

# A dimensão sônica do mundo

## *The sonic dimension of the world*

André Leal  
FAUUSP, Brasil  
andre.leal@usp.br

**Abstract:** *The works Acusma and Microfônico by the group Chelipa Ferro not only represent an inflexion point in the group's trajectory but also make reference and allow an interpretation which places Chelipa Ferro amongst several other artists who experimented with sound-noise throughout the 20<sup>th</sup> century. Since the first modernists sound was object of artistic experiments, always informed by technological innovations. Thus the group inserts itself in such context and augments it, appropriating themselves of everyday objects to produce their sound or by creating their own specially built apparatuses to amplify inexistent sounds, as in the works here discussed.*

**Palavras-chave:** arte contemporânea; som; música; Chelipa Ferro; modernismo.

### Introdução

Antes de entrarmos no espaço expositivo já somos atingidos por uma reverberação indistinta que serve como uma primeira apreensão da obra. Avançamos e nos deparamos com uma infinidade de diminutos seres de barro, inertes em sua placidez material. Deles saem vozes solfejando números de um a sete remetendo-nos às sete notas musicais e a uma contagem redundante do tempo. Os sons emitidos, porém, não são claros a ponto de que percebamos bem os números; a mixagem e a distribuição dos sete canais embaralham o sentido das palavras e, com a reverberação dentro dos vasos de diferentes formatos, realizam uma outra sinfonia, apreensível apenas no espaço da galeria. Som que parecia uno e uniforme a 'música' aqui produzida se torna cambiante como o ruído urbano, que nunca expõe suas fontes com clareza e se modifica a cada esquina. Apenas um barulho é constante: a reverberação dentro dos vasos, que nos lembra o marulho ou sons de um pasto distante em nossa memória.

O grupo Chelipa Ferro se apropria completamente do espaço expositivo, tornando-o a um só tempo receptor deste ruído e também seu propulsor, fazendo do ar o principal elemento constitutivo da obra. A dimensão contemplativa do som amplia-se pela pouca interferência do grupo no espaço; à altura dos olhos poderia se dizer que não há nada na sala, apenas som. E ele é matéria escultórica da obra tanto quanto a argila dos vasos. Marca maior da manipulação sonora, o tempo da experiência

artística é aqui marcado pelo tempo da composição que o grupo nos apresenta e de nosso percurso entre esses corpos.

Novos sons apareceram na paisagem da cidade desde a intensificação do processo de urbanização moderno; atualmente nossa vida se caracteriza por um constante tráfego entre diferentes fontes sonoras que se perdem em uma cacofonia generalizada, composição sonora maior de nossa experiência urbana. Os vasos de *Acusma* nos trazem de volta a esse universo móvel de fontes emissoras de sons ocultas por variados aparatos e poucas vezes identificáveis com precisão. Ocorre uma reconfiguração da apreensão que temos do espaço que nos envolve em nossa vida.

Com suas obras *Microfônico* e *Acusma*, Chelipa Ferro aumenta seu repertório sonoro, que nos ajuda, junto com os de diversos artistas, a ampliar nossa capacidade de apreender a vastidão sonora do mundo. Em fins do século XIX, Baudelaire já descrevia a experiência do flaneur na Paris *fin-de-siècle*, definindo os contornos de uma nova atitude artística que colocaria em contato o encontro casual com desconhecidos na multidão e o ritmo que as máquinas impunham no modo de vida da época. Simultaneamente, escritores como Alfred Jarry, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, colocavam em dúvida as convenções da linguagem e das formas de utilização desta pela literatura.

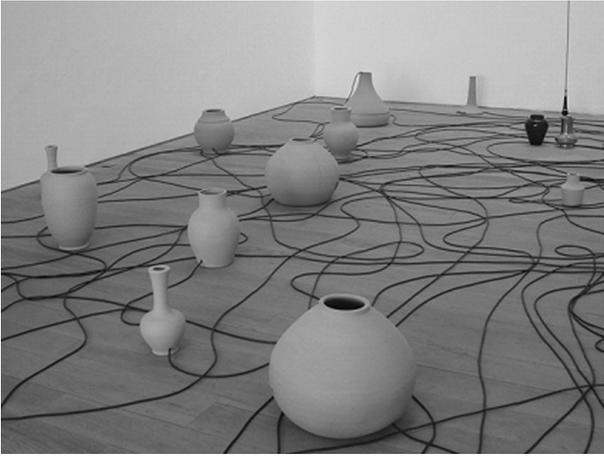


Fig 1. Microfônico e Acusma na galeria Progetti no Rio de Janeiro, 2008.

