

***CriptoSonido: Aleph*, intuições e presentimentos sobre os processos de formação de uma obra de radioarte**

*CriptoSonido: Aleph, intuiciones y
presentimientos sobre los procesos de formación
de una obra de radioarte*

*CriptoSonido: Aleph, insights and forebodings
about the formation processes of a radio art
piece*

Roberto D'ugo

Resumo

Este ensaio discute *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação sonora. Obra e reflexões estéticas relacionam-se com pesquisa de tese-criação. A expectativa foi criar peças que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades sinestésicas do som mediatizado. Processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo e do desejo de produção de presença. À luz de noções extraídas da Cultura do Ouvir, da Filosofia da Técnica e Teoria da Formatividade, buscou-se o estabelecimento de vínculos significativos com um ouvinte ideal, bem como a compreensão aprofundada do fazer artístico em rádio e mídia sonora. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências e deslocamentos – estas são algumas das ideias trabalhadas.

Palavras-chave: Radioarte; Arte sonora; Artemídia; Processos e procedimentos artísticos; Cultura do ouvir.

>> **Informações adicionais:** artigo submetido em: 05/09/2023 aceito em: 20/11/2023.

>> **Como citar este texto:**

D'UGO, Roberto. *CriptoSonido: Aleph*, instituições e presentimentos sobre os processos de formação de uma obra de arte. **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 14, n. 02, p. 22-60, jul./out. 2023.

Sobre o autor

Roberto D'ugo
robertodugo@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8532-8553>

Artista sonoro. Radialista. Doutor em Artes Visuais pelo IA Unesp. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Bacharel em Comunicação pela FAAP. Ex-coordenador de Produção da Rádio Cultura FM de SP. Leciona disciplinas de Mídias Sonoras na Faculdade Cásper Líbero, onde coordenou o curso de RTVI.

Abstract

This essay discusses CriptoSonido: Aleph, radio art and sound installation. The work and aesthetic reflections are related to thesis-creation research. The expectation was to create pieces that allow the evocation of non-discursive knowledge, exploring the synesthetic potential of mediated sound. Artistic process and theoretical understanding were approached in a dialogical and eclectic manner, based on the recognition of operative knowledge and the desire to produce presence. In the light of notions drawn from the Culture of Listening, the Philosophy of Technique and the Theory of Formativity, we sought to establish meaningful links with an ideal listener, as well as an in-depth understanding of artistic making in radio and sound media. Magic and technique, science and art, iconicity and abstraction, correspondences and displacements – these are some of the ideas worked on.

Keywords: Radio art; Sound art; Artmedia; Artistic processes and procedures; Culture of listening.

Resumen

Este ensayo trata de CriptoSonido: Aleph, arte radiofónico e instalación sonora. El trabajo y las reflexiones estéticas se relacionan con la investigación de tesis-creación. La expectativa era crear piezas que permitan la evocación de conocimientos no discursivos, explorando el potencial sinestésico del sonido mediatizado. El proceso artístico y la comprensión teórica fueron abordados de forma dialógica y ecléctica, a partir del reconocimiento del conocimiento operativo y del deseo de producir presencia. A la luz de nociones extraídas de la Cultura de la Escucha, la Filosofía de la Técnica y la Teoría de la Formatividad, se buscó establecer vínculos significativos con un oyente ideal, así como una comprensión profunda del hacer artístico en los medios radiofónicos y sonoros. Magia y técnica, ciencia y arte, iconicidad y abstracción, correspondencias y desplazamientos: Magia y técnica, ciencia y arte, iconicidad y abstracción, correspondencias y desplazamientos: éstas son algunas de las ideas trabajadas.

Palabras clave: Radioarte; Arte sonoro; Artemedia; Procesos y procedimientos artísticos; Cultura de la escucha.

Ruído manifesto¹⁸

[...]

Então, no limiar de um novo artigo, uma palavra que soa ainda nova. Onde encontrá-la? Devaneio e rádio: referência afetiva. Retorno a esse texto sempre, ou a ele pretendo retornar, em algum momento, devaneio. Retomo essa ideia de Gaston Bachelard, texto amado: *Devaneio e Rádio*¹⁹. O invisível é a grande sedução. Saborosa responsabilidade: ficar invisível por um instante, por alguns minutos. Visitar o invisível e prolongar-me em diferentes densidades. Sentir algo diferente: apalpar, tatear, captar mensagens de uma dimensão oculta. *Dial: Signos em Rotação*²⁰. Analogias na ponta dos dedos. Ouvir algo além. Estranho projeto: engenharia noturna. Compor ou decompor: a vida dos sons. Clariaudiência. Ser antena e também sonda. “Que tal a minha dicção hoje? Minha entonação, minha impostação, meu timbre?”. A palavra nova aqui, barbaramente escandida, é: ra-di-o-ar-te, pura formatividade acústica. Radioarte apenas, e não arte de rádio, arte no rádio, rádio de arte. Tipologia da arte sonora (*sound art*)? Não exatamente, nem sempre. Estranha neblina. É contemporânea, ancestral, radical. Opacidade e transparência. Máquina que em algum momento se pôs a sonhar. Por que não separar as coisas: [rádio], [arte]. Ou então unir esses domínios com um belo hífen: rádio-arte? Não se chega fácil a um bom acordo, mas creio que o neologismo “radioarte” frisa o compromisso com o novo, com o

¹⁸ A versão preliminar deste texto foi apresentada no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2021. Assim como naquela ocasião, o manifesto aqui reproduzido acima apontamentos sobre CriptoSonido: *Aleph*, peça de radioarte e instalação artística do autor, criada para a Mostra de Artes Visuais da Jornada de Pesquisa em Arte IA UNESP – 2019, 3ª Edição Internacional.

¹⁹ Um dos textos mais influentes nos estudos sobre rádio (*Rêverie et Radio*, publicado na revista *La Nef*, nºs 73-74, fev.-mar., 1951), no qual esse meio é abordado sob o viés da ambivalência onírica, da poética do devaneio, de modo a desvelar os encantos noturnos de uma mediação tecnossocial capaz de concretizar a representação sonora da psique humana (BACHELARD, 1994).

²⁰ Referência ao influente ensaio *Los signos en rotación* de Octavio Paz (publicado pela primeira vez em 1965).

inesperado: acentua sua natureza ou vocação interdisciplinar, multivalente, transgressiva, transversal. Amálgama perigoso, sonoro hibridismo. Empréstimo. Arte acústica (*ars acustica*)? Certamente uma questão de inteligência e intuição, de percepção e expressão, um espriar-se por contradições. Obscuridade audível. Erotismo sagrado. Sincronicidades. A radioarte pode, sim, ser uma tipologia, tanto quanto se quiser, admito. Arte sonora, sem dúvida. Artemídia, por que não? Mas isso não basta. Irrelevâncias. Radioarte é rizoma, articula-se discretamente em vozes plurais e singulares; busca frestas, relaciona. Corporifica de maneira oblíqua, surpreende. Simultaneidades na encruzilhada. Clariaudiência, é isto o que se pede ao radioartista, ao radioasta – eis aqui uma estranha, mas sedutora derivação. Melhor seria *radiomaker*? E o que significa, então, essa clariaudiência, pressuposto do radioartista? 1. Alucinação? Talvez. 2. Acuidade, clareza auditiva, limpeza dos ouvidos? Também. 3. Sensibilidade exacerbada, hiperestesia, saturação? “Interessante tudo isso, assim como a sinestesia, não?”. Sente isto?

[...]

“Continue, por favor: 3-2-1”. Descoberta e criação. Estar em sintonia com o cosmos e também com a calçada, com o bueiro. Frotagem. Um ruído secreto, disfuncional. O destampar do açucareiro de metal prolongando-se caprichosamente em meus ouvidos. Montagem. Pessoas falam cantando, dizia o pequeno Hermeto, santo-pecador albino. Pedacos de *splice* geometrizam a escuta. Convolução de sinais, amplificação. Sotaques, falsa memória. Cartografias sonoras, resíduos. “Fecha a janela, vem dormir”. O roçar de um tecido em corpo estranho, ou não. Granulações. Estalos e pipocos antes da agulha revelar a canção, a canção, a canção, canção. Ocultação e seu reverso também. O sussurro me avisa da chuva. Sulco fechado; um Ser técnico talvez. Eu, um outro. Sonoro abraço. “Há aqui uma história ou apenas sensação?”. Experiência ou análise? Síntese? Folhas secas, amargas, atrasam. Ponto de bala, vidraça. Resultado ou processo? *A Carta do Vidente*.²¹ Esfera acústica em

²¹ Alusão à noção do desregramento dos sentidos defendida pelo adolescente Arthur Rimbaud (1854-1891)

constante mutação. Reversibilidades. Conhecimento não discursivo, imersivo. Transformação. Caminho a céu aberto, com fones de ouvido. Um achado. Ensaio dizer: radioarte.

