

BILBOQUET

webzine de creación, teatrología
y pensamiento
ISSN 1886-8932

BILBOQUET#6 REAL

ARTE, RUÍDO, LINGUAGEM ORAL E O “REAL”

Gisele Ribeiro

LA VERSIÓN EN CASTELLANO SE ENCUENTRA PUBLICADA EN LA REVISTA
O RALADOR #5 / O_RALADOR@IG.COM.BR

ARTE, RUÍDO, LINGUAGEM ORAL E O “REAL”

Gisele Ribeiro

O texto que segue aqui deriva de uma palestra (oral), apresentada na cidade de Vitória/Brasil, e trata da relação do campo sonoro com a arte—aquela considerada historicamente “artes visuais”, “artes plásticas” ou “belas artes”—, através de questões relativas ao ruído e à linguagem oral e suas relações com o dito “real”.

É interessante indagarmos, logo de início, que hoje o adjetivo “contemporânea” parece resolver um pouco melhor o problema, já que substitui termos baseados em aspectos valorativos (“belas”), perceptivos (“visuais”) ou materiais (“plástica”) por algo que envolve o tempo, o tempo histórico presente. No entanto, manteremos somente a palavra “arte”, pois será exatamente a ampliação da concepção desta palavra que vai permitir que ela deixe de ser restrita para tornar-se “arte em geral”.

Para pensarmos esta ampliação, no entanto, vale atentarmos ao fato de que, desde a antiguidade clássica, as artes foram divididas em campos distintos. As artes mecânicas (ou servis, que incluíam as chamadas posteriormente “Belas Artes”) de um lado e as artes liberais (que incluía a Música, por sua relação aritmética) do outro.

Para tratarmos de um período mais próximo, no séc. XVIII, uma nova divisão separou as artes ligadas ao espaço (desenho, pintura, escultura, arquitetura) das artes ligadas ao tempo (música, literatura). Gottlieb Lessing, em seu “Laoconte” (*Laokoon*, 1760) será bastante crítico a trabalhos que não respeitavam essa divisão, e embora estes anos pareçam distantes, a separação foi bastante defendida na Arte Moderna, por críticos como Clement Greenberg¹, visando uma defesa da autonomia da Arte. Para garantir sua autonomia, a arte precisava saber exatamente o que era e o que não era. O termo “artes visuais”, por exemplo, decorre do mesmo desejo de autonomia via especificidade, agora amparado por um argumento perceptivo.

Percebe-se então que do ponto de vista oficial, histórico e crítico, as Belas Artes sempre estiveram, não somente separadas da Música, mas também da Literatura, da Poesia e

¹ GREENBERG, Clement. “Rumo ao mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 47.

do texto de modo geral. Na prática, no entanto, os artistas têm desde muito tempo experimentado algo na fronteira, para além dos limites deste campo específico.

A incorporação dos aspectos sonoros por parte dessa prática terá, então, um papel importante na redelimitação do campo, principalmente desde da Arte Moderna, onde o discurso de defesa da autonomia via especificidade foi extremamente forte. É possível percebermos, de imediato, duas vias de acesso à penetração do som na arte:

1º) o campo da arte vai a partir de experiências como as dos *readymades* de Marcel Duchamp, se abrir para todo e qualquer objeto, material, técnica ou meio, permitindo que este seja tanto parte constituinte quanto o próprio objeto de arte. Segundo esta lógica, se qualquer coisa *pode ser* colocada como arte, por que não uma “coisa sonora”?

2º) o campo da arte vai se interessar por aquilo que sobrou do campo da Música, aquilo que fica na periferia, de fora dos preceitos canônicos (assim como a fotografia fica de fora das Belas Artes). O que parecia sobrar, situar-se nas franjas do limite do campo musical, eram os “ruídos” e a “linguagem oral não musicada”.

Segundo Douglas Kahn, em *Noise Water Meat, A history of sound in the arts*,² a noção de *all sound*³ (todo e qualquer som) teve papel importante tanto na relação dos aspectos sonoros com a arte quanto na ampliação da noção de música.

