre um plano horizontal a uma altura de também um metro, o ‘anti-artista’ causa uma distorção nas peças que então geram 3 novas unidades de medida e uma nova imagem da recém criada deturpação aparente dos fios, que posteriormente se torna gabarito no qual ele se baseia para cortar formas na madeira e guardá-los em uma caixa de croquet: o “acaso enlatado. É divertido conservar o acaso” (1971, p.79). A obra anula – dentro de seu universo particular – todo o código de medição antes pactuado, criando leis e fórmulas próprias que nos servem apenas nesse recorte do tempo e espaço, provocando certa alienação e desvio perante os tratados e convenções da sociedade.

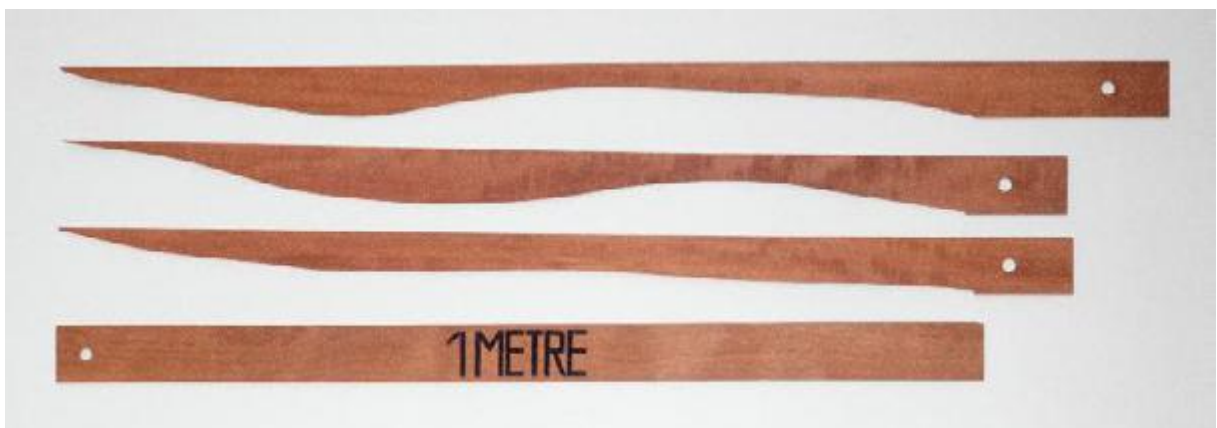


Figura 11: Três Stoppages-Padrão de Marcel Duchamp.



Figura 12: Três Stoppages-Padrão de Marcel Duchamp.

Para Alvin Lucier, a difusão e propagação do som parecem ser mais centrais que sua própria criação. A investigação do compositor procura em diversos momentos debater aspectos físicos da presença sonora em espaços variados e seu comportamento diante de interferências até a volta desta para nossos ouvidos, instigando assim revelar aquilo que o espaço já detém ao manifestar de maneira audível o que estava antes ocultado. Trabalhos como *“I am sitting in a room”* (1969), pretendem averiguar ressonâncias e novas frequências geradas a partir do próprio local, quando a gravação de sua voz é ouvida repetidamente pelos objetos e paredes do quarto. As distâncias não reveladas, entre as peças materiais que absorvem e interferem o som e o respectivo emissor sonoro, atuam entre si a fim de provocar nuances particulares no ambiente. No fim da interpretação da peça, após a constante repetição e gravação da frase que dá título à obra, a emissão da voz de Lucier se dissipa, restando apenas as frequências que o quarto ressoa em suas extremidades. Em outro trabalho do autor, *“Music on a long thin wire”* (1977), a relação de distância é mais claramente evidenciada quando fundamentada na premissa metafísica da utilização de um fio ocupante do espaço. A ideia, que apresenta um fio metálico cruzando um quarto quando disposto em cima de duas mesas em suas margens, é movido a vibrar ao ser acionado por um potente e grande imã e declara os pontos extremos cartesianos do lugar em forma de som, podendo ser escutado quando percorrido todo o seu comprimento.

Manakamana (2012), documentário de Stephanie Spray e Pacho Velez, gravado inteiramente dentro de um veículo de teleférico que conecta pessoas com um templo situado em montanhas do Nepal de mesmo nome da película, aborda o movimento de seus passageiros entre a modernidade das cidades e a tradição ancestral revelada no topo das montanhas. Os personagens, que vão de moradores da própria região a turistas em sua primeira visita ao local, são filmados por uma 16mm posta fixa dentro do bondinho durante sua jornada de encontro ao espiritual em manakamana e estão livres a discursar aquilo o que bem entenderem durante a aparente simplicidade do trajeto – ainda que estejam suspensos no ar e incapazes de interagir com a exuberante natureza que os cerca. O documentário não se apresenta em uma estrutura tradicional de início, meio e fim, mas decorre em pequenos segmentos que tem por volta de dez minutos de duração. Este curto prazo de tempo é consequência do período que leva para ser completado o percurso dos longos cabos metálicos pelo teleférico e, por coincidência ou não, também o limite de gravação de uma película de 16mm. Se fazem então presentes duas distâncias distintas que representam a mesma longevidade e acabam por determinar toda a estrutura do documentário.



Figura 13: *Frame* do documentário Manakamana.

Os trabalhos aqui discutidos tratam de distâncias ocultas e as relações que estas trazem num âmbito além de seu entendimento e conformidade originais, influenciando conceitualmente cada uma das obras. Este saber em muito enriquece as próximas ideias a serem descritas ainda neste capítulo.

5.1 A visualidade do sistema e anotações gráficas

A presença da visualidade em meu imaginário ao manipular as bobinas de cobre se mostrou imensa, apesar da invisibilidade da força energética. A questão imagética se deu também em consequência da espacialidade e tridimensionalidade da experiência tátil e motora que o sistema apresentou até então. A verdade é que todo desenho prático, em seu sentido tradicional, é fruto de uma composição através do gesto espacial. Assim então as bobinas adquirem, ao meu ver, valor comparável a objetos de fim ilustrativo, como um lápis ou pincel, e geram imagens que estão contidas em algum lugar que não é ainda denotativo, mas formam uma espécie de desenho negativo que se preenche no campo das ideias. Penso que a questão imagética, criada em minha mente involuntariamente, poderia se transcrever para o papel de modo a fazer anotações que demonstrem de forma gráfica aquilo que vi se formar através do gesto espacial. Começo a refletir também a respeito das questões de distância ocultas anteriormente citadas, como no trabalho *'Três Stoppages Padrão'* de Duchamp, onde ele cria as novas unidades de medida segundo deformações de fios, assim como os ofícios de Lucier, o documentário *Manakamana* e as anotações musicais de Yoko Ono. Aliado então a técnica colagista – a qual tenho certa intimidade – parto de círculos desenhados com grafite e começo a posicionar as bobinas em suas extremidades e anotar aquelas novas unidades longitudinais, agora representadas por frequências geradas pelo sistema – interpretadas com ajuda de um aplicativo de celular que simula um osciloscópio. As medidas anotadas aqui – apesar de sua natureza frequencial ser diversamente utilizada dentro do campo musical – assumem valor de código não concordado, por se deslocarem para um corte do espaço e da visualização gráfica a qual não faz parte de seu campo de uso originário, e transformam-se em abstração para uma linguagem que parece ser útil apenas no anotar do som gerado por este sistema. A princípio, aproveito como base para as anotações gráficas os papéis com reproduções do circuito eletrônico que usei como ajuda para montar o composto elé-

trico das bobinas. Posteriormente, com a colagem, consigo extrapolar graficamente as anotações e sondar visualmente ideias de preenchimento de espaço na tentativa de exemplificar melhor o fenômeno invisível ao se tocar o instrumento criado. Me uso de recortes abstratos e, em um dos casos, antigas anotações de meu avô para compor os trabalhos. Ainda neste processo, começo a dobrar papéis que compreendem mapas e causar uma aproximação de pontos específicos em sua representação geográfica – assim como acontecia nas placas de circuito onde eram promovidos atalhos entre os pontos de solda. Para todos os casos, a base das peças colagistas são papéis lisos, porém já desgastados pelo tempo, retirados da antiga biblioteca de meu avô que anteriormente, em seu momento em vida, habitava o quarto ao qual ocupei sonoramente, como comentado no início desta pesquisa. Estabeleço então que talvez a forma “correta”, ou ao menos uma das formas, de indiciar a figura que vejo durante o manuseio do sistema seja não de preenchimento mas de criação a partir do vazio, da diferença com o fundo em formas que são evidenciadas pela predominância do espaço negativo, indicando assim o não-corpo visível no imaginário. E, assim como ‘4’33” de John Cage que realça o pulsar ambiente e o não-silêncio ao não serem tocadas notas, a imagem do não vazio pode ser destacada pela ausência contornada por informação visual, acentuando assim sua materialidade e visualidade em um espaço aparentemente não preenchido.