## Antecedentes históricos

As artes plásticas também se voltaram à reordenação da apreensão da vida urbana de maneira geral. Todos os cânones sensoriais eram mirados pelos artistas vanguardistas do começo do século XX. Os sons do mundo também não poderiam ficar de fora. A música instituída acabou sendo atacada pelas artes, que reivindicavam os ruídos da cidade e das máquinas. Um dos grupos mais prolíficos nesse sentido foram os futuristas italianos com sua paixão pelas máquinas e pela guerra em sua dimensão sonora. Em 1913 Luigi Russolo escreveu *A arte do barulho* no qual esboçou um paralelo entre as máquinas e a sensibilidade contemporânea, atacando a música pela busca de uma pureza sonora. “Devemos romper a todo custo com esse círculo restritivo de sons puros e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos” (Russolo, 1967, p. 6). Russolo defende o uso dos ruídos pela sua capacidade de “nos trazer de volta à vida” (Russolo, 1967, p. 9), diferentemente da música que teria sido relegada a esfera dissociada da vida por sua característica sagrada e ritualística. Ele propunha, para tanto, a reordenação, edição e a criação de sons com mecanismos específicos.

Outro grupo que contribuiu para ampliar nossa percepção dos ruídos modernos foram os dadaístas reunidos no Cabaret Voltaire com suas composições batizadas de *bruitistas*. Esse termo deriva justamente das experiências realizadas pelos futuristas italianos que lhes serviu de referência às suas próprias ações. No cerne da preocupação dos artistas desse grupo, tais como Tristan Tzara e Hugo Ball, estava a linguagem em si, que foi amplamente explorada em recitais no Cabaret. Essa prática ligava-se

ao chamado *simultaneísmo* elaborado por Tzara que consistia em ações voltadas à desconstrução da linguagem, entendida em sua transmissão e recepção. Isso a aproximava também da nascente tecnologia sem fio de emissão radiofônica que tinha ainda o potencial de igualar os espaços acústicos no mundo, algo que hoje parece estar plenamente realizado pelas tecnologias da comunicação.

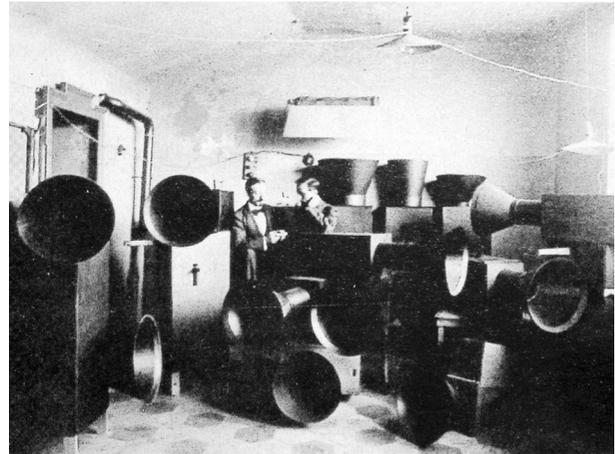


Fig. 2. *Intonarumori*, máquina de produzir som de Luigi Russolo, 1914.

Na década de 1940 essas ideias foram retomadas por Pierre Schaeffer que elaborou a noção de *música concreta* e realizou inúmeras composições partindo do registro de diferentes fontes sonoras. Assim, ele abordava uma característica fundamental da reprodutibilidade técnica do som e de sua “transmissão radiofônica: a capacidade de separar os sons de suas fontes visíveis [...] subvertendo a hegemonia da visão para tornar possível a experiência do “som enquanto tal”” (Cox, 2005, 237). O compositor John Cage, por sua vez, abordou tal tema de maneira distinta, vendo as fontes emissoras como inseparáveis dos sons que produzem. Para ele “a popularidade da gravação é desastrosa, não só por razões musicais, mas por razões sociais: permite que o ouvinte se isole do resto das pessoas” (Cage, 2006, 337). Em tempos de iPod as palavras de Cage tornam-se proféticas, ainda mais quando ele afirma que no futuro produtores e consumidores musicais se confundirão cada vez mais na mesma figura.

Moacir dos Anjos diz que Cage, “contrapondo-se à ideia de que o som seria experimentado em pedaços, instituiu a ideia de um campo sônico contínuo, embora sempre atrelado a um contexto preciso” (Anjos, 2008, 166). Cage coloca ainda suas ações como “situações musicais que constituem analogias de circunstâncias sociais desejáveis [...] tornamos a música sugestiva e relevante para as questões sérias que afrontam a Humanidade” buscando também uma “desmi-

*litarização da linguagem*” (Cage, 2006, 340), ampliando as experiências dos escritores modernistas e da poesia concreta que tem origem na década de 1950.