Introdução

Este ensaio aborda processos e procedimentos relacionados à criação e difusão de *CriptoSonido: Aleph*, radioarte e instalação sonora realizada em 2019. Em termos mais amplos, a produção artística do próprio autor é o foco deste relato, cujo objeto é uma arte acústica mediatizada, de natureza polimórfica, híbrida e transgressora, sem definição absoluta. A investigação do artista-pesquisador assume caráter orgânico, baseada em abordagens de um saber encarnado (SCHÖN, 1983). Criada durante o doutoramento do autor, a obra analisada integra pesquisa que originou um corpo de peças dividido em dois grupos: sete miniaturas e três obras mais longas, articuladas como painéis sonoros, quais sejam: *M.A.R.* (2019), *CriptoSonido: Aleph* (2019-2020) e *Fica Comovido* (2021-2022)²². Como dinâmica fundamental da investigação estética e comunicacional realizada, as peças foram difundidas em diferentes meios e ambientes de escuta – emissoras terrestres, *online* e espaços expositivos (auditórios físicos e virtuais). O encontro das obras com o público, com uma comunidade de ouvintes ativos, correspondeu a uma etapa importante da proposta. Buscou-se assim o estabelecimento de vínculos significativos com um ouvinte ideal, bem como a compreensão aprofundada do fazer artístico.

O infamiliar urbano, o estranhamento, especialmente os sentimentos despertados por encontros improváveis que ocorrem nos pequenos trajetos cotidianos – frequentemente percebidos como maravilhosos ou inquietantes –, são a principal inspiração desta pesquisa que sonda a possibilidade de uma comunicação oracular como radioarte. Por meio do trabalho formativo,

na visionária carta que o jovem poeta endereçou ao amigo Paul Demény, em 1871.

²² Acesso permanente às peças de radioarte do autor em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683>.

pretendeu-se revelar a dimensão criadora e transformadora da escuta. Serendipidades, sincronicidades, acasos objetivos – gatilhos mágicos para uma exploração estética do som mediado pela técnica.

Repetição e o emprego de técnicas de montagem de registros documentais caracterizam as composições. A expectativa foi criar obras que permitam a evocação de conhecimento não discursivo, explorando potencialidades cinéticas e sinestésicas do som mediatizado. A dimensão espacial (ou arquitetônica) de criações eletroacústicas foram também objeto de exploração por meio de instalações sonoras nas quais conceitos de rádio, música e escultura são tensionados. Radioarte experimental como possibilidade de entreouvir, desvelar e interpretar aspectos discretos ou ocultos da realidade²³.

Nesta pesquisa, há a defesa subjacente de uma tipologia específica de arte acústica, de característica interdisciplinar, que nasce e/ou deriva dos ambientes e meios técnicos de difusão sonora, mais especificamente das práticas e procedimentos relacionados à comunicação radiofônica, mas que não se limita mais às configurações tradicionais do veículo rádio. Arte que hoje espraia-se com legitimidade e crescente interesse por diversos campos e ambientes da atividade artística, no Brasil e no mundo. Acalentamos a intuição de que a radioarte desponta nesse espaço de tensionamento entre a autonomia e a hibridação. Não estamos sozinhos (Cf. CHRISTOFFEL, 2021).

Com este trabalho, temos também a expectativa de contribuir para o desenvolvimento de conexões profícuas entre a pesquisa acadêmica em arte, entendida sob o paradigma pós-positivista/qualitativo (FORTIN; GOSSELIN,

²³ O fazer artístico do autor dialoga com alguns conceitos estéticos e psicológicos elaborados no início do século XX, que propõem – com ênfases e escopos próximos, mas distintos – formas diferentes de percepção da realidade. Essas maneiras relacionam-se em linhas gerais com uma “desfamiliarização” do cotidiano. São elas: 1) O estranhamento, ou singularização (*ostranenie*), desenvolvido pelo poeta formalista russo Viktor Chklóvski, em seu artigo *Arte como dispositivo*, publicado em 1917; 2) A noção ou sentimento do infamiliar, do estranho, ou ainda do inquietante, apresentado por Sigmund Freud em seu ensaio *Das Unheimliche*, publicado em 1919; e 3) O acaso objetivo, operação poética explorada pelo escritor surrealista André Breton. Somam-se a esses conceitos a noção, defendida pelo poeta Pierre Reverdy, da criação de uma imagem forte por meio da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Essa ideia, presente no breve ensaio *A imagem*, 1917, foi adotada por Breton como característica da imagética surrealista.

2014), e os estudos interdisciplinares em comunicação, mais especificamente, as investigações sobre a experiência estética no rádio e mídias sonoras. Magia e técnica, ciência e arte, iconicidade e abstração, correspondências, deslocamentos e circularidades – estas são algumas das ideias trabalhadas.

Estratégias metodológicas e fundamentação teórica

Processo artístico e compreensão teórica foram abordados de maneira dialógica e eclética, a partir do reconhecimento de um saber operativo (intrínseco ao artista/profissional²⁴) e do desejo de produção de presença (GUMBRECHT, 2010). O método heurístico empregado é sistêmico e analógico (Cf. VALENTE, 2015), e, apesar da subjetividade inerente ao trabalho formativo, implica coleta de dados empíricos, com documentação de processos composicionais, observação e descrição fenomenológicas de exemplos selecionados de radioarte, bem como dos ambientes e situações de difusão e recepção. O discurso (operação ensaio²⁵) é construído a partir de reflexão que nasce do interior da práxis poética, com o auxílio de teorias exógenas (em especial, reflexões de autores que aproximamos à Cultura do Ouvir).

Em cada ser humano tem uma criança que apenas quer brincar, e o jogo mais atraente é o mistério

²⁴ Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) estudaram diferentes tradições e percursos relacionados à pesquisa em artes no meio acadêmico. De acordo com os autores, a tese-criação pode contemplar, em sua expressão teórica, tanto a contribuição de saberes externos ao campo específico em estudo, como também uma teorização nascida do interior do próprio trabalho de criação artística. O livro *O profissional reflexivo* (1983), de Donald Schön é um marco referencial nessa proposta de valorização acadêmica do conhecimento implícito ao domínio de artistas e professores.

²⁵ A expressão faz referência ao texto “Operação ensaio: sobre o pensar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida” (2004), bem como a outros escritos de Jorge Larrosa, nos quais o filósofo espanhol, em diálogo com textos de Montaigne, Adorno e Foucault, defende a legitimidade e as amplas potencialidades educacionais da expressão ensaística na academia, ambiente normalmente refratário à escrita em primeira pessoa. Neste trabalho, reservo-me o direito de alternar os “registros” na escrita, de maneira a singularizar momentos do discurso e a ressaltar a natureza intrinsecamente subjetiva desta pesquisa artística.

Definir acalma, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite, enfim, algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio da deriva contínua de imagens pode ser estratégico, desde que se vislumbre o grande jogo. Ao revisitar os processos criativos de Marcel Duchamp, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz examina algumas ideias inquietantes do artista francês. O axioma “O espectador faz o quadro” não satisfaz plenamente o escritor, que percebe na concisão da frase uma inexata diminuição da obra (ou “antiobra”). Paz se detém em uma curta preleção, *O Processo Criador*, publicada por Duchamp em 1957.

Segundo esta declaração, o artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e a sua realização, entre o que *quer* dizer e o que a obra *diz*, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra. [...] É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que [o] artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma realidade: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador. A obra faz o olho que a contempla – ou, ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. O valor que um quadro, um poema ou qualquer outra criação de arte se mede pelos signos que nos revela e pelas possibilidades de combiná-los que contém. Uma obra é uma máquina de *significar* (PAZ, 2014, p. 54).