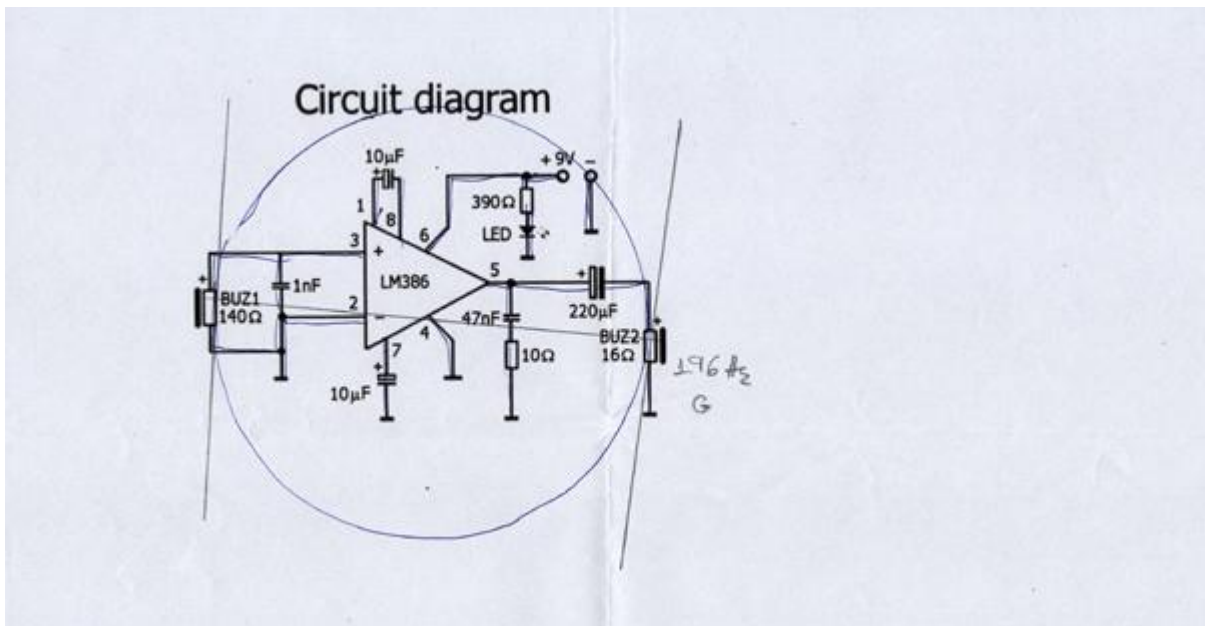


Figura 14: Primeira anotação gráfica feita a partir da representação base do sistema eletrônico de bobinas.

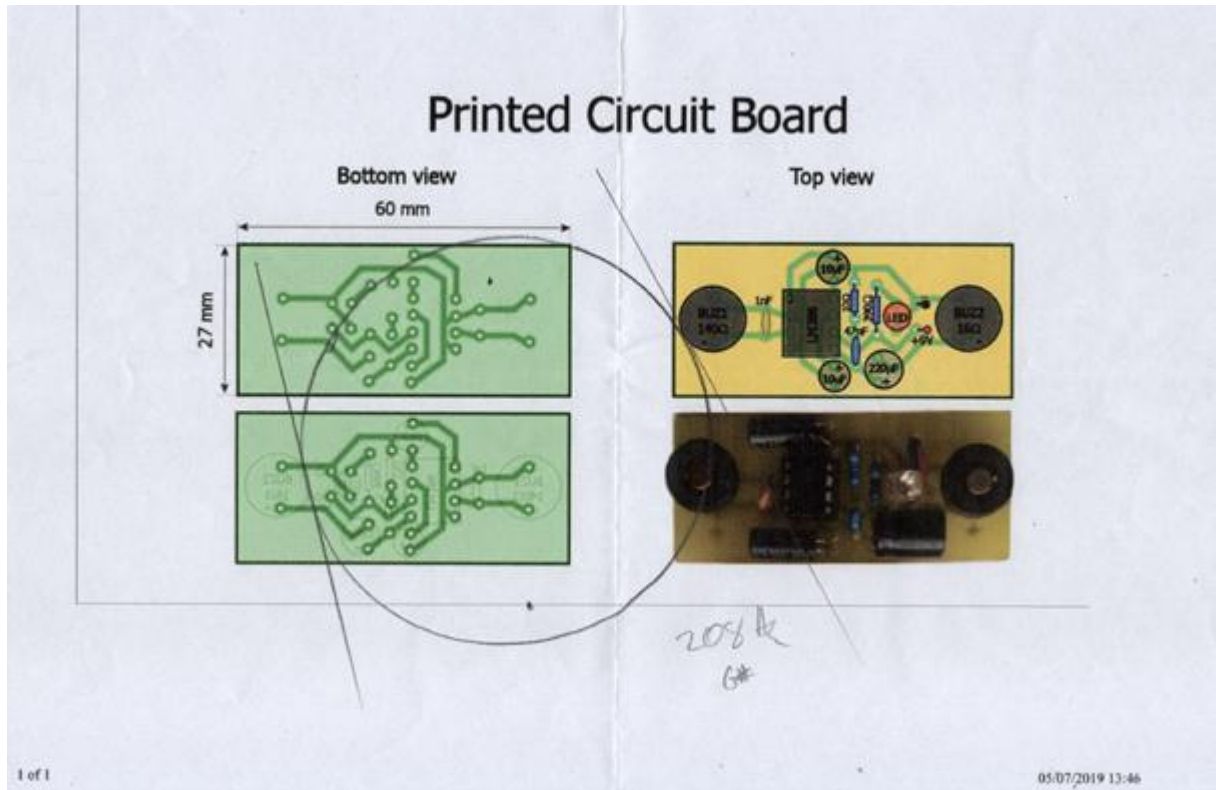


Figura 15: Segunda anotação gráfica feita a partir da representação base do sistema eletrônico de bobinas.

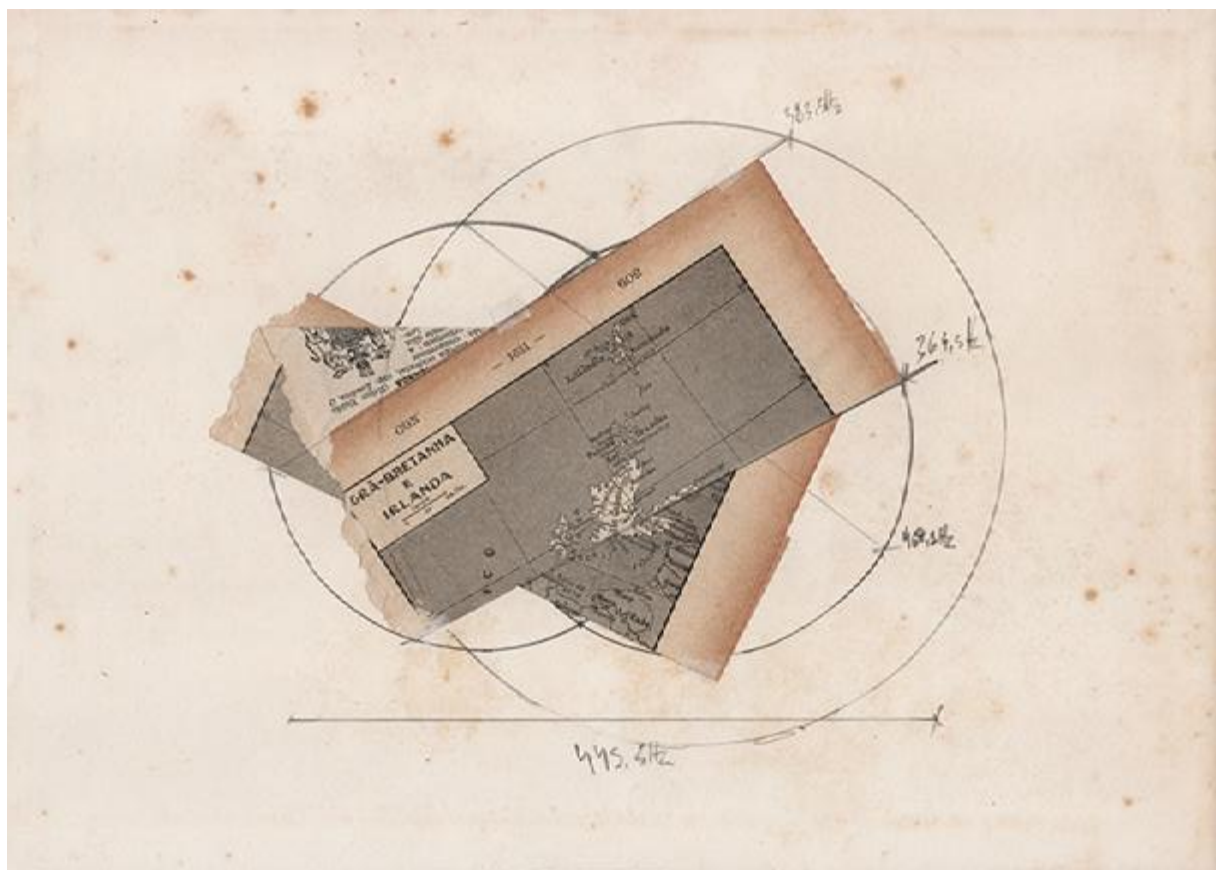


Figura 16: Anotação gráfica feita com colagem de mapa.