A filosofia oriental perpassa essas práticas e a relação com um sentido de liturgia pode ser identificado nelas, que ao fim têm como proposta um reencontro da humanidade desencantada pelo mundo científico da modernidade com sua essência anterior à linguagem e à apreensão mediada do mundo. É nesse sentido que o poeta sueco-brasileiro Oyvind Fahlström afirmava que colocar palavras em novos contextos faz com que o leitor “*sinta que os significados tradicionais [das palavras] são tão arbitrários, ou tão pouco arbitrários quanto aqueles novos significados ditados*” (Fahlström, 1952-55, 4). Fahlström também se aproxima das práticas de Schaeffer, afirmando que ele “*criou uma interferência com o próprio material por meio da separação: os elementos não eram novos: os novos contextos formados é que dão caminho a um novo material*” (Fahlström, 1952-55, 5).

A música concreta de Schaeffer também serviu de inspiração ao grupo Fluxus, formado por artistas de diversas nacionalidades na década de 1960 e no qual Cage teve importante papel. Um dos participantes mais destacados do grupo, George Maciunas, afirma que “*um som material ou concreto é reputado como tendo estreita afinidade com os objetos materiais que o produzem*” (Maciunas, 2006, 79), colocando-se ao lado de Cage e expressando características comuns nas práticas de muitos artistas do grupo como Nam June Paik, La Monte Young e George Brecht, que muitas vezes utilizavam a linguagem e os meios de comunicação como materiais de seus trabalhos.

Max Neuhaus é outro artista de grande importância nesse campo. Ele abandonou sua carreira de músico na década de 1960 dizendo-se descontente com os rumos que a música tomara e passou a interessar-se pelo “*contínuo do sonoro*” que marca nossa existência (Ratcliff, 1987, 155). Em suas instalações sonoras, termo introduzido por ele em 1967, Neuhaus manipula os sons enquanto tempo que se desenvolve no espaço. Elas modelam o espaço no qual estão, mas, diferentemente de esculturas, que se inserem pontualmente no espaço expositivo, o preenchem por completo.

A indústria musical também acompanhou essa evolução, com muitos grupos se apropriando de fontes sonoras inusitadas e deslocando sua significação contextual, ou utilizando-se de aparatos especificamente construídos para a composição musical. Isso sem mencionar a música eletrônica e as capacidades de mixagem que a tecnologia

permitiu surgirem e se estabelecerem nas práticas musicais contemporâneas. O DJ e o produtor musical, com o sampler e o mixer, realizam na música aquilo que Duchamp introduziu nas artes plásticas com seus *readymades*, participando dessa reordenação de nossa sensibilidade do cotidiano. É assim também que Nicolas Bourriaud aproxima a prática dos artistas contemporâneos com a dos DJs, que utilizam elementos de diversas origens para suas composições.

## Chelpe Ferro

É nesse contexto que circula a obra de Chelpe Ferro, grupo carioca formado em 1995 pelos artistas plásticos Barrão, Luiz Zerbini e Sérgio Mekler e pelo produtor musical Chico Neves, que saiu em 2003. Como Moacir dos Anjos coloca, o trabalho do grupo não é apenas a soma das trajetórias individuais desses artistas, mas expressa um interesse pelo “*impreciso e pelo transitório*” (Anjos, 2008, 167) em suas instalações e performances sonoras. De diversas maneiras o coletivo dialoga com esse repertório artístico do século XX em seus trabalhos, indo desde a justaposição de sons e fontes urbanas de ruído, até a criação de objetos produtores de ruídos.

Na ação *Autobang* realizada na abertura da 25ª Bienal de São Paulo em 2002 um carro Maverick 1974 foi destruído para dele serem retirados todos os sons que poderia conter um objeto de tal sorte. Após a performance, a carcaça retorcida do carro ficou exposta junto com os instrumentos utilizados, como que a guardar os traços daquele evento-ritual de ampliação de nossa perspectiva sônica. O Maverick exposto aos visitantes da exposição como objeto quase autônomo amplia essa dimensão da obra, mas ao mesmo tempo serve como indício da ação e do som que ela produziu.