Após equacionar diferenças, Paz admite que a obra depende do fruidor, pois “Só ele pode pôr em movimento o aparelho de signos que toda obra é” (PAZ, 2014, p. 55). A escolha dessa passagem se dá pelo desejo de abordar, de maneira introdutória, questões relacionadas à formação²⁶, à significação e à recepção de uma determinada obra de radioarte, que é também uma instalação sonora; refiro-me aqui a minha *CriptoSonido: Aleph*. Não há prejuízo conceitual nessa transposição da esfera visual para a auditiva. O que se espera inicialmente é destacar possibilidades de recepção ativa, de participação criadora do ouvinte-

²⁶ Recorremos a Pareyson (1993, p. 59) para esclarecer um aspecto importante da estrutura e do funcionamento da formatividade: “Formar [...] significa ‘fazer’, mas um fazer tal que ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*”, define o filósofo italiano.

fruidor, que atua sob o signo da *performance* (ZUMTHOR, 2000). Pretende-se também acolher o estupor. E dada a inegável obscuridade do título mencionado acima, talvez seja o momento de ouvir a voz sabiamente desesperançada do escritor argentino Jorge Luis Borges:

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético (BORGES, 2007, p. 12).

Questionado pelo professor de literatura Saúl Sosnowski sobre a escolha do título de seu conto *O Aleph*, Borges destece um pequeno véu: “Eu escolhi *Aleph* por várias razões: primeiro, pelo fato de gostar do som da palavra. Sobretudo, porque caía bem como título, sobretudo se a escrevemos com ‘PH’” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 66). “Embaralhar metáforas”, bela imagem usada por Sosnowski para referir-se à importância do elemento lúdico nos procedimentos criativos de Borges, particularmente em contos e poemas inspirados pela cabala.

Ao reelaborar temas, motivos e abordagens hermenêuticas próprios da tradição esotérica judaica, por meio de prodigiosos labirintos narrativos, Borges consigna uma “fé” muito peculiar na palavra escrita como instrumento de criação. Sua cabala é imaginação, linguagem, arte: “Não quero vindicar a doutrina, a não ser os procedimentos hermenêuticos ou creptográficos [sic] que a ela conduzem” (BORGES apud SOSNOWSKI, 1991, p. 19). Este proceder criativo de Borges, avançando por meio de inusitadas cadeias de analogias e correspondências, animado pelo gosto de relacionar-se com “o estranho em nós mesmos”, remete, em certa medida, a métodos que podemos reconhecer na psicologia analítica. Embora pertençam a universos distintos e persigam objetivos específicos, as inquições narrativas de Borges e as investigações simbólicas de Carl Gustav Jung parecem compartilhar o mesmo intervalo ressonante – contemplativo, sereno e, ao mesmo tempo, perturbadoramente oscilante em face dos pressentimentos de plenitude que pontuam nossa existência. Na busca de si mesmo, Borges aposta no jogo de correspondências

secretas da arte; Jung, no poder realizador da compreensão psicológica. Ambos adentram mistérios, buscam assimilar o desconhecido, fascinados pelos paradoxos inerentes ao processo de individuação.

[...] é meu intuito afastar decididamente a pretensão metafísica de todos os ensinamentos secretos; o desejo oculto de obter poder através das palavras não suporta a ignorância profunda que deveríamos ter a modéstia de reconhecer. [...] Assim pois, dispo as coisas de seu aspecto metafísico, para torná-las objeto da psicologia. Deste modo, pelo menos consigo extrair delas algo de compreensível para integrá-lo, captando também fatos e processos psicológicos anteriormente ocultos em símbolos que ultrapassavam minha compreensão. Dessa forma, posso percorrer um caminho semelhante ao da fé, tendo experiências similares, e se houver no fundo de tudo isso algo de inefavelmente metafísico, é a melhor ocasião para que se revele (JUNG, 2021, p. 69-70).

Borges aproveita procedimentos hermenêuticos da tradição esotérica para entrelaçar fios narrativos perceptíveis apenas aos adeptos; o cientista Jung aproxima-se da experiência religiosa, depurando-a como objeto da psicologia. Oportuno confessar que algo dessa ambiguidade objetiva, identificada nos procedimentos de Jung e Borges, perpassa nosso trabalho criativo.

Considerando ainda o caráter cifrado do nome da radioarte em discussão, *CriptoSonido: Aleph*, cabe agora adiantar algo sobre a primeira das 22 letras do alfabeto hebraico: א, *aleph* ou *alef*. O filósofo e historiador do misticismo judaico Gershom Scholem, amigo próximo de Walter Benjamin, tem a palavra:

[...] em hebraico, a consoante *alef* representa nada mais que a posição adotada pela laringe quando uma palavra começa com uma vogal. Assim, pode-se dizer que o *alef* denota a fonte de todo e qualquer som articulado, e de fato os cabalistas sempre consideraram o *alef* a raiz espiritual de todas as demais letras, abarcando sua essência o alfabeto inteiro e, portanto, todos os demais elementos da interlocução humana. [...] Escutar o *alef* equivale a não escutar quase nada; é o preparativo para toda a linguagem audível, mas por si só não transmite nenhum sentido específico” (SCHOLEM, 2015. p. 41).

O *aleph* é inegavelmente um signo mágico, arquetípico. A essa consoante, *spiritus lenis*, foi atribuída a dimensão do infinito divino, o *Ein Sof*. Em seu estudo sobre a influência das tradições judaicas na obra de Borges, Sosnowski cita uma exegese das Escrituras em que se lê: “O *aleph* é o segredo de cima e de baixo, e todos os segredos da fé dependem dele. Por isso seu valor é uno. E tudo é *aleph*”

(1991, p. 68). De maneira análoga ao rádio, veículo cego, o *aleph* é meio de comunicação mudo, letra privada de expressão sonora – mas é dessa falta que advém sua poderosa energia, seu encanto.

Poetas têm alguma outra religião? Continuariam a ser poetas se se conformassem com os ritos e dogmas?

A voz não mente: é revelação “musical” de uma originalidade encarnada. Bachelard, citando o poeta simbolista Michelet, inverte o acorde: “Uma personalidade é a sonoridade própria de uma pessoa” (MICHELET apud BACHELARD, 1994, p. 136). Tocado pela escuta psicanalítica, Roland Barthes aborda a percepção sensorial para deslindar nuances da interface corpo-discurso no reconhecimento do desejo do outro: “Por vezes, a voz de um interlocutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz” (BARTHES, 2018, p. 243-244).

Ao longo de *CriptoSonido: Aleph*, com a exceção de quatro falas enigmáticas, reproduzidas como alguns dos intertítulos deste artigo, a voz de uma mulher, Anna²⁷, se faz presente expressando-se basicamente em linguagem inarticulada, explicitamente desnaturalizada, criada pela edição e repetição técnica (*looping*) de fonemas, respirações, risos e espasmos²⁸; fragmentação irregular e imprecisa de palavras e frases transformadas em “enunciações

²⁷ Anna Carl Lucchese, artista-pesquisadora, interpretou textos selecionados e forneceu material vocal involuntário, a partir de fragmentos de locução que normalmente seriam descartados.

²⁸ O *looping* é tema do mestrado de Aline Couri Fabião (2006), no qual aborda conexões entre tecnologia e repetição na arte. *Loop*, anglicismo que em alguns casos pode ser traduzido por “laço” ou “repetição”. Técnica e conceito largamente utilizados na criação contemporânea de obras sonoras e imagéticas a partir da repetição automatizada (mecânica, eletrônica, digital). Ainda de acordo com Couri (2006, p. 1): “O *loop* pode ser definido como um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma sequência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes. O termo *loop*, em geral, refere-se a algo que se fecha em si mesmo; seu fim é um reinício. O termo pode se referir a *loops* de som, de imagem, de programação, de dispositivos e de processos”.

rítmicas”, ora a rivalizar-se, ora a mesclar-se com as batidas de uma matraca e a agitação cadenciada de pequenos chocalhos (“pica-pau”). O processamento eletroacústico desses elementos, em diversos graus de transformação, e a sua montagem e estruturação em cinco ou seis painéis sonoros, intercalados a pseudo-silêncios, compõem a dimensão puramente auditiva da obra²⁹. Algumas das intervenções vocais são quase mantras; “fórmulas mágicas” descobertas em laboratório por meio de conjunções e disjunções, “cópulas fonéticas e semânticas”, apropriando-me de uma imagem usada por Octavio Paz para destacar o parentesco da linguagem tântrica com a poesia. O escritor mexicano ouve os mantras como um duplo vocal do universo e também do corpo; sabe que essas unidades sonoras não possuem significação conceitual, escapam ao semântico e, no entanto, quando recitadas de maneira ritualizada “São extremamente ricas em sentidos emotivos, mágicos, religiosos” (PAZ, 2018, p. 79-80).