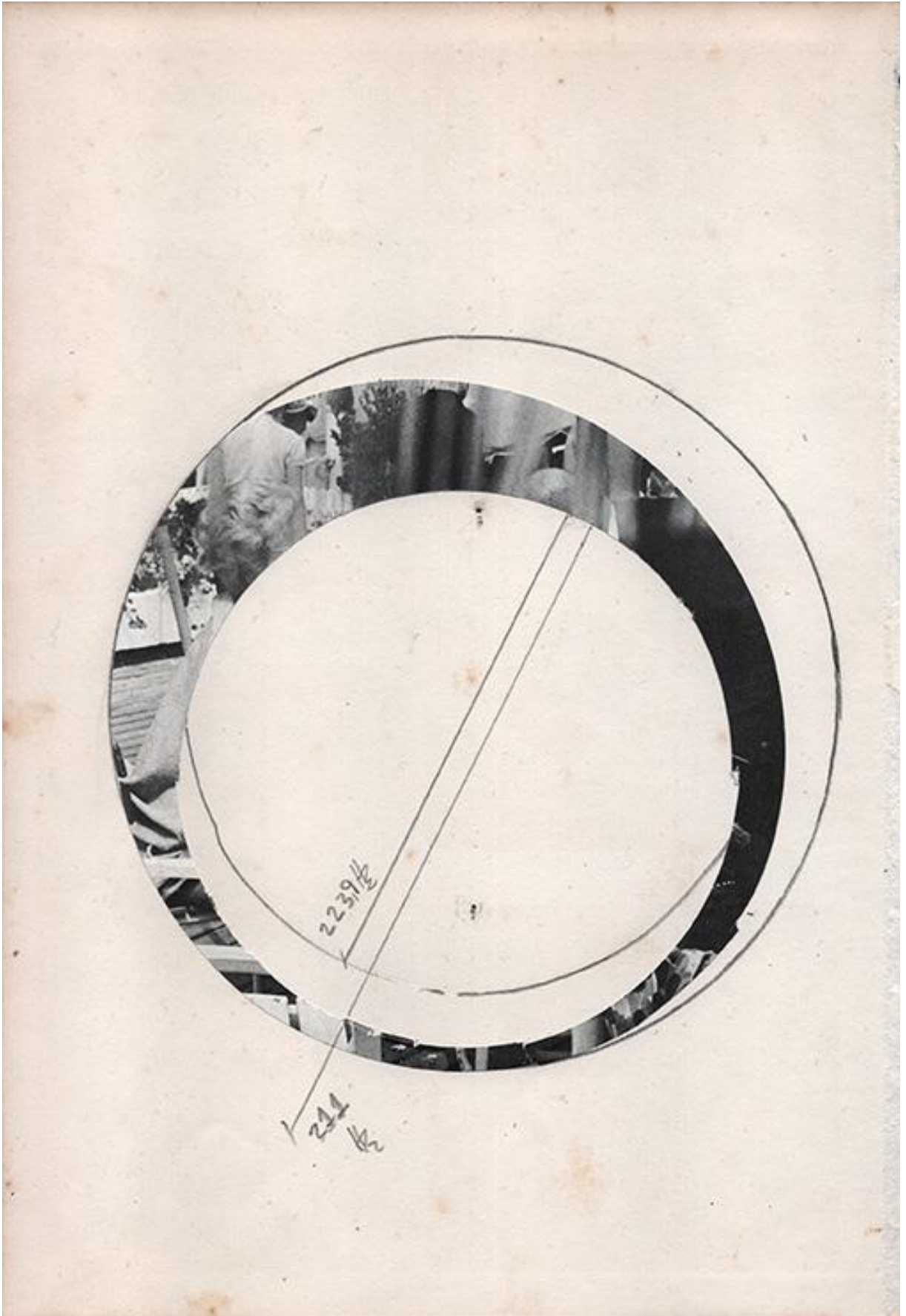
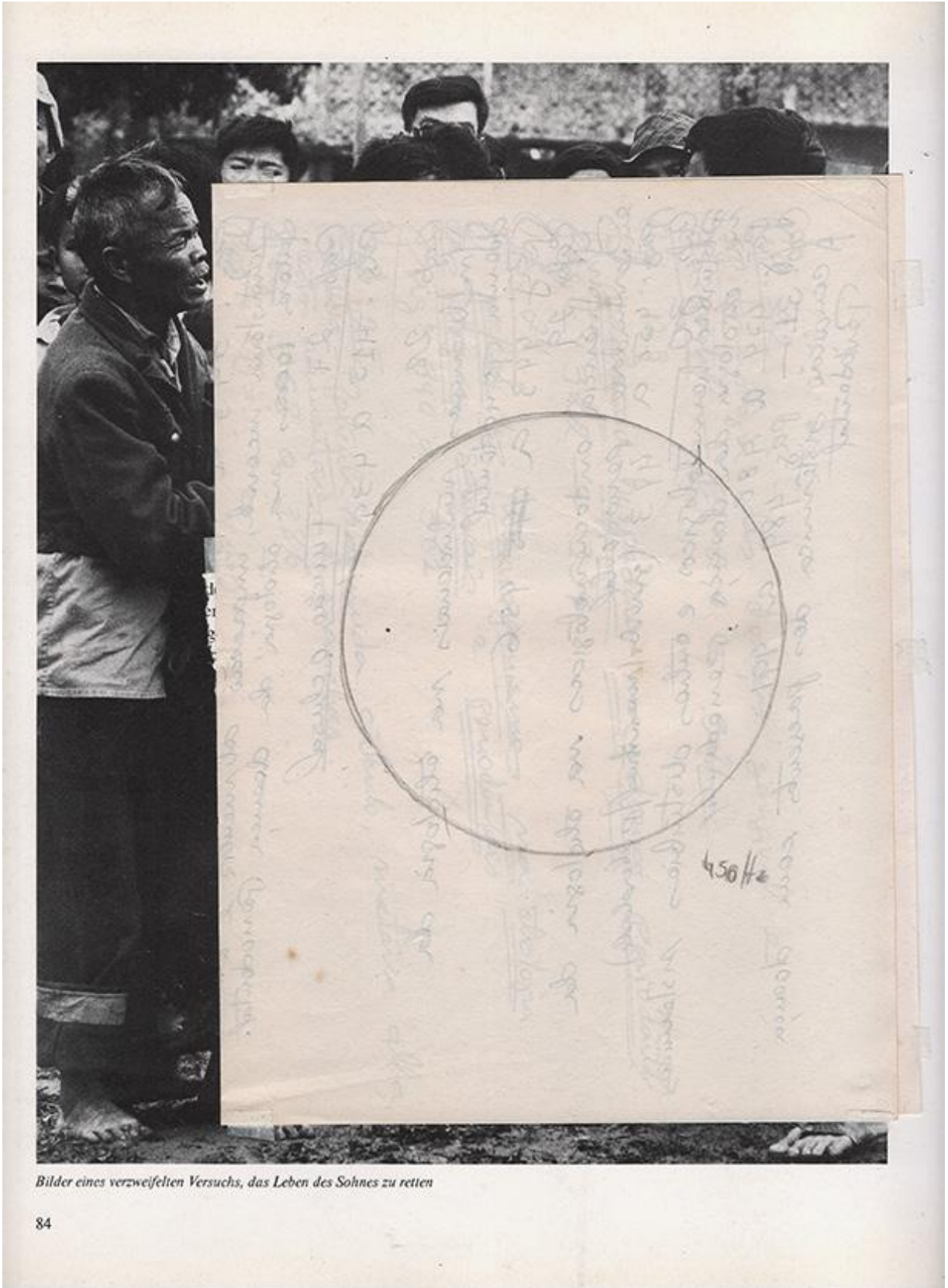


Figura 17: Anotação gráfica feita com colagem de elementos abstratos.



Bilder eines verzweifelten Versuchs, das Leben des Sohnes zu retten

Figura 18: Anotação gráfica feita com página achada em livro e antigo papel com anotações de meu avô Hermes.

6 Esculturas musicais e a volumetria na forma

Existe uma questão escultórica na produção prática desde o início desse projeto que acaba por ser a maior atuação visual presente no trabalho. Assim como os ready-mades de Duchamp, entre outras peças de escultura presentes em toda a arte contemporânea, o simples fazer com os objetos e peças eletrônicas que utilizei traz este quesito para o trabalho, considerando o aspecto estético e volumétrico que tais aparelhos demonstram. O caráter de escultura é ainda intensificado pelas modificações, que previamente não tem objetivo visual mas sim pretendem alterar a dinâmica interior dos artefatos, no momento em que são adicionados botões e *knobs* em seu exterior e em alguns casos mudanças que provocam uma abertura que culmina em revelar seu íntimo universo eletrônico – como é o caso do reproduzidor de fitas cassete – que tem seu circuito agora visível para o espectador. Em um trabalho como o de criação dos campos magnéticos, por exemplo, a escultura é formada através de uma tridimensionalidade presente em cada uma das peças que compõem o sistema: desde a placa de circuito e seus componentes organizados e dispostos a partir de uma lógica eletrônica; o captador que precisa se fazer presente; o amplificador ou auto-falante que estará em uso; os cabos que conectam cada uma das peças e as fazem se comunicar entre si; e, por fim, as bobinas: de estética tão peculiar, formadas por densos entrelaçados de cobre e suas camadas de fita crepe já bem velhas que estão enroladas em suas extremidades e que, de certa forma, indicam seu prévio uso em um sistema ao qual desconheço e é provavelmente sabido apenas pelo senhor que as retirou de seu aparelho anterior e bondosamente as me doou.

6.1 Influências formais para o trabalho escultórico

Primeiramente é preciso comentar acerca de um artista chamado Panagiotis Vassilakis, também conhecido como Takis. Nascido em 1925 na Grécia e com produção artística desde o início dos anos 50, Takis demonstra recorrente preocupação por estudar e aplicar princípios científicos em suas obras, empregando-os como elementos base e motivadores em muitas de suas peças. Em 1959 o artista descobre no magnetismo uma forma de esculpir e assim priorizar o volume não mais de maneira sólida e estática, mas de forma a incorporar o movimento e a provocação relativa à forças físi-

cas, como a gravidade, por exemplo. Takis trabalhava a partir da tridimensionalidade em sua arte para assim criar uma quarta e invisível dimensão, focando prioritariamente nos espaços entre objetos e não mais nos objetos em si, evidenciando a atuação entre os corpos e peças contidas nas obras. O artista diz que o foco de seu trabalho é a energia e o fazer para utilizá-la a seu favor. Seu trabalho, sempre muito contemplativo, faz alusão ao cosmos, suas formas e sons, se auto-referenciando na própria força e lei natural atuantes no universo e de seus corpos celestes. Suas peças são em grande maioria construídas a partir de utensílios já obsoletos – que não apresentam nenhum significado inicial e são encontrados em locais de descarte – e demonstram sua despriorização estética a fim de evidenciar sua preocupação perante ao essencial uso energético. Seus feitos quebram a noção original de escultura, trabalhando vibração, movimento e maneiras de maleabilidade em relação a volumetria e ocupação do espaço através das forças e leis da natureza.