“O som satura a arte deste século [XX] e sua importância seria evidente se fosse possível ouvi-la apesar de uma pretensa visualidade silenciosa prescrita pela história da arte, apesar de uma concepção de música que exclui referências ao mundo. [...] No entanto, estes sons não servem meramente para sonorizar a cena histórica; eles também são uma maneira através da qual se poderia investigar questões da história e da teoria da cultura, incluindo aquelas existentes por trás da visão periférica e audição seletiva dos campos de estudos estabelecidos.”⁴

² KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat, A history of sound in the arts*. Cambridge/London: MIT Press, 2001.

³ *All sound*, termo empregado por Douglas Kahn em inglês, cuja tradução para o português pode ser “todo e qualquer som.”. Idem.

⁴ Idem, p. 2.

Mas as duas vias de acesso vão se cruzar neste ponto estratégico: a possibilidade de incorporação de “todo e qualquer objeto” como objeto de arte (tal qual no procedimento duchampiano) tem seu paralelo na possibilidade de incorporação de “todo e qualquer som” como peça musical.

Seja pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução (Benjamin) ou pela grande concentração de pessoas no ambiente urbano e seu convívio com máquinas cada vez mais presentes –que não somente produziam aquilo para que tinham sido inventadas, mas também *barulho*⁵–, a questão é que, durante o séc. XIX, uma mudança significativa na sonoridade do ambiente começa a despertar maior atenção aos sons produzidos pelo homem via “instrumentos” não necessariamente “musicais”.

Evidência deste processo são os trabalhos e idéias sobre o *ruído* do futurista italiano Luigi Russolo. Em 1913, Russolo produzia seu *L'Arte dei Rumori* (“A arte do ruído”) que incluía um manifesto, instrumentos (os *intonarumori*), partituras e apresentações. Embora não se considerasse músico, mas pintor,⁶ as apresentações de Russolo aconteciam em salas de concertos e traziam em sua divulgação menção explícita ao campo musical.



⁵ SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.

⁶ “Não sou um músico, portanto não tenho nenhuma predileção acústica, nem quaisquer trabalhos a defender. Sou um pintor futurista usando uma arte muito apreciada para projetar minha determinação em renovar tudo. E então, mais atrevido que um músico profissional seria, não preocupado com minha aparente incompetência, e convencido de que todos os direitos e todas as possibilidades se abrem para a ousadia, tenho sido capaz de iniciar uma grande renovação da música através da ‘Arte do Ruído’.” In: RUSSOLO, Luigi, *apud* TISDALL, Caroline, BOZZOLLA, Angelo, *Futurism*, Londres, Thames and Hudson, 1996, p. 111.

A relação do campo musical com o ruído, contudo, não é simples. Ao ser defendida como essencialmente “temporal” e “abstrata”, a Música resistia a incorporação de sons ruidosos, pois considerava que estes “representavam”, se referiam ao mundo,⁷ isto é, ao espaço e ao “real”. Os ruídos carregam espacialidades⁸ e com elas o problema da representação.

Do ponto de vista da arte, principalmente da Arte Moderna, a questão da representação, de sua relação com o “real”, ou com o objeto, também é problemática. Dentro do contexto brasileiro, por exemplo, a *Teoria do Não-objeto* de Ferreira Gullar e o *Manifesto Neoconcreto*⁹, ambos fortemente ligados à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, foram hostis às operações duchampianas de apropriação, por considerar o objeto (apropriado do mundo “real”) algo composto de “nome” e “coisa”. E o “nome”, como intermediação entre objeto e homem, impediria o acesso a “coisa”. Do mesmo modo, no campo musical, o fato do ruído nos remeter ao objeto impossibilitaria uma relação “direta”, “sem intermediação” com a coisa.

No entanto, se considerarmos que tudo que acessamos no mundo passa por uma intermediação qualquer, baseada principalmente no contexto cultural, então como ter uma relação “direta” com a “coisa”? Se mesmo a pintura passa a ser para a arte não somente uma imagem, mas também um objeto: objeto pintura antes de tudo?¹⁰

Aceitar a inevitável intermediação com a “coisa” ou com o “real” torna-se assim fundamental para que as convencionalidades, próprias a toda intermediação, possam ser investigadas. Sob este ponto de vista, a recepção de algo como “arte”¹¹ não entra em conflito com a lógica da apropriação e sua relação com o “real”.