Em sua investigação filosófica acerca da expressão vocal, a pesquisadora italiana Adriana Cavarero (2011) recupera o percurso histórico da voz na cultura ocidental a partir de uma abordagem antimetafísica. Inspirada pelo conto *Un re in ascolto*³⁰, de Italo Calvino, sua *fenomenologia vocálica da unicidade* centra-se na singularidade corpórea de cada sujeito que se expressa vocalmente. Configura-se assim também uma ontologia da voz, que, por meio da palavra, transita para a política, contrapondo-se ao domínio de um *logos* “desvocalizado”. Nesse sentido, a filósofa dá novo enfoque aos saberes em torno da oralidade e das poéticas da voz, tecidos por pensadores diversos, como Barthes e Paul

²⁹ Aspectos visuais, espaciais e relacionais não serão aprofundados nos limites deste artigo. Cabe, no entanto, registrar que a instalação emula uma cripta escura na qual, logo à entrada, encontra-se um objeto suspenso, pairando sobre um cubo preto: uma matraca. Pendurada a cerca de dois metros do solo, ela se projeta levemente inclinada diante do rosto do visitante. Há um pentáculo de bronze incrustado em sua face. Uma tênue luz avermelhada parte do chão. Ao fruidor é implicitamente sugerida a interação háptica e sonora com a matraca, amplificada por microfone de contato. Eventuais manipulações acrescentam novos sons à ambiência pré-gravada (reproduzida em *loop*).

³⁰ *Um rei à escuta*, conto do livro *Sotto il sole giaguaro*. Edição brasileira: CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

Zumthor.

Por meio de um diálogo intenso com o pensamento de Hannah Arendt, Cavarero entende que, na tradição logocêntrica patriarcal, palavras e conceitos se relacionam de maneira problemática com som e corpo: luta assimétrica da racionalidade semântica (registro privilegiado do masculino) contra o prazer *vocálico* (perturbadora esfera sensual atribuída ao feminino). Para ela, o empenho histórico de negação da primazia da voz sobre a palavra, especialmente a partir da tradição metafísica grega, é fruto de uma incapacidade de escuta; trata-se de um processo metodologicamente executado de neutralização do corpo, um deliberado desbotamento da relação entre diferentes unicidades em favor de universalidades, conceitos. Cavarero sabe que “O âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ela o excede” (2011, p. 28). Lembrando que voz é som (*phoné*) e não palavra (*phoné semantiké*), e que a palavra é, sem dúvida, o destino essencial da voz humana, mas não seu único modo de expressão, ela desnuda o preconceito que relega a emissão vocal não destinada à palavra ao papel de resíduo ou regressão (CAVARERO, 2011, p. 28). Vislumbra uma política que não exclua do universo da palavra aquilo que é próprio da voz (o *vocálico*). Enfatiza a natureza relacional e convocatória do vocal, conforme sinalizada por Zumthor: “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. [...] Voz implica ouvido” (2000, p. 101). Aposta, enfim, em um jogo de unicidades plurais: sonora participação política em que o timbre e a melodia inconfundíveis de cada falante “Se faz ouvir como uma pluralidade das vozes já enlaçadas, umas às outras, na ressonância” (CAVARERO, 2011, p. 232). Cabe notar que, abstraindo implicações teológicas, é na tradição hebraica que Adriana Cavarero encontra indícios promissores de uma valorização dos enlaces da voz (*qol*) e da respiração (*ruach*)³¹ como revelação acústica da corporeidade: registro sonoro da condição humana de unicidade e sua inerente natureza relacional; da sociabilidade imanente em cada ser

³¹ O termo hebraico *qol* indica um som, uma voz (em grego, *phoné*). O vocábulo *ruach*, significa respiro, fôlego, hálito, sopro (em grego, *pneuma*; na língua latina, *spiritus*).

único neste mundo, do primeiro vagido ao último suspiro (CAVARERO, 2011, p. 34-49).

Ao retornarmos ao rádio e às metáforas relacionadas à transmissão de ondas sonoras, lembramos das reflexões de Lilian Zarembo, publicadas no belo catálogo de sua exposição *Hertziana, galena códex*, realizada em 2012, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro. Misturando arte sonora e artes visuais, Lilian investiga diferentes aspectos da linguagem e transmissão radiofônicas. Instalação sonora, filme, placas de porcelana, prata e ferro parecem testemunhar um delicado trabalho de transmutação da materialidade técnica em cristais poéticos, ativadores de memórias e sonhos. A artista-pesquisadora elabora incansavelmente ideias possíveis de rádio. Interroga a comunicação das pedras, a produção de presença: “A voz falante sem corpo encontra ressonância na escuta de outro, ali extraíndo a carne necessária à sua visibilidade... mas como escutar o vento? ‘retrocedendo até a borda da pedra onde terminam os olhos emprestados’, respondeu Huidobro” (ZAREMBA, 2012, p. 9). A obra faz-se então presente.

Eu tava olhando, tava olhando (assim), tentando entender o que... continuará

CriptoSonido: Aleph realiza uma abordagem poética da mística da linguagem, sobretudo no que carrega de irradiância mágica e não-comunicável. Como ente estético, problematiza a corporeidade da voz e a produção de sentido. Insinua uma crítica metalinguística a padrões de competência performativa e às contingências da produção radiofônica. No campo da vocalidade, sua pedra angular é um fragmento de locução que normalmente seria desprezado: um erro de gravação em estúdio seguido de risos, de um comentário bem-humorado e de uma leitura atenta, sussurro ensimesmado em busca de nexos. A situação guarda semelhança com falhas na locução radiofônica estudadas, sob o viés da microssociologia, por Erving Goffman. “A falha na execução competente de um ato”, diz o antropólogo, “pode dar início a um processo de controle social. A

pessoa que falha normalmente inicia ação de reparação de algum tipo; caso contrário, outros o lembrarão de fazê-lo” (GOFFMAN, 2008, p. 297-298).

Embora Goffman pesquise a fala do ponto de vista das contingências relacionadas à consideração de competências sociais do locutor no âmbito da performance radiofônica ao vivo, dos eventuais erros ou infrações percebidos pela audiência, muitos dos percursos por ele observados encontram correspondência aproximada no contexto da gravação que originou os elementos vocais de *CriptoSonido*. Por maior que seja a camaradagem entre colaboradores situados em lados distintos do estúdio – e que o risco de exposição pública de erros esteja bastante atenuado pelo fato de encontrarem-se em circunstância de gravação, sujeita a correção e edição –, a sombra do controle social preside a relação entre o locutor e diretor, ou entre locutor e o técnico na mesa de som (lembrando que, nessa situação, todos os atores sociais envolvidos assumem também, em certa medida, a posição de ouvinte).

Parte substancial da participação da atriz Anna C. Lucchese em *CriptoSonido* deriva de atos de reparação de caráter ritualístico, e de gestos de autocomunicação motivados pela identificação de um trecho equívoco do texto oferecido à sua locução. “Pego em meio à leitura de algo que não faz sentido, ou cujo sentido é inapropriado”, observa Goffman, “o locutor pode permitir que sua preocupação sobre o que está acontecendo invada suas palavras, sua expressão fornecendo notificação de que algum tipo de falha está ocorrendo” (2008, p. 319). O antropólogo canadense fornece ainda outros exemplos de prática de gerenciamento de falhas que denotam a consciência do locutor em meio a algum problema que atrapalhe o exercício de sua função, seja no ar, ao vivo (situação originalmente estudada por Goffman), ou, como no caso aqui em questão, durante uma sessão de gravação:

As expressões de autocomunicação consideradas envolvem “tom de voz”, e são efetivadas fora dos limites das palavras. Devem ser consideradas junto com interjeições segmentadas, esses extravasamentos constituindo-se autocomunicação em um sentido mais óbvio. Considere, então, imprecações e semipalavras, [...] que não parecem dirigidas a ninguém, nem mesmo ao próprio falante. [...] Paradoxalmente, então, essas vocalizações são indicadores ritualizados da incapacidade para expressão

verbal, ao mesmo tempo em que, proferi-las demonstra que nem todo controle foi perdido (GOFFMAN, 2008, p. 319).