Figura 19: *Magnetic Fields* de Takis, 1969.



Figura 20: *Sculpture Musicale* de Takis, 1974.

O uso do som nas obras de Takis se mostra recorrente durante toda a sua carreira, principalmente em suas '*Sculptures Musicales*', ou Esculturas Musicais – a pedido do próprio, todas as suas exposições devem conter ao menos uma escultura desta categoria – onde o artista, a partir da criação de ondas eletromagnéticas e atuação entre as peças, faz com que estas vibrem de forma mecânica a fim de gerar sons repetitivos – frequentemente realçando a comunicação e distâncias ocultas entre estes. Tais obras artísticas podem ser comparadas com criações de um artista que fez parte de um dos mais importantes grupos de vanguarda e arte performática das décadas de 60 e 70, o *Movimento Fluxus*, que teve também em sua formação Yoko Ono, já comentada ao longo desta pesquisa. O artista em questão é Joe Jones, que baseia seu trabalho no conceito de composições sonoras mecânicas, originadas de “acidentes” programados por equipamentos e dispositivos – como motores, por exemplo – que, de forma similar aos feitos de Takis, geram sons repetitivos ao interagirem com outras peças da própria obra, fazendo-as funcionar de modo independente.

Focando em território nacional, temos alguns excelentes expoentes da arte sonora a considerar como referências para o trabalho. Chelpe Ferro, grupo criado em 1995 por Barrão, Luiz Zerbini e Sergio Mekler, um escultor, um pintor e um cineasta, respectivamente, trabalham obras centradas na experimentação sonora e apresentam impulsos de visualidade não menos importantes – o som, um dos grandes elementos trabalhados pelo grupo, é inclusive percebido em feitos que o ressaltam ainda que de forma a não serem recebidos diretamente pelos órgãos auditivos do espectador, como acontece em '*Cama*' (2001) e '*Moby Dick*' (2003), por exemplo. O trio, formado em uma era ainda pré-digital, se considera hoje um 'coletivo multimídia', e desdobra suas criações em exposições com esculturas e instalações, vídeos e performances, além de ter também gravado alguns álbuns de estúdio. As experiências sensoriais são um foco presente nas invenções do grupo, que interpreta a materialidade e plasticidade do som, fazendo com que o público, ouvinte e espectador, tenham uma vivência imersiva a partir de suas operações. Suas performances e instalações, que traçam indícios do uso da chance e improviso ao seu favor, são muitas vezes acompanhadas de projeções de vídeos e se utilizam da própria estética escultural que os instrumentos, fios e outras peças sonoras apresentam – podendo estas serem utensílios do cotidiano e instrumentos criados pelo próprio coletivo – para formar a composição imagética

sempre presente nos trabalhos. A noção de colagem e junção também aparecem em grande parte de seus procedimentos, tanto no sonoro, quanto no visual, em um processo que aparenta ser movido constantemente junto da aceitação da intuição como matriz. A extração sônica, antes guardada em objetos vistos como silenciosos ou em instrumentos utilizados sem a preocupação técnica e tradicional vinculada a seu uso, é parte de uma investigação complexa e potencializadora que ultrapassa o campo tradicional da música, ao abranger sons e aparatos em uma maneira proveniente da capacidade do grupo de absorver o mundo que os cerca, alavancando o entrelaçamento dos sentidos por parte de seus espectadores.

"*Spacemen/Cavemen*" (2011), instalação criada pelo coletivo e inicialmente apresentada no Recife – posteriormente foi exibida em locais como Londres, Milão entre outros até voltar novamente para o Rio de Janeiro, onde o grupo reside – revela dois principais módulos escultóricos. Presas por largas cordas elásticas e grandes ganchos, nada da estrutura toca o chão, assim como os integrantes do coletivo ao manusearem seus aparelhos sonoros deitados em redes tipicamente brasileiras. Como diz o nome, que revela um encontro entre o ancestral e o auge da exploração humana perante o universo, a obra trata de nossa espécie em diferentes momentos de sua história e traz em sua composição materiais que ilustram tal conversa, indo desde pedras a apetrechos e utensílios descartados, que mais parecem ter saído de um ferro velho de algum futuro distópico, assim como a própria escultura final aparenta em sua estética. Os dois módulos principais demonstram diálogo entre si: um deles abrange falantes em uma peça que lembra um mastro. Tais falantes emitem sons e ruídos de difícil entendimento, que figuram o que aparentam ser mensagens de sociedades distintas incapazes de se comunicar – ou frequências de rádio que por acaso captaram sinais distintos e mal são entendidos. O outro módulo compreende diversas lâmpadas ao longo de sua composição vertical, que, após observação de todo o conjunto, pode-se notar que são ativadas quando falantes específicos da outra metade da obra produzem som. *Spacemen/Cavemen*, não só foi a primeira obra sonora a qual tenho contato além da tela do computador, mas também é enriquecedora ao me mostrar questões de escultura ligadas ao trabalho com som e aspectos de colagem de elementos distintos em uma obra de tal caráter, observações essas que podem se notar muito presentes durante etapas futuras aqui a serem discutidas.



Figura 21: 'Space/Cavemen' de Chelpa Ferro.

Figura 22: 'Space/Cavemen' de Chelpa Ferro.



Figura 23: 'Space/Cavemen' de Chelpa Ferro.

Outro expoente da arte sonora brasileira é a artista Vivian Caccuri. Assim como o Chel-
pa Ferro, Caccuri também tem seu trabalho artístico fracionado em diversos meios de
exibição, como performances e instalações, já apresentadas em diversos lugares do
globo. Em seus projetos, Caccuri trabalha formas expandidas de enxergar a sonori-
dade, não só como uma questão física, mas também o enquadrando e o associando
a contextos sociais, históricos e políticos. Em "Oratório (*Tidal Wave*)", Vivian cria uma
espécie de arquitetura formada por *subwoofers* que somente tocam frequências gra-
ves, considerada por ela uma espécie de entidade do som por conectar pessoas em
danças e ritmos, e, ao juntar essas baixas frequências a uma partitura antiga de coral,
cria uma conversa entre o sagrado e a música *pop*. Ainda em "Oratório" e também em
'*Tabombass*', a artista, ao posicionar velas – elementos utilizados por diversas religi-
ões em seus cultos – frente aos amplificadores, faz uma alusão ao corpo humano, no
momento em que nos atenta que o som – se propagando de forma física através das
partículas no ar – altera o aspecto visível das flamas ali presentes, assim como inter-
fere em nossa materialidade como seres humanos, o que gera em nós movimento e a
uma acepção da sonoridade de forma física por meio das vibrações.



Figura 24: '*Tabombass*' de Vivian Caccuri.



Figura 25: 'Oratório (*Tidal Wave*)' de Vivian Cacuri.

6.2 Novas idealizações com relação à escultura

Penso então em uma evolução de todo o sistema magnético criado até então, um avanço que caminha de forma simplificada a correlacionar reflexões já trabalhadas ao longo de todo o projeto. A ideia consiste, de maneira prática e resumida, na disposição de duas cordas de guitarra presas em uma forma circular, cada uma contendo um ímã em sua extremidade que apontam para extremidades da composição. O contorno esférico é consequência e evolução volumétrica das imagens realizadas durante o processo de colagens e anotações gráficas feitas anteriormente, além de serem influência de assuntos aqui antes discutidos, como a própria visualização entendida no conhecimento cultural e científico dos campos magnéticos. As cordas de guitarra, ao serem presas na circunferência, são atraídas por ímãs nas extremidades da geometria, mas não os tocam, e, por isso, se mantêm em um movimento sutil que manifesta não só o equilíbrio que é tentado alcançar como também uma inércia frágil, que se conserva no desespero do não cair das peças magnéticas; uma sustentação baseada em uma estabilidade duvidosa e precária que gera harmonia devido suas semelhanças físicas e caráter vitais de sua materialidade e energia.

A circunferência vira então um instrumento-escultura, formada em sua grande maioria por objetos encontrados em casa – exceção apenas dos ímãs – assumindo caráter de colagem promovida pela junção de elementos como: peças de vídeo-cassete, possibilitado pelo desmonte realizado dos aparelhos durante os testes com máquinas imagéticas desta pesquisa; dobradiça de porta; cliques jacaré, como são popularmente chamados e que foram usados em diversos outros momentos do projeto por se tratarem de peças utilizadas por técnicas eletrônicas; além do artefato principal em metal, um objeto de decoração que funciona como prateleira, que é a base de toda a estrutura e que dá a forma circular. Os apetrechos são postos juntos por meio principalmente do uso de outros ímãs, que se grudam no suporte principal e os sustentam. É feito também o uso de pequenos parafusos para aportar os elementos que os necessitam. A corda de guitarra se faz tensionada ao ser presa na extremidade com ajuda dos cliques jacaré.