⁷ A banição dos sons comuns de dentro da prática composicional era argumentado pelo fato deles “significarem”, pois traziam o mundo com eles. Idem, p. 17

⁸ Então, se de um lado o que definia a “essência” da Música (“a Bela Música”) era o tempo, como se render ao problema espacial? Do lado da Arte (“as Belas Artes”), se o que a definia era o problema espacial, como se render ao problema temporal? A ampliação do campo da música e a ampliação do campo da arte vão proporcionar um entrecruzamento, onde a primeira irá se pensar no **espaço** e a segunda no **tempo**.

⁹ BASBAUM, Ricardo, “Migração das Palavras para a Imagem”. *Gávea*, Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: vol. 13, nº 13, setembro, 1995.

¹⁰ Aqui o problema toca na crítica elaborada inicialmente pelo Minimalismo, mas levada adiante pela Arte Conceitual, aos ideais universalistas da Arte Moderna.

¹¹ Percebemos aqui a infiltração do problema da linguagem. A palavra “arte”, por exemplo, como a primeira intermediação entre o objeto artístico e seu espectador. “Isto é arte”. Deixemos esse problema pra outra ocasião.

E se pensarmos a lógica da apropriação, de modo amplo, embora tenha se tornado evidente e extremamente contundente no procedimento duchampiano dos *readymades*, é possível percebê-la como algo que pertence também à lógica da fotografia e do fonógrafo; ambos aparelhos de reprodução técnica surgidos no séc. XIX que investiram na possibilidade de apropriação via imagem ou som de qualquer coisa no mundo.

Mas se a relação entre fotografia, como aparelho¹² de apropriação do “real”, e o campo da arte tem sido amplamente discutida, o mesmo não ocorre com o fonógrafo. Embora, de acordo com Kahn, este aparelho tenha “*existido discursivamente, e mais evidentemente na idéia do ‘todo e qualquer som’, mesmo se distante de qualquer associação tecnológica imediata,*”¹³ a importância para a arte da apropriação do som, embutida na lógica do aparelho fonográfico, pode ser percebida através de alguns pontos:

Primeiro, permitindo que registremos “todo e qualquer som” registrável. E como o fonógrafo não tem o mesmo critério de seleção que nós (o que não quer dizer que o aparelho não tenha seus próprios critérios), os ruídos tornaram-se audíveis na reprodução, salientando sua importância.

Segundo, permitindo o deslocamento tanto espacial quanto temporal do som (o telefone já permitia um deslocamento espacial do som, mas o fonógrafo permitiu levá-lo para outro tempo).

Terceiro, o registro, documentação e deslocamento do som (como construção histórica) até então era dependente ou de uma cultura oral ou de uma “tradução” de aspectos sonoros para imagem, como no caso das partituras, da notação. Com a gravação garantida pelo fonógrafo surgiu a possibilidade de representar os sons sonoramente (embora devemos considerar ainda a gravação como

¹² FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, col. Conexões, 2002.

¹³ “O big bang da oralidade modernista pode muito bem ter acontecido em 1868 com Lautreamont e sua *As Canções de Marldoror*. [...] A cena principal, canção 2 da cena 8 descreve o nascimento da audição. O narrador nos informa que nasceu surdo e ficou surdo até ser confrontado com uma cena horrível, digna de Dante ou Bosch [...] *‘Até que finalmente, sendo incapaz de expelir o ar que dá a vida rápido o suficiente, meus lábios se abriram e gritei... um grito tão do coração que eu mesmo o escutei. Os obstáculos no meu ouvido pularam abruptamente, o tambor do ouvido foi rachado pelo choque daquela massa de ar barulhento expulso de dentro de mim tão violentamente, e um novo fenômeno aconteceu com aquele órgão condenado pela natureza. Eu escutei um som! Um quinto sentido nasceu em mim!’*” KAHN, *op. cit.*, p. 5-6.

representação, logo intermediação; do mesmo modo, a fotografia representa a imagem visualmente. E aí esta o fascínio e o perigo do aparelho como gerador de “documentos reais”).

Quarto, ao apreender não somente os ruídos ou os sons musicais, mas também a voz humana, a linguagem oral, o fonógrafo permite que não somente o texto, como já fazia a escrita, seja deslocado no tempo e no espaço, mas também os aspectos sonoros da linguagem.