No contexto da ecologia da comunicação, e sob o viés da auralidade³², a premissa estética de *CriptoSonido: Aleph* reitera o interesse de um artista contemporâneo pela ressignificação de resíduos acústicos, pela reciclagem de erros e falhas, de restos de imagens e discursos sonoros. Neste sentido, a irregularidade dos *loops* utilizados na peça, fruto de gestos súbitos de improvisação sobre o material gravado, resulta numa aproximação com a precariedade técnica do *sillon fermé*³³, do sulco-fechado inscrito em velhos discos de acetato. Cortes e sobreposições animam “padrões resultantes”. Presságios de descobertas, direção consciente. Em meio ao processo de formação, ouvindo e reouvindo o material manipulado, penso em Pareyson (1993, p. 78): “Eis aí o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e, no entanto, é o artista quem a faz”. A agitação evocativa da matraca e dos pequenos chocalhos fornecem o contraste à rigidez mecânica de certas passagens vocálicas de *CriptoSonido*, que eclodem obstinadamente como o boneco da caixa de surpresas, mencionado por Henri Bergson (2007, p. 51) em seu célebre ensaio sobre a natureza e significação da comicidade, do riso. Esse confronto intermitente entre sequências de repetição automática da voz humana

³² O termo "auralidade" diz respeito às condições da escuta, envolvendo audição, emoção, memória, ambiente e partilha. O conceito é entendido na situação de escuta expandida, para além da escuta musical, deslocando a audição do âmbito da recepção para o da ação, da performance. A auralidade é passível de colonização, portanto contempla uma atitude política face aos regimes hegemônicos de escuta (Cf. LIMA, 2018).

³³ Rodolfo Caesar (2012) faz uma distinção entre as técnicas de repetição automatizada do som: “A distância entre o *loop* e o *sillon-fermé* schaefferiano não é tanto de ordem conceitual. O que os separa é de fato a especificidade do suporte”. O compositor prossegue: “O *loop* realiza na fita magnética uma das aspirações do *sillon-fermé*: ultrapassa a dimensão máxima dada pela razão entre o diâmetro do disco e a velocidade de leitura do toca-discos. A fita magnética permite voltas mais longas, e conseqüentemente a feitura de anéis cuja emenda se torna imperceptível. O tempo fica suspenso por conta da supressão de percepção da emenda”. Caesar percebe nas limitações do *sillon-fermé* a potencialidade de uma descoberta poética e um diferencial estético: “A impossibilidade de ocultação da emenda – praticamente impossível na matéria plástica do acetato – oferecia à estética uma transparência técnica para o sujeito da experiência. Embora seja complicado opô-lo frontalmente ao *sillon-fermé*, o *loop* tem uma vocação mais prestigiosa” (Ibid.).

(assumindo caráter eminentemente rítmico) e gestos mais soltos e amplos dos instrumentos de percussão, pode, à primeira vista, e em uma abordagem interpretativa precipitada, apontar para uma solução fácil de uma das encruzilhadas bergsonianas: “Mecânico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 2007, p. 28), e seu corolário: a momentânea transfiguração [técnica] de uma pessoa em coisa. Nada mais errado, porém – no âmbito desta discussão –, do que nos contentarmos com um elogio ao artifício ou com a constatação algo mordaz de que “Imitar uma pessoa é depreender a parcela de automatismo que esta deixou introduzir-se em si” (BERGSON, 2007, p. 24). A chave de *CriptoSonido: Aleph* não é alegórica nem paródica, mas um trabalho simbólico, atualizado por meio de escuta ritualística, formativa. Convidamos, pois, o leitor à escuta:

FIG 1 – QR Code para arquivo de áudio de *CriptoSonido: Aleph*



Fonte: acervo do autor. Acesso permanente em: <https://soundcloud.com/user-48062083-271779683/criptosonido-aleph-2019-2020>

Equilíbrio instável de dinamismos ocultos

Mas antes de avançar a análise estética de *CriptoSonido: Aleph*, bem como as interlocuções poéticas e filosóficas que esta radioarte permite estabelecer, gostaria de recuperar uma referência histórica cuja radicalidade estética informou algumas de minhas primeiras criações radiofônicas – peças experimentais feitas no final da década de 1980 e começo dos anos 1990, ainda

como estudante de Comunicação na FAAP³⁴. Falo aqui do Futurismo.

A promissora relação do invento rádio com as vanguardas artísticas europeias encontrou no Futurismo Italiano uma de suas formulações programáticas mais ambiciosas e consistentes. *La Radia – Manifesto futurista de outubro de 1933* (*La radia – Manifesto futurista dell’ottobre 1933*) foi escrito por Filippo Tomaso Marinetti em parceria com o médico, poeta e dramaturgo Pino Masnata (1901-1968)³⁵. Publicado no jornal *Gazzetta del Popolo*, em Turim, no dia 22 de setembro de 1933, *La Radia* revela um novo aspecto do movimento ante as possibilidades estéticas que emergem da ciência e da tecnologia. (Peço licença ao leitor para citar, a seguir, passagens de um trabalho realizado em colaboração com a historiadora da arte Vanessa Beatriz Bortulucce.)

Dedicar um manifesto especificamente ao rádio significava para os futuristas intensificar a síntese entre arte e ciência, ampliar a interface arte-tecnologia, indo além da arte visualmente identificada, para adentrar o campo do não visível, do território abstrato da propagação de ondas, do espectro eletromagnético. Trata-se de uma necessidade de ampliar o conhecimento do mundo, para além de seus aspectos materiais. Porém, não se trata somente de estudar o rádio e as suas possibilidades comunicativas e tecnológicas isoladamente, mas sim relacionar este potencial da máquina com aquele

³⁴ Alguns aspectos estéticos de minhas primeiras peças sonoras, finalizadas em fitas cassete, tais como *Marinetti e O Estranho no ninho* (1989 e 1990 respectivamente), retornam, cerca de trinta anos depois, em *CriptoSonido: Aleph* (2019), *Fica Comovido* (2021) e, mais recentemente, em *Forgotten Loops Sketchbook* (2023). Refiro-me a uma articulação maquinal dos componentes sonoros, à incorporação do ruído como elemento poético (sons de estática, chiados e resíduos de cortes secos) e à utilização de repetição aparentemente automatizada de pequenos motivos como principais fatores estruturantes do discurso sonoro. Em maior ou menor grau, essas peças combinam preocupações estéticas próximas à música experimental com alguma intencionalidade dramática; fazem uso de expedientes seminarrativos trabalhados de maneira não linear, de maneira fragmentada e/ou espelhada, instaurando uma sensação de simultaneidade existencial e equilíbrio instável.

³⁵ Embora o manifesto *La Radia* tenha sido redigido por Marinetti e Pino Masnata, é, sem dúvida, este último que está mais diretamente associado à criação e pesquisa radiofônicas dentro do grupo futurista. Suas peças para rádio são marcadas pelo experimentalismo formal e refletem a influência da edição cinematográfica (FISCHER in MASNATA, 2012, p. 46).

humano, apontando para a possibilidade de um novo ato comunicativo, no qual os homens aprenderiam a partilhar suas ondas cerebrais. Esse processo seria, num primeiro momento, mediado pelos aparelhos, para, em seguida, ocorrer de forma independente, sem mais ter de recorrer a eles. Essa visão foi sintetizada no conceito chamado de “imaginação sem fios” tão caro aos futuristas e defendido exaustivamente em diversos manifestos escritos pelo grupo [...] (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71).