Como escultura, as formas me remetem à peças e pinturas bauhausianas, assim também como alguns movimentos modernistas na arte, como o construtivismo russo, além de algumas obras antes estudadas do artista Takis. O arranjo geométrico de toda a peça me parece mencionar objetivamente a construção criada durante o processo de colagens, sendo evidente não só pelo uso do círculo, mas também pelos elementos que tangenciam a circunferência e pelas cordas de guitarra que se apresentam assim como as linhas retas que cruzavam as anotações gráficas ao indicarem medidas de 'distância frequencial'. O caráter escultórico é também em muito enriquecido pelos detalhes que compõem toda a estrutura: como as peças de sustentação utilizadas para segurar cada um dos elementos; as cordas que traçam um caminho e cruzam toda a estrutura e também pelos próprios imãs que acrescentam a formação da peça, seja nas extremidades das cordas, seja nos pequenos imãs dispostos pela obra, complementando sua tridimensionalidade e ocupação espacial de maneira ainda que sutil.

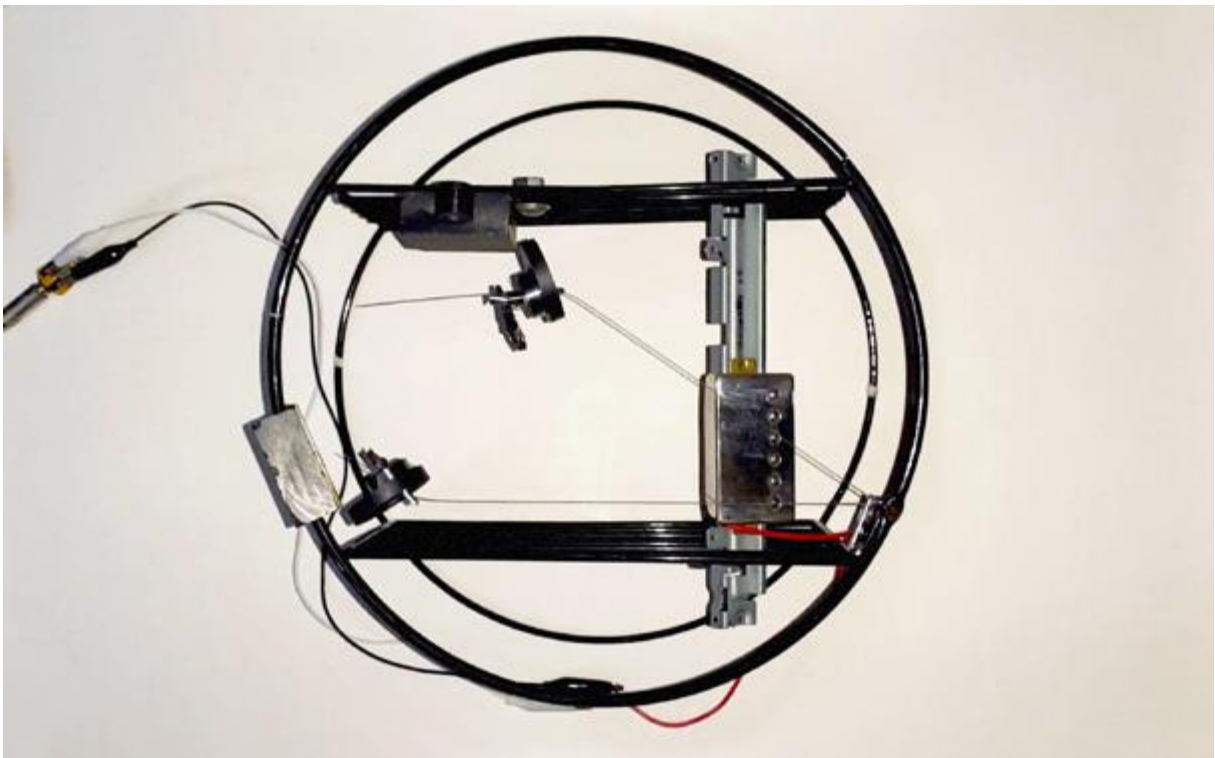


Figura 26: Primeiro protótipo de escultura magnética.

Como instrumento me parece ter similar lógica a diversos outros artefatos sonoros de corda, como por exemplo a própria guitarra elétrica, ao se basear na tensão necessária para fazer a corda soar ao ser tocada. Pensando em questões técnicas relacio-

nadas aos instrumentos tradicionais, como o fato de a madeira de cada objeto alterar seu som, por exemplo, acredito que a base metálica e a estrutura vazada interfiram de alguma forma no que é produzido por essa escultura e talvez reforcem o oco de seu interior, assim como a latência aguda e desconcertante de uma estrutura metalizada. Esse artefato promove, em contraste com outros instrumentos musicais mais populares, um diferente manuseio e técnica de extração do som, feito a partir de leves e simples toques na corda, que garantem uma quase destruição do equilíbrio alcançado pelos artefatos magnéticos e é essa sustentação livre no ar – do imã que não toca lugar algum – que permite que a corda vibre por espaços de tempo diferente de outros instrumentos clássicos. É esse desprezioso e pequeno tocar da corda que, ao ser amplificado e intensificado por efeitos adjuntos, pode criar uma imensa saturação sonora. Existe também um caso que aqui ocorre, promovido por uma descoberta completamente inesperada, que é consequência do posicionamento de alguns pequenos imãs, em formato também de circunferência, acima e tangente aos imãs maiores e principais. Estes imãs menores quando ‘acionados’ rolam pelo comprimento total dos imãs maiores – não escapando deles em consequência da atração magnética – e ocasiona a vibração das cordas suspensas, fazendo todo o sistema soar de uma só vez, suscitando um tipo de textura sonora, que ocorre principalmente quando impulsionada por efeitos de guitarra.

6.3 A saturação e deformação do som

Vale ressaltar aqui a volumetria e caráter escultórico não só em relação a todo o sistema e artefatos usados, mas também que diz respeito ao próprio som. Assim como as disciplinas e estudos científicos apontam e, por exemplo, Vivian Caccuri evidencia em trabalhos como ‘*Tabombass*’ e ‘*Oratório (Tidal Wave)*’, o som se apresenta a nós de forma física a partir de vibrações que se propagam pelas moléculas composicionais do ambiente. Essa materialidade abstrata é o que justifica uma espécie de espacialidade, e, quando saturada e levada a um tipo de excesso, começa a assumir plasticidade e, como dito aqui anteriormente, volume. A tridimensionalidade subjetiva referida pelo som aqui atua então de forma que nenhuma outra peça da estrutura opera, de maneira a ser recebida pelo espectador ou pelo agente de forma involuntária.

Sinto a necessidade de incluir no sistema em quase todas as etapas deste projeto o uso de pedais de guitarra, reforçando de algum modo o som gerado por cada uma das peças criadas ao longo desta pesquisa. Um dos efeitos aqui muito usados é o da distorção do som, neste caso, um pedal de *Fuzz*. A história deste efeito é curiosa: em 1960, durante a gravação de “*Don’t Worry*” de Marty Robbins, o baixista da sessão ao plugar seu baixo em um canal defeituoso da mesa de som do estúdio descobriu um som completamente distorcido e que foi então usado por ele no decorrer da gravação, levantando questionamentos e discussões entre as pessoas envolvidas no projeto se o som de baixo então ‘deturpado’ deveria ou não estar na música final. Glenn Snoddy, presente no estúdio quando ocorreu o incidente, resolveu se basear nesse som para produzir um pedal que viria a ser chamado de *Maestro Fuzz Tone*, o primeiro pedal da categoria, criado por ele e um amigo que trabalhava na *Gibson* a qual lançou-o em 1962 como um pedal especificamente para baixistas. *Maestro Fuzz Tone* foi um imenso fracasso de vendas até o ano de 1965 quando Keith Richards, na tentativa de imitar um som de buzina ou algo semelhante, o usou na popular linha de guitarra de “*Satisfaction*” (1965), não só o tornando um item almejado por músicos da época, mas também transformando-o popularmente em um acessório para a guitarra elétrica e não mais para o baixo.

Outro efeito aqui muito utilizado é o *delay*, que tem sua origem em uma espécie de metalinguagem do próprio estúdio de gravação da década de 20. Durante as sessões, faixas de áudio eram exclusivamente capturadas por meio de gravadores de fita de rolo, tecnologia de leitura magnética como as aqui já discutidas anteriormente. A ideia central desse efeito, e o modo ao qual foi pensado na época, se baseia na simples ação de gravações menores através da fita para se alcançar a repetição daquilo que foi tocado, feito por meio de cortes no próprio rolo de informação magnética e ‘arrastados’ para trás de acordo com o tempo requerido para acontecer a repetição. Os primeiros *delays* vendidos eram grandes unidades analógicas que funcionavam como os gravadores de rolo, com adição de botões e mecanismos facilitadores do efeito e continham dentro de si grandes distâncias de fita magnética. Posteriormente, os pedais de delay passaram a ser digitais ao imitar o efeito gerado por seus antecessores, fato que acabou por democratizar este tipo de pedal e facilitar seu uso, visto que as unidades precursoras eram maiores em tamanho e peso e bem mais difíceis de manusear.

A modificação do som e a luta contra a pureza caracterizam uma busca incessante de se contrariar a personalidade original daquilo que nos foi apresentado. O fato é que essas pequenas caixas de efeito sonoro – descobertas através de erros e práticas comuns aos métodos de gravação – foram necessárias durante todo o percurso da música mundial, pois ‘empurram’ o som gerado por nossos ainda inocentes instrumentos e nos possibilitam explorá-los além de sua banal translucidez, causando – se usados de maneira correta – a falta de intimidade e descoberta de algo completamente novo e incontrolável por ser o desconhecido. Os pedais em meus sistemas tem como função primordial saturar o som a fim de que este ganhe volume e destaque, ao assumir maior personalidade além de sua lucidez inicial, fazendo o som soar por mais tempo e adquirir novas e interessantes características.