É esse o sentido trazido também pelo trabalho *Moby Dick* de 2003, no qual o grupo expôs uma bateria com os elementos daquela que John Boham tocou em 1969 a música de mesmo nome com sua banda Led Zepellin. No trabalho do grupo, porém, a bateria está ali apenas para ser vista. Ela “*é apresentada aqui, de fato, apenas como potência de som que a visão icônica do instrumento ativa na memória. Ou como barulho que, inscrito na lembrança de uma forma, pode, diante da imagem dessa, ser recordado*” (Anjos, 2008, 168). O grupo, assim, articula distintas relações entre nossos sentidos e os modos como eles apreendem o mundo, buscando afirmar sua correlação e o potencial criativo que encerram em sua relativa au-

tonomia sensorial. Tampouco buscam uma construção sinestésica no espectador no sentido estrito; seus trabalhos antes confundem nossos sentidos e recompõem nossa capacidade sensorial repleta de vícios. A importância que o grupo dá ao público também é notória, não apenas com obras interativas propriamente, mas toda ação e obra que produzem só estará completa quando o espectador a terminar em sua apreensão.

## **Microfônico e Acusma - a dimensão sônica**

Recentemente eles têm apresentado trabalhos que se voltam à natureza do som de maneira imediata. *Microfônico* e *Acusma* exploram modos de propagação sonora ou de reverberação frutos dos aparatos eletrônicos que regem esse ambiente sonoro que compõe o mundo. O primeiro trabalho explora a microfonia gerada pelo microfone quando colocado para amplificar o ruído dentro de um vaso com água que não emite som algum. É a reverberação do ar e o mecanismo de captação do microfone que realizam o som que formará a obra. O espectador atua no acionamento desse mecanismo a partir do pedal que põe em movimento o microfone em sua trajetória sobre os vasos com água em diferentes níveis. Assim como em *Acusma*, a reverberação dos vasos nos coloca em contato com a reverberação imperceptível de nosso próprio corpo. Corpos inertes que são potencializados pela dimensão acústica que mantém suprimidas até que algo a acione.

As formas dos vasos de barro de *Acusma* é outro elemento que amplia as implicações da obra; a marca tecnológica dos aparatos eletroacústicos que encerram são afetadas diretamente pelo artesanato expresso pelos vasos; moringas que contêm som, são esses seres que ecoam na obra. Inclusive o efeito que o som tem sobre nosso corpo é uma característica relevante dessa instalação que, por sua capacidade de penetrar nosso corpo, pode mexer com nossa sensibilidade de maneiras improváveis. Como diz Viljay Iyer, “*esse processo de ação encarnada situa o observador no ambiente; assim ele deve interagir com seu eu encarnado também*” (Iyer, 2008, 281).

O título da obra também se refere à essa relação do som com o corpo humano, já que faz referência ao termo *acusmático*, cunhado por Pierre Schaeffer a partir do que Pitágoras fazia com os calouros de sua academia. O iniciante era escondido atrás de uma cortina e podia apenas escutar o que se passava atrás dela. Schaeffer utilizou-se

dessa ideia para realçar nossa percepção sonora em detrimento da visual. Os vasos de *Acusma* servem, portanto, para esconder as fontes emissoras, ocupando o lugar delas em última instância.

A experiência imediata da realidade também foi bastante atacada com os meios de registros eletrônicos dela e de transmissão de dados que marcam nossa vida. A arte ainda permite uma experiência direta entre o observador e a obra que lhe expandirá os horizontes do sensível. Assim, em tempos de fragmentação exacerbada do mundo, de perda de escala tanto física quanto temporal, Chelpe Ferro intervém para devolver-nos as dimensões da realidade. Esses seres que ecoam rumores ancestrais encerram, e pontuam, uma trajetória marcada por esse redimensionamento do sensível. Vivemos em um tempo e em um espaço; através da “*dimensão sônica do mundo*” (Anjos, 2008, 165) o grupo nos devolve as dimensões do real.

## **Referências**

- Anjos, M. 2008. O barulho do mundo. Em: M. dos Anjos, *Chelpe Ferro* (páginas 165-176). São Paulo: Imprensa Oficial.
- Bourriaud, N. 2004. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes.
- Cage, J. 2006. O futuro da música. Em: G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70* (páginas 330-347). São Paulo: Jorge Zahar.
- Cox, C. 2005. Lost in Translation – the discovery of synaesthesia. *Artforum*, outubro de 2005, páginas 237-241.
- Fahlström, O. 1952-55. *Manifesto for Concrete Poetry*. Consultado em agosto de 2011 em: <http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html>
- Iyer, V. 2008. On improvisation. Em: Miller, P. D. (org.), *Sound Unbound* (páginas. 273-292). Cambridge: MIT Press.
- Maciunas, G. 2006. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. Em: G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70* (páginas 78-81). São Paulo: Jorge Zahar.
- Ratcliff, C. 1987. Max Neuhau: Aural Spaces. Em: *Art in America*, outubro de 1987, páginas 154-162.
- Russolo, L. 1967. *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. Nova Iorque: Something Else Press.