O interesse dos futuristas italianos pelo rádio extrapolava o entusiasmo imediato pelos avanços científicos da época e refletia a crença em desconhecidas faculdades perceptivas despertadas pelas novas tecnologias (ecoando aspectos sobrenaturais e maravilhosos já evocados no ensaio *O Futuro do Rádio*, publicado pelo poeta russo Khlébnikov³⁶, em 1921). A intangibilidade das ondas hertzianas cooptada no desenvolvimento irradiante de uma arte nova, em sintonia com a experiência moderna.

É exatamente aí que encontramos um dos pontos mais originais da relação entre futurismo e ciência: a crença na associação entre o pensamento científico e as teorias chamadas “ocultistas”, as visões teosóficas, as teorias que cuidam do intangível. Para os futuristas, ciência e ocultismo não eram entendidos como conceitos irreconciliáveis. Ao contrário, defendia-se a ideia de que ambos assumiriam, com o tempo, as mesmas motivações. [Margaret] Fisher observa que, para muitos integrantes do movimento, “a ciência eventualmente explicaria o que havia sido expresso previamente pelas práticas ocultas, na esperança de que aquela um dia assumiria a função do oculto na sociedade e na arte” (Fisher, *in* MASNATA, 2012, p. 31). Masnata, como já mencionado, acreditava que os indivíduos, no futuro, aprenderiam a compartilhar ondas cerebrais diretamente, um processo evolutivo que, inicialmente ativado pelas máquinas, com o passar do tempo não precisaria mais delas. (BORTULUCCE; D’UGO JR., 2019, p. 71)

Em *La Radia* revelam-se visões originais sobre o futuro da criação sonora e, de muitas maneiras, prefiguram-se caminhos para a radioarte. Eis algumas das proposições futuristas, em tradução de Vanessa Bortulucce (2019):

- Uma Arte nova que começa onde terminam o teatro, o

³⁶ Khlébnikov, criador do Zaum, “linguagem transmental, além dos limites da razão”, referência obrigatória da poesia sonora; “o mais hermético dentre os integrantes da primeira geração de vanguardistas russos”, como observa o poeta e tradutor Claudio Willer (2010, p. 382).

cinematógrafo e a narração.

- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pelos seres vivos, por espíritos vivos ou mortos, dramas de estados d' alma criadores de efeitos sonoros sem palavras.
- Captação, amplificação e transfiguração de vibrações emitidas pela matéria. Como hoje escutamos o canto do bosque e do mar, amanhã seremos seduzidos pelas vibrações de um diamante ou de uma flor.
- Puro organismo de sensações radiofônicas.
- Uma arte sem tempo nem espaço, sem ontem e sem amanhã.
- Síntese de infinitas ações simultâneas.
- Lutas de barulhos e de distâncias diversas, ou seja, o drama espacial adicionado ao drama temporal.
- Delimitação e construção geométrica do silêncio.

A despeito de equívocos políticos e ideológicos que, de diversas maneiras, maculam ou turvam a referência histórica ao caráter visionário do Futurismo Italiano³⁷, a radicalidade de suas propostas para uma nova arte acústica – encontradas em *La Radia*, mas também em Russolo (*A arte dos ruídos*) e em Marinetti (*Palavras em liberdade e Sínteses radiofônicas*)³⁸ – exerceu inegável influência sobre o experimentalismo sonoro do segundo pós-guerra. Antecipatórias, muitas das formulações futuristas precisaram aguardar o contexto tecnológico ideal para sua materialização³⁹. Na cibercultura, por

³⁷ Em especial, a relação complexa que alguns de seus principais expoentes mantiveram com o regime fascista de Benito Mussolini.

³⁸ Na introdução de seu livro *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, Philadelpho Menezes (1992, p. 12) lembra que: “A proposta futurista fundou-se na ideia de *simultaneísmo* da manifestação estética, em substituição à (ou radicalização da) noção simbolista da *sinestesia*: não mais se dirigir a um sentido para traduzi-lo sensorialmente por outro, mas direcionar a obra a vários sentidos (visão, audição, tato) simultaneamente de modo a integrá-los e a compô-los”.

³⁹ A resignificação crítica de ideias do Futurismo Italiano por artistas contemporâneos escapa à estetização da política e da guerra, traço tantas vezes associado a essa vanguarda (Cf. BENJAMIN, 1987). Um exemplo: *Natural Radia*, performance radiofônica do teórico dos meios e artista sonoro japonês Tetsuo Kogawa,

exemplo, o lirismo brutal, simultâneo e imediato do Futurismo continua a animar desconstruções, reciclagens e provocativos *mashups*⁴⁰ de resíduos pós-industriais. Seu imaginário esotérico, no entanto, permanece discretamente ignorado.

Tentativa e êxito. Individuação e formatividade. Aproximações intuitivas em retrospecto: a *teoria da formatividade* do filósofo da arte, Luigi Pareyson (1918-1924) encontra a *filosofia da técnica* em Gilbert Simondon (1924-1989). A operação técnica inventiva, a “Operação artística como exercício de formatividade pura” (PAREYSON, 1993, p. 56), manifestada como “intenção formativa” desde a escolha do material (e das ferramentas necessárias), dá origem a *CriptoSonido*, um objeto estético artificial que parece conservar, em sua integridade e coerência internas, uma situação *metaestável*⁴¹. Trata-se de obra animada por tensões e possibilidades não resolvidas, uma experiência estética viva que, em seu equilíbrio dinâmico, propõe a si mesma e ao seu autor, bem como ao ouvinte e ao meio em que se manifesta, um devir sonoro de “Novas estruturas sucessivas” e “Problemas com soluções múltiplas” (SIMONDON, 2020, p. 352-353). Glossolalia cibernética, voz humana a matraquear: proliferação desenfreada de ecos e *loops* que parecem erodir (ou rarefazer) o corpo. Talvez um apelo inconsciente à “eco-logia”, tal como sugerida por Norval Baitello, em sua crítica à voracidade estéril de nossa sociedade imagética: “Impõe-se uma eco-logia, ou o estudo dos efeitos das imagens em eco” (BAITELLO, 2014, p. 73). Talvez afirmação paradoxal e contundente dos *efeitos*

transmitida ao vivo pela ORF KUNSTRADIO, de Viena, Áustria, em 7 abr. 2022. O registro de *Natural Radia* pode ser ouvido em: <http://www.kunstradio.at/SPECIAL/KOGAWA/index.php?pic=2>

⁴⁰ Termo utilizado no âmbito das artes digitais e especialmente da música eletrônica para se referir à combinação de duas ou mais obras para a criação de novas composições, imagens ou vídeos, por exemplo.

⁴¹ Equilíbrio metaestável (ou equilíbrio instável) é uma noção importante da teoria da individuação e da filosofia da técnica de Simondon (2020). O filósofo e psicólogo francês parte da ideia de energia potencial presente em um sistema físico para desenvolver o conceito de metaestabilidade, relacionado aos potenciais inerentes à realidade pré-individual, ao devir.

*de presença*⁴² de uma voz mediatizada a arremeter-se de cabeça contra o logocentrismo. Riso e asfixia, sopro e golpe, balbucios *beckettianos*: índices de uma obliteração (física, existencial, semântica, musical?). Estranha terapia⁴³. Talvez uma desconcertante tentativa de contato com o incognoscível, ressonância defasada da busca por um sentido humano para os Mistérios da Criação. Veículo surrealista, “magia pela magia, magia sem esperança”, como disse Jules Monnerot (apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa)⁴⁴.

Disfarcemo-nos de flores que as abelhas aparecem

Em sua crítica ao que considera uma hegemonia injustificada da cultura hermenêutica nas “Artes e Humanidades” – domínio este entendido como centralidade da interpretação em detrimento da *presença*, daquilo que o sentido não pode transmitir –, o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) enumera poucos pares com os quais nutre afinidades, não isentas de diferenças. Em Umberto Eco, por exemplo, reprova como anacronismo ingênuo a reavaliação que o semiótico italiano fez da tese: *toda recepção, além de interpretação, é também criação*. Gumbrecht observa que, em *Os limites da interpretação*, de 1990, Eco defende “O regresso a uma forma de interpretação textual que, em vez de ser uma produção infundável de variantes, produzisse resultados definitivos ou pudesse ao menos resultar em critérios que permitissem distinguir interpretações melhores e interpretações piores” (GUMBRECHT, 2010, p. 80).