6.4 Evolução escultórica e purificação da forma

A escultura circular me parece caminhar de maneira ‘reversa’ ao restante dos experimentos, no sentido da simplificação de sua lógica formal. Se antes era trabalhado o magnetismo a partir de complexos sistemas e circuitos elétricos, agora o magnetismo é o foco quando aparece de modo elementar através da força contida nos ímãs. Tais peças magnetizadas, suspensas no ar quando forçadas pelo limite proposto pelas cordas de guitarra – ainda que assumindo a complexidade de um sistema que funciona com ajuda de um agente – trabalham de forma motora a extrair som das peças em seu interior enquanto procuram seu estado de repouso, quando assim alcançam seu momento de não-vibração. É interessante pensar que o fazer e tocar da peça é capaz através de movimentos de grandeza muito menores em relação a sua estrutura: o leve tatear das cordas e o mover dos pequenos ímãs, ambos ínfimos próximos ao tamanho completo do sistema, são os que o fazem soar. A forma circular não me pertence no sentido singular como ser humano, mas me mostra um entendimento gráfico que está presente por toda a história da humanidade. A falta de cantos em uma circunferência evidencia seu interior e assim as unidades que a compõe, atenuando os movimentos que ocorrem em seu centro: as vibrações e as não-vibrações; o estado que as tira da inércia e o estado que a tenta encontrar novamente. Todas as somas do fazer e dos pensamentos chegam a um ponto em que se negam, zeram o confronto hierárquico de entendimentos estruturais, o que resta afinal é resumido em um novo instrumento.

A fim de limpar a forma e evidenciar a circunferência: voltar a sua essência como geometria e clarear a composição, começo a construir estruturas formadas por aros de bicicleta. Estas peças, encontradas durante caçadas no ferro velho, são amplas – diferente das armações bem mais claustrofóbicas das estantes de metal usadas anteriormente – e possuem furos em suas margens, aos quais posso prender peças de metal encontradas em casa para acoplar os imãs, assim também como passar as cordas de guitarra em seu meio. As cordas se sustentam no ar por meio de imãs presos em suas extremidades assim como nas estruturas antecessoras. Para captar o som, faço o uso de um piezo – captador de contato que torna possível amplificar quase que qualquer objeto e permite a escuta no amplificador de todo o conjunto. Agora, além da vibração das cordas já antes ouvida, todo o ranger da estrutura é percebido através do sistema elétrico amplificado: os sons agudos e metálicos da peça, o mover dos imãs e até os toques no esqueleto do artefato são agora apreendidos. O elemento sonoro assim abrange de maneira completa a estrutura, evidenciando sua natureza distópica perante sua própria construção, de modo a se externalizar em sons metafísicos e distorcidos que definem sua compreensão como instrumento.

O aspecto cirúrgico comentado no início deste processo do fazer – antes realizado nos objetos eletrônicos que vinham a ser deturpados – volta quando analisado o procedimento de junção dos elementos nos aros. A cirurgia, agora feita por enxertos sensíveis de pequenas peças que minuciosamente compõe a estrutura em seus menores e mais importantes detalhes, enriquece o objeto antes inanimado, agora pronto para vibrar durante seu período de 'não-vida'. A forma circular se apresenta de forma pura, translúcida ao não aparentar mistérios em sua estrutura, mas revelar o total de seu corpo que está pronto a assumir vitalidade enquanto posto a soar. O mundo ordenado concebido, baseado em seu equilíbrio precário de peças que se forçam a não cair, sai então de seu estado de dormência, que acaba por os diferenciar dos demais seres de materialidade e gênese semelhantes: os objetos catalogados como silenciosos em seu estado de espírito.



Figura 27: Nova escultura magnética.

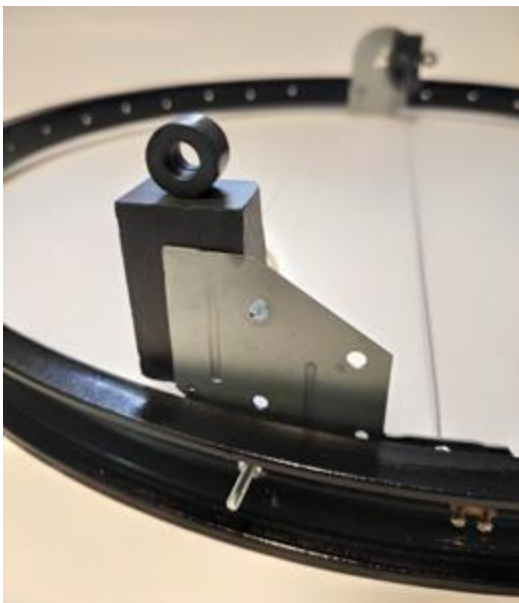


Figura 28: Detalhe de escultura magnética.



Figura 29: Detalhe de escultura magnética.

7 A espiritualidade magnética

É interessante perceber, a princípio em um aspecto técnico, que a música e o magnetismo estão intimamente ligados. A natureza magnética é encontrada durante diversos momentos da materialidade do som, como nos auto-falantes, captadores e nas tecnologias de reprodução e gravação já ultrapassadas em fitas cassete. Portanto, existe um diálogo auto-referente que vai de encontro ao sentido conceitual do trabalho que se relaciona com sua própria forma de soar. O magnetismo passa de algo interior e não visível na forma de repercutir o som a ser algo dominante e diretamente relacionado à produção sônica dos novos artefatos. Assume-se então uma forma expandida da energia magnética ao extrair-se do núcleo algo inerente a sua produção.

Os ímãs, utilizados amplamente nas esculturas desta pesquisa, são peças que demonstram diversa vontade própria: são amplamente espirituosas. Apresentam a mim características sobre sua força interior que me parecem enigmáticas, objetos que se atraem e repelem segundo sua carga não visível ao olho nu e demonstram um mistério sugestivo ao qual não tenho intenção científica de entender ou ao menos explicar. Os ímãs são fontes de energia inesgotáveis, não são limitadas pelo tempo mas apenas por sua forma e tamanho; seu magnetismo se mantém ainda que se desfaçam fisicamente em pedaços menores ao longo de sua existência. Pude perceber durante manuseio que estes são desgastados pela própria ação conjunta de suas forças: ímãs mais poderosos quando juntos, incapazes de ultrapassarem a matéria física do outro, continuam se atraindo, causando assim desgastes que podem ser percebidos por pequenas e ínfimas 'poeiras' de sua estrutura que ficam grudadas em seu exterior. Tal corrosão não atinge, porém, sua vivacidade: as menores partes criam e recriam polos negativos e positivos independente de seus tamanhos, mesmo que minúsculas comparadas ao seu corpo inicial. Sua intensidade é tamanha que passa a ser auto-destrutiva, se automutila a fim de criar vida nova além de suas construções originais. O limite proposto pelas cordas de guitarra nada mais é que uma tentativa de se opor a sua natureza, gerar conflito no que seria vontade inicial de seu espírito atrativo. Essas peças magnéticas, quando demarcadas pelas cordas, se põe a flutuar no ar, quebrar a regência gravitacional de nosso planeta e gerar contraste aos movimentos violentos e sua forma bruta de atração. A longevidade de sua potência, seu ânimo perante o

tempo, se contrapõe ao restante da escultura, que aparenta certa obsolescência de utilidade e materialidade: os aros, cordas e peças adicionais demonstram sua essência passageira perante o plano físico do mundo.

As cordas das esculturas convidam o agente a tirá-las de seu ponto de estabilidade. Por longos minutos elas tentam encontrar seu equilíbrio, mas ainda anseiam a mudança estática que as faz de novo vibrar em restaurado fluxo. É possível que os ímãs sejam as peças que antes de tudo propõe alma para as estruturas escultóricas, antes mesmo de o conjunto receber vibrações sonoras que pulsam a falsa vida em suas carcaças materiais. Ao final de uma performance, é grande a probabilidade de os ímãs se encontrem reestruturados de acordo com sua vontade, seguindo uma imensa força interior que tenta não se limitar à composição escolhida pelo agente/escultor.

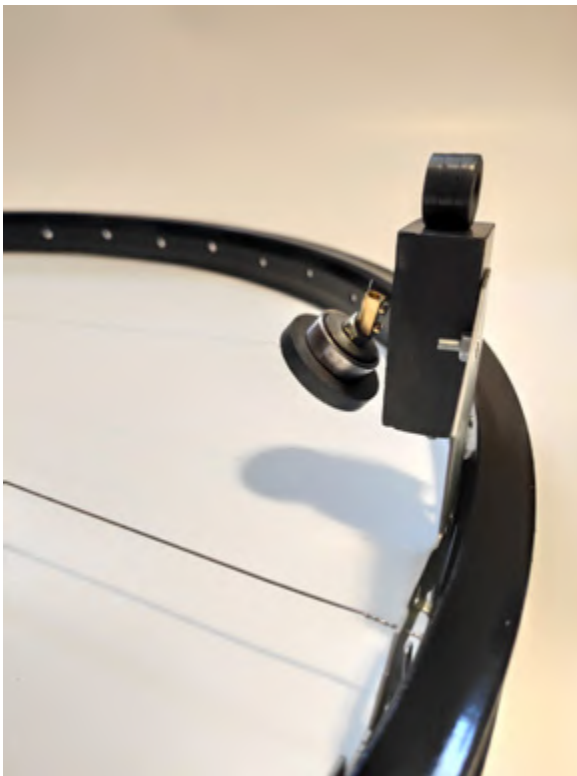


Figura 30: Detalhe de escultura magnética.