“A voz não ocupa mais seu próprio espaço e tempo. Ela foi removida do corpo, onde, segundo Derrida, entrou no campo da escrita e no campo do social, onde perde-se o controle da voz, pois esta não mais desaparece. Do osso ao ar e à escrita; a permanência fora do sujeito convida a uma maior mutabilidade, onde a primazia e a pureza da voz são sujeitas a maquinações e imaginações da cultura e da política.”¹⁴

Quinto, o deslocamento e atraso que introduzira pode estabelecer uma nova circularidade que permitiria uma pessoa escutar sua própria voz pela primeira vez *sem os ossos*, isto é, que escutemos nossa própria voz como outros a escutam (ou pelo menos uma representação dessa voz, já que não pode reproduzir “fielmente”), gerando um estranhamento que tem seu efeito na relação entre identidade e alteridade. Como diria Rimbaud, “Eu é outro”.

A oralidade retoma, assim, sua importância na cultura depois de séculos de primazia da escrita e os aspectos sonoros da linguagem, inclusive a partir da reflexão sobre a gravação e a reprodução da voz, recolocam o problema da própria verbalização como representação. A linguagem oral tenta “representar” a idéia via um “instrumento”, a voz que a carrega.

Aqui a relação da arte com o “real”, através de aspectos sonoros, tocam não somente o campo da música, mas também o da poesia sonora e do cinema. Segundo Philadelpho Menezes:

“o que define o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua

¹⁴ Idem, p. 8.

separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida.”¹⁵

Isto é, o que definiria o poema sonoro é sua “opacidade” enquanto objeto sonoro. A importância desta declaração não está em separar a escrita de um lado e a oralidade de outro, mas entender que a “tradução” da escrita em texto sonoro não deve encobrir a tradução como “criação” (como diria Haroldo de Campos).¹⁶ Deveríamos então evitar que uma coisa se “confunda” com a outra, embora possam estar em relação a outra. Este ponto é fundamental, por exemplo, para entendermos os trabalhos “pós-Cage” de artistas ligados ao *Fluxus*¹⁷: quando retomam a idéia de “partitura” não é confundindo o texto com o som, mas propondo um intercâmbio entre eles que aproveite a potencialidade de cada forma. É essa relação também que o cinema soviético irá explorar em sua contribuição ao campo sonoro. A (im)possibilidade da tradução torna a intermediação algo a que precisaríamos estar “realmente” atentos.

WORD EVENT

• EXIT

G. Brecht
Spring, 1961

¹⁵ MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ / Ed. PUC-SP, 1992, p. 10.

¹⁶ DE CAMPOS, Haroldo. *Meta Linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva. Col. Debates, 2004.

¹⁷ Como George Brecht, La Monte Young e Yoko Ono.

Bibliografia

- BASBAUM, Ricardo, "Migração das Palavras para a Imagem". Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: vol. 13, nº 13, setembro, 1995.
- CAGE, John. *Silence*. New England: Univ Press, 1973.
- DE CAMPOS, Haroldo. *Meta Linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva. Col. Debates, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. "A propósito do readymade" In DUCHAMP, Marcel, et SANOUILLET, Michel, PETERSON, Elmer (org.). *The writings of Marcel Duchamp*. Nova York, Oxford University Press / Da Capo Press, 1973.
- DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, col. Debates, 1975.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, col. Conexões, 2002.
- GREENBERG, Clement. "Rumo ao mais novo Laocoonte". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat, A history of sound in the arts*. Cambridge/London: MIT Press, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado" in Gávea, Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: vol. 1, nº 1.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ / Ed. PUC-SP, 1992.
- RUSSOLO, Luigi, *apud* TISDALL, Caroline, BOZZOLLA, Ângelo. *Futurism*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.
- STILES, Kristine et SELZ, Peter, (org.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists Writings*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1996.

BILBOQUET / 7
www.bilboquet.es
ISSN 1886-8932



Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.5 España

Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra
- hacer obras derivadas

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por la autora Gisele Ribeiro



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Compartir bajo la misma licencia. Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor Gisele Ribeiro

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior. Esto es un resumen legible por humanos del texto legal (la licencia completa) disponible en castellano: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/legalcode.es>

y en inglés <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>