Em que pese a decepção do pensador heideggeriano pelo fato de seu

⁴² O filósofo Gumbrecht (2010) acredita que a situação da experiência estética permite viver a *dimensão de sentido* e a *dimensão de presença* em sua necessária tensão ou oscilação. Com o termo *produção de presença*, sublinha o efeito de tangibilidade espacial próprio das materialidades da comunicação.

⁴³ À guisa de evocação sonora, recuperamos uma descrição do riso feita por Bergson, que aponta para sua natureza social, sua vinculação indireta à alteridade: “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. Ouçamo-lo: não é um som articulado, nítido, terminado; é algo que gostaria de prolongar-se repercutindo de um ponto ao outro, algo que começa com um estrépito para continuar em ribombo, assim como o trovão na montanha” (BERGSON, 2007, p. 4-5).

⁴⁴ No original: “[...] poetry is magic for the sake of magic, magic without hope.”

colega manter intocado o paradigma sujeito/objeto na defesa dos “direitos do texto”, é justo ressaltar que Eco não aborda os textos culturais (e, portanto, também as obras de arte) como objetos sem ambiguidades, unívocos, avessos à participação interpretativa do(s) público(s). Admite inclusive que algumas apropriações inusitadas (em termos de uso e atribuição de sentido) possam ser verdadeiras revelações criativas (ECO, 2015, p. 18). O próprio comunicólogo esclarece o que o levou a repensar a questão investigada décadas antes em *Obra Aberta*, de 1962:

Poderia parecer, de fato, que, enquanto àquela época eu celebrava uma interpretação “aberta” das obras de arte [...], hoje me encastele numa posição conservadora. Não creio que seja verdade. [...] eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação. (ECO, 2015, p. XXII)

Eco reafirma assim seu credo no trabalho de interpretação como dialética de “Fidelidade e liberdade”. Mas, ao defender um “Princípio de interpretância” que concilie liberdade e, ao mesmo tempo, fidelidade à intenção da obra (relacionada a sua própria estrutura formal e integridade orgânica), expõe os excessos do que chama de “Interpretação ilimitada”, atividade que, segundo Eco, muitas vezes deriva das pulsões pessoais do fruidor (ECO, 2015, p. 5-6). É nesse movimento de crítica ao “Deslizamento contínuo do sentido” que, tal como numa brincadeira, ele se propõe a examinar a tradição hermética e o gnosticismo.

Eco reconhece nessas duas importantes matrizes do esoterismo ocidental a origem histórica de uma “Mística da interpretação ilimitada”, cuja influência seria, de algum modo, detectável em várias correntes teóricas contemporâneas. “Muitas coisas podem ser verdadeiras, no mesmo momento, embora se contradigam entre si”, escreve Eco (2015, p. 23), exemplificando o pensamento mágico-iniciático característico do Hermetismo do século II d.C. Para ele, “A tradição hermética alimenta toda atitude crítica [*contemporânea*] que veja um texto apenas como cadeia das respostas que ele produz [...]” (ECO, 2015, p. 30-33). *Semiose hermética* é como chama a essa “Prática interpretativa do mundo

e dos textos baseada na individuação das relações de simpatia que unem reciprocamente o micro e o macrocosmo” (ECO, 2015, p. XVIII). A *deriva hermética* resultante dessa operação é “A habilidade incontrolada de deslizar de significado para significado, de semelhança para semelhança, de uma conexão para a outra” (ECO, 2015, p. 279). Eis o mecanismo do pensamento mágico que se desvia claramente do racionalismo greco-romano, alicerçado nos princípios de causalidade e de não contradição. Redescoberto e reelaborado na Renascença italiana (em companhia da cabala cristã e do neoplatonismo), o saber qualitativo da tradição hermética “Passa a alimentar grande parte da cultura moderna, da magia à ciência” (ECO, 2015, p. 26-33). Todas essas tramas semióticas e hermenêuticas desveladas por Eco dialogam com *CriptoSonido: Aleph* apenas como provocação poética, inspiração.

Por uma escuta formativa do espaço

CriptoSonido tem dupla natureza: instalação sonora concebida no âmbito das artes visuais e peça de radioarte, autônoma em sua *poieticidade* acústica⁴⁵. Embora seja essencialmente uma realização sonora, formada a partir de recursos expressivos próprios da radioarte, conforme entendida e vivida pelo autor, a obra teve sua primeira transmissão radiofônica cerca de 12 meses depois de sua apresentação como instalação artística no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo. Até essa primeira transmissão, realizada pela Radiophrenia Glasgow 97.9 FM, Escócia – com retransmissão simultânea *online* pela Ressonance Extra, Londres –, sentíamos que a obra estava incompleta, uma vez que uma de suas naturezas fenomenológicas e relacionais não havia sido

⁴⁵ Encontros, interferências e estranhamentos entre radioarte, arte sonora e artes visuais foram percebidos pela artista-pesquisadora Lilian Zaremba (2009, p. 12-16) em sua exploração teórica e artística de trajetórias possíveis do “rádio além da mídia”. Lilian cunhou entre nós a palavra “radioasta”, como alternativa ao termo “*radiomaker*”, acentuando, assim, vínculos entre rádio e arte. Essa tendência promissora de deslocamento do rádio de invenção “para além de seus limites tradicionais”, em movimentos transversais, já havia sido observada, em nosso país, pela musicista, pesquisadora e radioasta Janete El Haouli (2001). Ao investigar a escuta de paisagens sonoras no rádio, Janete contemplou a potencial ocupação artística de “espaços outros”, contra-lugares acústicos (públicos, físicos, escultóricos, eletrônicos).

concretizada. Em sua versão instalativa, penumbra e som instauram a densidade simbólica e psicológica de um ambiente “sagrado”, espaço expositivo ritualizado, delimitado por altas tapadeiras pintadas de preto (um quase “cubo negro”). Como experiência puramente aural (via radiodifusão, reprodução de arquivo ou *streaming* de áudio)⁴⁶, a escuridão configura-se como situação ideal para fruição, pálpebras fechadas ou não⁴⁷. Afina-se assim com Marshall McLuhan que, tendo o rádio como referência de escuta acusmática, escreve em 1964:

Se sentamos e conversamos no escuro, as palavras de repente adquirem novos significados e texturas diferentes. Tornam-se mais ricas até do que a Arquitetura, que, segundo Le Corbusier, é melhor sentida à noite. Todas as qualidades gestuais que a página impressa elimina da linguagem retornam à linguagem no escuro – e no rádio (MCLUHAN, 1998, p. 340)⁴⁸.

Não distante das ressonâncias lúdicas e sinestésicas evocadas acima, Bachelard fala da procura arquetípica pelo obscuro; da noite, não como espaço, mas como instante imóvel, sedutora ameaça de eternidade (1994, p. 189). Esse elogio à interioridade sugerida pelas imagens crepusculares, pelo resgate de aspectos reveladores da cegueira e dos encantos restauradores da noite, ecoa também em reflexões de Baitello Jr., feitas em torno da arte fotográfica: experiência estética a mediar polaridades opostas e ambivalentes. Em contraponto às demandas civilizatórias da mitologia solar, às suas coerções produtivas, ele encontra em certas fotos noturnas, na contradição ontológica

⁴⁶ *CriptoSonido* foi transmitida em 18 dez. 2020 pela Radiophrenia Glasgow. Outras emissões de *CriptoSonido* ocorreram em 2 e 23 ago. 2021, pela emissora do festival CHIGIANAradioarte VI, de Siena, Itália; em 20 de ago. de 2022, pela Radio CASo, de Buenos Aires, Argentina; em 10 de jul. e em 10 de ago. de 2023, durante o *Festival Sur Aural: Renacer. El loop eterno de la existência*, respectivamente pelas rádios Sur Aural (Cochabamba, Bolívia) e Radio Tsonami (Chile). Em 21 de jul. de 2023, *CriptoSonido* foi novamente transmitida pela @radioarte.it, integrando a programação do festival CHIGIANAradioarte VIII.

⁴⁷ “Podemos eliminar o campo visual, fechando simplesmente os olhos, mas estamos sempre engatilhados para reagir aos sons” (CARPENTER; MCLUHAN, 1980, p. 90).