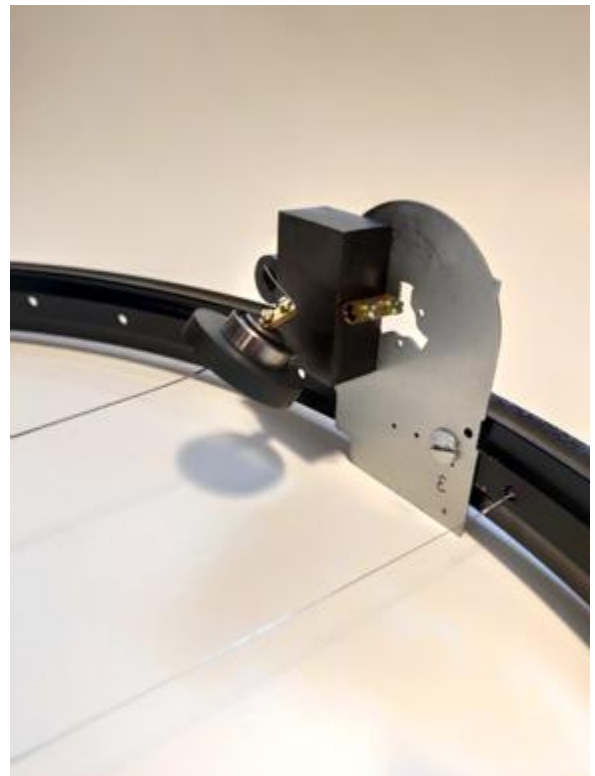


Figura 31: Detalhe de escultura magnética.

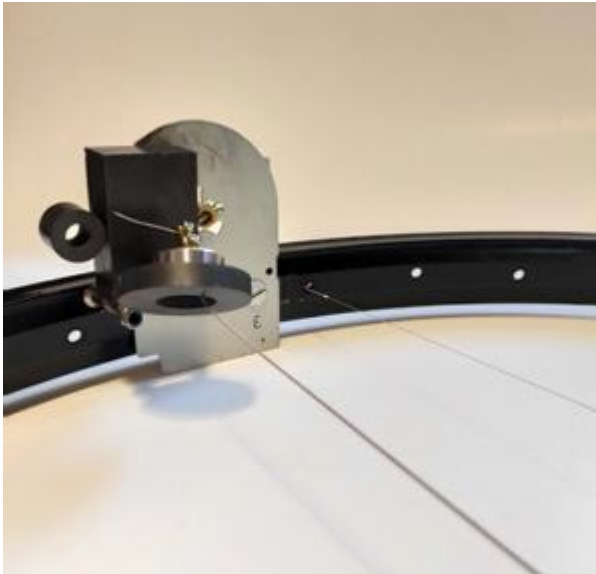


Figura 32: Detalhe de escultura magnética.

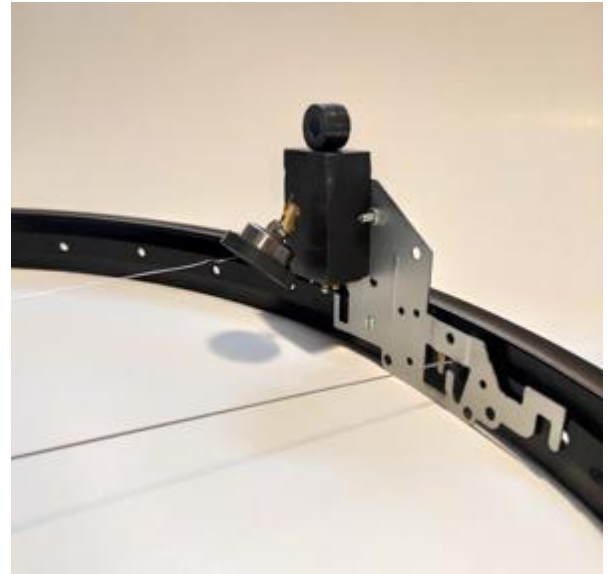


Figura 33: Detalhe de escultura magnética.



Figura 34: Detalhe de escultura magnética.

8 A simbologia do quarto

Diversas noções percebidas durante o projeto de ocupação do quarto de meu avô Hermes se fazem percebidas aqui, diante de todo o processo de descobrimento e criação desta pesquisa teórico-prática. A começar pela circularidade de todo o meio: no quarto, influenciado pelo movimento do ventilador, as baquetas demarcavam a geografia do espaço por seu trajeto expansivo e dissonante em elipses controladas pela velocidade proposta pelo aparelho preso ao teto. O limite garantido pelos barbantes a suspender as baquetas é semelhante ao papel das cordas metálicas dos novos sistemas de escultura: as fazem flutuar no ar, assim como os imãs, mas em contraste com as peças magnéticas, trabalham de acordo com a força da gravidade, se ajustando a ela. A consciência cirúrgica – a construção a partir de enxertos nos objetos e sua consequente extração sonora, a fim de vibrar ‘não-vida’ em suas estruturas inanimadas – se faz presente em ambos momentos. A cadeira de madeira propunha lógica análoga às esculturas circulares, ao considerar-se a criação de instrumentos possibilitados pela apropriação das cordas metálicas de guitarra e sua disposição estendida em estruturas abertas. A influência não ocorre somente baseada no ambiente e representação do espaço do escritório-estúdio mas também da lógica sonora que os enxertos feitos no lugar se fazem. O encontro dos dois conjuntos do quarto – a fusão do sistema do ventilador com a cadeira-instrumento – insinuados nas novas esculturas metálicas se faz um: zera o diálogo hierárquico e estrutural existente no escritório-estúdio e passa a ter um discurso unificado, permitindo maior harmonia entre a origem do som proposta pelas novas estruturas de alma magnética. As peças tendem a levar um local ambientado em memória e questões peculiares a ressoar além de sua gênese geográfica. A metamorfose do quarto apresenta quesitos da destruição de seu equilíbrio que eram inerentes, acabam com seu propósito e inércia perante seu objetivo inicial de um local a ser tranquilo perante o silêncio da ocupação de meu avô.

O quarto é um símbolo além de sua limitação geográfica e espacial pressupostas perante suas quatro paredes. A simbologia reside não só em sua construção originária – e posteriormente intervencionada por mim – mas principalmente no residente legítimo que antes o habitava. O senhor doutor – assim chamado por muitos devido sua formação nas áreas cirúrgicas dentárias – trazia em suas práticas diversas noções

manuais de construções plásticas a partir da junção de pequenos elementos que não eram originados no mesmo universo fabril, mas habitavam o rico espaço de suas oficinas caseiras. O amontoado de pequenos objetos-detelhe espalhados por tais locais de trabalho material não só enriquece as peças esculturais montadas por mim, mas revisitam fazeres comuns de meu avô: são uma herança primordial para a pesquisa. A cirurgia e modificação de suas invenções a partir dos artefatos agora é também minha, primeiro atestado em seu próprio espaço de habitação e agora levado a ocupar os ambientes que bem preferir através das esculturas. Seu espírito cirurgião ultrapassa seu tempo de vida e reside no legado deixado a mim, posto em prática através de experimentações estruturais aqui permitidas pelas esculturas de alma magnética.

9 Instalação dos sistemas de esculturas

As esculturas de interioridade e forças magnéticas demonstram grande caráter expositivo e permitem a criação de uma instalação onde se somam em pluralidade: a ramificação de seu modelo inicial deriva peças de diferentes composições a fim de criar novos instrumentos, convidar múltiplos agentes e ocupar o espaço de exibição. Sua suspensão no ar, inicialmente feita por intermédio de fios de *nylon*, tem intuito de fortalecer seu entendimento de flutuação, indo de encontro à invisibilidade da força magnética presente no interior das esculturas. É pertinente que a primeira instalação das peças para a performance seja realizada no ambiente privado do escritório-estúdio de Hermes, por sua hospitalidade espacial e sua influência inicial no trabalho. A hospedagem futura das peças em um ambiente de exposição tende a induzir o espectador a se tornar também agente na ação de somar o 'não-vazio' sonoro do lugar, ainda que este se sinta desafiado pela precariedade do equilíbrio proposto pela força magnética. A estruturação das esculturas incorporam a possibilidade de minha performance nesse novo espaço, podendo esta ser acompanhada de variados objetos e instrumentos geradores de som ao levar questões diversas aprendidas ao longo deste projeto a ressoar além do espaço original do quarto da casa de meu avô.



Figura 35: Instalação das esculturas magnéticas no quarto de Hermes.



Figura 36: Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes.

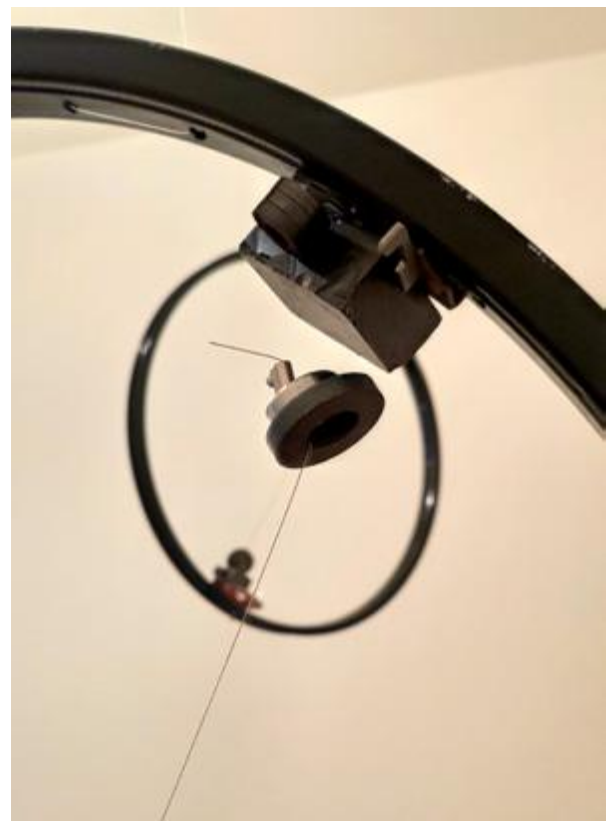


Figura 37: Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes.



Figura 38: Detalhe de esculturas magnéticas no quarto de Hermes.



Figura 39: Esculturas magnéticas amplificadas durante instalação no quarto de Hermes.



Figura 40: Foto de escultura magnética no quarto de Hermes.



Figura 41: Detalhe de escultura magnética no quarto de Hermes.



Figura 42: Performance junto das esculturas magnéticas.

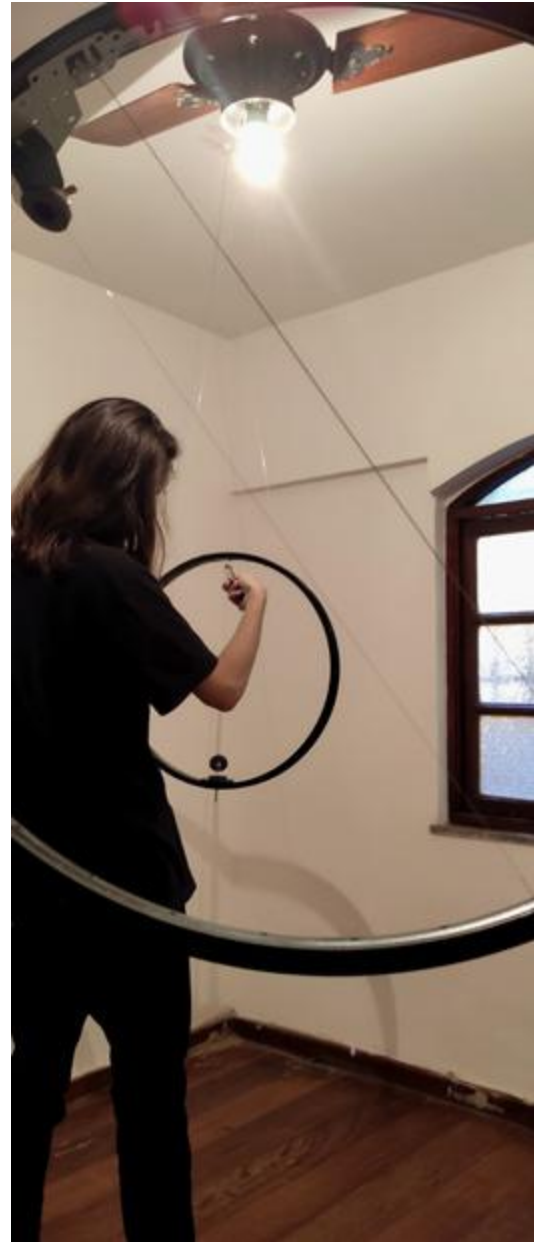


Figura 43: Performance junto das esculturas magnéticas.



Figura 44: Detalhe de Performance junto das esculturas magnéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante perceber o crescimento pessoal acerca dos assuntos tratados ao longo desta pesquisa e aprofundamento em relação não só à arte sonora mas também à contemporânea. Entender a importância do processo como parte da potência criadora foi primordial para aceitação dos caminhos desvendados a partir deste e é interessante evidenciar que os não-resultados e ‘falhas’ ao longo do projeto são grandes parcelas do aprendizado total adquirido. A evolução da abstração sônica, do antes músico a experimentar com seus instrumentos tradicionais, era iminente e agora passa a propor a criação de artefatos geradores sonoros e trabalhar a extração do som além do campo musical corriqueiro. A fascinante expansão do olhar para a pulsação descoberta nos objetos inanimados, abarcando a capacidade de entender a inexistência das categorias habituais que definem e dividem os objetos do mundo em sonoros e não-sonoros pode ser um dos mais significativos exercícios desta pesquisa, ao caracterizar a libertação de seus espíritos naquilo ao qual é causado vibração.

BIBLIOGRAFIA

NAVES, R. Nelson Felix. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

Alÿs, F. Numa dada situação. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2010.

Cabanne, P. Marcel Duchamp. Engenheiro do tempo perdido. 1971. 2ª ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2012.

Paz, O. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. 1968. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FLUSSER, V. O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade. 1985. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CAGE, J. De segunda a um ano. 1963. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cogobó, 2013.

FERREIRA, G. FELIX, N. Trilogias conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005.

CHELPA FERRO. "Chelpa Ferro". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SMITH, Laura. Chelpa Ferro Spacemen/Cavemen. 2017. Disponível em: https://artreview.com/reviews/ar_september_2017_review_chelpa_ferro/

STEPHENSON, Erin. DODSON, Kari. Takis and the fourth dimension. Disponível em: <http://www.getty.edu/publications/keepitmoving/collections/7-stephenson/>

Media Art Net. Nam June Paik

«Random Access Music: Exposition of Music – Electronic Television»

Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/random-access/images/3/#reiter>

DANAE. New Media Precursor: Nam June Paik. 2018. Disponível em:

<https://medium.com/digital-art-weekly/new-media-precursor-nam-june-paik-4db09d7a7c10>

Nam June Paik Art Center - Random Access. 2010. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/37107/random-access/>

OBRIST, H. Mix a building and the wind: An interview with Yoko Ono by

Hans Ulrich Obrist. 1992. Disponível em: http://projects.e-flux.com/do_it/notes/interview/i002.html

Future Generation Art Prize 2017: 21 shortlisted artists. Vivian Caccuri.

Disponível em: <https://futuregenerationartprize.org/en/history/2017/vivian-caccuri>

STRAEBEL, V. WILM, T. Alvin Lucier's Music for Solo Performer:

Experimental music beyond sonification Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/62d7/ad15253fa7bb3f6a58a6edd3070aa2a1059e.pdf>

WANKE, R. Alvin Lucier: The space in the sound and the sound

in the space. Disponível em: [https://www.researchgate.net/](https://www.researchgate.net/publication/309135676_ALVIN_LUCIER_THE_SPACE_IN_THE_SOUND)

[publication/309135676_ALVIN_LUCIER_THE_SPACE_IN_THE_SOUND](https://www.researchgate.net/publication/309135676_ALVIN_LUCIER_THE_SPACE_IN_THE_SOUND)

[AND THE SOUND IN THE SPACE linear notes CD Mode Record Alter](https://www.researchgate.net/publication/309135676_ALVIN_LUCIER_THE_SPACE_IN_THE_SOUND)

[Ego](https://www.researchgate.net/publication/309135676_ALVIN_LUCIER_THE_SPACE_IN_THE_SOUND)

PINKERTON, N. Film of the week: Manakamana, 2016. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-manakamana>

ORF, D. Manakamana Captures the Entire Country of Nepal in Just One Cable Car, 2014. Disponível em: <https://gizmodo.com/manakamana-captures-the-entire-country-of-nepal-in-just-1637476055>

NAISH, S. Manakamana: A Film Unseen. Disponível em: https://www.academia.edu/20808077/Manakamana_A_Film_Not_Seen

CACCURI, V. Oratorio. Disponível em: <https://viviancaccuri.net/Oratorio>

MARUKO, M. Kitaro tunes in to a healing vibe. Tokyo: The Japan Times. 2001. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2001/01/30/music/kitaro-tunes-in-to-a-healing-vibe/#.XZyXNkZKjIU>

VAZIRI, A. With 17th Grammy nom, Kitaro continues to take New Age music to the masses. San Francisco: San Francisco Chronicle. 2018. Disponível em: <https://www.sfchronicle.com/music/article/With-17th-Grammy-nom-sf-bands-kitaro-metallica-12525323.php>

KALISS, J. Kitaro: Nature and Sound Dream As One. San Francisco: San Francisco Classical Voice. 2014. Disponível em: <https://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/kitaro-nature-and-sound-dream-as-one>

WILSON, L. LUCIER, A. Reflections on process in sound, 2012. Disponível em: http://www.irisgarrelfs.com/wp-content/uploads/2012/09/Reflections_on_Process1_autmn12.pdf

VIDEOGRAFIA

Artist takis - "I know how to use energy" | Tate Shots. 2019. (6m35s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q5ktkR-xSoM&fbclid=IwAR3-4_LhQd8N0v7MunpLIWdOO5GujaTU6Yiimc92e1yhIOvL9HtMQ_2_KM

SCHEFFER, F. A year with John Cage - How to get out of the Cage. 2012. (56m19s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UaNGeuDuXI4>

THOMSEN, S. Incidental music - Joe Jones. 1992. (5m19s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r95gHRkkShs>

PETERNÁK, M. Sobre Imagens Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo. 1991. (38m13s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFCBzzMtdE8>

Reed Ghazala, the Father of Circuit Bending: Sound Builders. 2010. (8m22s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KHDL9iGxDPM>

Vivian Cacuri - TambomBass - 32ª Bienal de São Paulo. (1m0s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RoMG2rgc2Jw>

TEMKIN, A. Marcel Duchamp | HOW TO SEE "Readymades" with MoMA curator Ann Temkin. 2017 (6m12s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=tqySnbbYB2U

NAVES, R. FELIX, N. Nelson Felix e Rodrigo Naves, 2013. (34m28s).
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YkPiyhPXWX4>

SCOTT, J. History Of Distortion, 2018. (23m10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTGmfsKHcXo>

SCOTT, J. "The Origin Of Fuzz" JHS Vlog, 2018. (12m01s). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=DUUI0Y1qvuM>

SCOTT, J. "Origin Of Delay" JHS Vlog, 2018. (16m18s). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=R7dlK46DDU0>

LUCIER, A. Music On A Long Thin Wire, 1980. (1h14m48s). Disponível em:
<https://vimeo.com/158971253>