⁴⁸ As sondagens de McLuhan sobre aspectos da percepção auditiva, especialmente os relacionados à ideia de espaço acústico, parecem ressoar em alguma medida as investigações estéticas sobre rádio e audição, embasadas na Teoria da Gestalt, feitas, na primeira metade do século XX, pelo crítico, historiador da arte e psicólogo alemão Rudolf Arnheim (1980).

dessas imagens, a preservação simbólica do “Tempo em sua dimensão mais mágica, em sua capacidade de mostrar ocultando e de ocultar-se mostrando-se no simples gesto de adentrar a noite e abrir os portais do sonho” (BAITELLO JR., 2018, p. 43).

Ouroboros

Há algo de eletrizante e mágico no som da matraca, no seu toque seco, estalido ecoando pelas ruas de São Paulo. Rajadas sonoras entremeadas de um certo silêncio. À distância, soa amigável, nostálgica sirene. De perto, agride um pouco, gera certa apreensão, um incômodo. Aviso intermitente, um tanto histórico. Batidas que parecem dizer: “Estou chegando! Venham! Aqui! Fico um pouco só; descanso e vou-me!”. Falam do biju, é claro – biscoito doce, crocante e quebradiço, que gruda no céu da boca, assim como a hóstia. Matraca, som transeunte. O matraquear é excitação, promessa. Compartilha traços da retórica rudimentar de outros sinalizadores ambulantes, como as gaitinhas de plástico dos amoladores de faca, seu complemento. Há, no entanto, certa violência, um sacrifício cravado em seu toque. Mídia secundária⁴⁹ a exclamar sua presença, amplificação acústica e extensão tecnológica das mãos, das palmas. Mais que um alerta, um chamado.

Reduzir a escuta da matraca a sua dimensão acústica ou psicoacústica é abdicar não apenas da realidade histórica de sua manufatura e manuseio, mas também do seu simbolismo, de sua ancestralidade presente. Os significados referenciais ou semânticos dos sons, a associação de imagens e a projeção de afetos relacionados à fonte material de um *evento sonoro*⁵⁰, podem interessar ao

⁴⁹ Segundo a classificação de Harry Pross (1923-2010), na mídia secundária, apenas o emissor necessita um aparato. Cf. BAITELLO JR., 2014, p. 109.

⁵⁰ Distante da música concreta de Pierre Schaeffer, o compositor, educador e pioneiro da ecologia acústica, R. Murray Schafer, diz: “Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de laboratório” (2001, p. 185). Entre os vários termos criados ou adaptados por Schafer, destacam-se: “paisagem sonora”, “esquizofonia”, “marco sonoro” e “clariaudiência”. Este último, frisa o autor, não possui conotações esotéricas; é entendido como excepcional capacidade auditiva relativa ao som ambiental, alcançada por meio de exercícios de “limpeza de

radioartista tanto quanto a pureza do *objeto sonoro*, em sua concreta abstração. Os toques da matraca são objetos acústicos, são sinais, mas são também símbolos, prenes de significação. Ouvir a matraca é, portanto, tocar potencialmente outras realidades. Prancha retangular de madeira, alça de ferro e empunhadura. Extensão de um corpo andarilho, daquele que precisa caminhar fazendo barulho se quiser existir.

Matraca, do árabe: *matraqa* ou *mitraqa*, “martelo”, derivado do verbo *taraq*, “golpear”. A *semiose hermética* investigada por Eco (2015, p. 25) sugere que “Cada objeto, mundano e celeste, esconde um *segredo iniciático*”. O que equivale a dizer, com Mircea Eliade, que na dialética da hierofania, “Um objeto torna-se sagrado mesmo permanecendo ele próprio” (1991, p. 178). Assim como outros antigos sinais sonoros, o toque da matraca guarda uma dimensão secular e outra sagrada. Na Semana Santa, por exemplo, em muitas cidades do interior do Brasil, a matraca substitui o sino de igreja, silenciado em sinal de luto. Em um obscuro sistema de correspondências, a matraca vibra em seu próprio corpo a dor da *via crucis*. “Todos os objetos, desde que se libere seu sentido simbólico, tornam-se signos de um intenso drama”, ensina Bachelard. “Tornam-se espelhos aumentadores da sensibilidade! Nada mais no universo é indiferente, desde que se conceda a cada coisa a sua profundidade” (BACHELARD, 1994, p. 136). Interferências cotidianas: “sementes fecundas” para a operação formativa, pensamos com Pareyson (1993, p. 80). Sugestões não solicitadas, captadas no entorno pelo artista à escuta. Exercícios de ressignificação produtiva. “Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo os torna ‘abertos’”, diz Eliade (1991, p. 178). Eis um caminho.

No processo de realização de *CriptoSonido: Aleph*, indaguei alguns ambulantes, nos cruzamentos de ruas e avenidas da zona oeste de São Paulo, sobre onde encontrar uma matraca. Indicaram-me um vendedor de biju que

ouvidos” (Ibid., p. 363). Não obstante, diante da importância que Schafer sempre deu à ritualização do som e ao significado das palavras, parece-nos lícito pensar que, apesar das ressalvas apresentadas, a acepção espiritual do vocábulo clariaudiência não escapou ao músico (Cf. SCHAFFER, 2001, p. 28).

trabalhava próximo a uma rotatória, na Avenida Marquês de São Vicente, quase Marginal do Tietê. Fui ao deserto atrás do vendedor de biju e seu raro instrumento. Não era distante de casa. Lembrei já ter ouvido uma matraca no lugar mencionado, sem, no entanto, ter guardado quem a manuseava. Nesse ponto do trajeto há uma ilha de concreto em meio a uma larga avenida, simulacro de praça que cadencia o acesso dos veículos a outras avenidas, à via expressa. Passa-se motorizado por ali. Ponto estratégico para o comércio de rua. Nessas redondezas, minha vontade sempre foi a de me afastar rapidamente por inércia, sem prolongar o olhar, sem buscar contato com vendedores ou crianças que aproveitam o sinal fechado para uma aproximação amigável na esperança de realizar uma venda, de conseguir uns trocados, de uma troca de palavras. Tensão urbana precariamente administrada. Imagem desfocada. Invisibilidade cotidiana.

Fui de carro em busca do homem da matraca, logo ali, depois do viaduto, na Água Branca. Dei algumas voltas na rotatória seguindo o fluxo intenso, sem poder parar. Voltei outras tardes, aproveitando-me do congestionamento para buscá-lo com olhos e ouvidos atentos. O que eu faria se o encontrasse? Pediria timidamente para ver sua matraca, é claro. Pediria alguma dica sobre como manusear corretamente o instrumento. Como tocá-lo sem forçar o pulso? Seria a sua matraca feita de material leve? Que tipo de madeira, qual a espessura da prancha? E o badalo de metal, como é feito, de que material? Será que ele me venderia sua matraca? Não, isso não seria justo – comprar o seu instrumento de trabalho, essa é boa! Não seria ético, pensei. Mas, por outro lado, poderia ser um bom negócio para ambos. Ele nunca apareceu para me dizer quem fez a sua matraca ou onde a comprou. Talvez fosse ela, uma vendedora, uma criança. Eu me contentei então com minha memória e com pesquisas na internet. Havia certa urgência, como aquela do cigarro que tragava o velho motorista, anos atrás, em um congestionamento na mesma avenida. Adiante.

Depois, na mostra de arte. No contexto do espaço expositivo, como instalação sonora, as erupções verbais da obra assumem, de certo modo, um caráter oracular, manifestações fortuitas e enigmáticas que alteram o ambiente,

reclamando atenção para seu sentido imediato. Frases esparsas que parecem estabelecer alguma relação com o espectador-ouvinte. É possível encontrar, sem dúvida, uma dimensão irônica em algumas das palavras ditas por Anna (a Voz). Por exemplo, quando em um cânon a duas vozes, ela fala sorrindo: “Tava olhando, tava olhando... Tentando entender o que [...] Continuará, continuará”.

Creio que não ser abusivo imaginar que um visitante da exposição, atraído pelos sons percussivos, mas também pela disposição dos elementos plástico-arquitetônicos da obra, pergunte-se sobre o sentido daquele objeto retangular suspenso entre três paredes negras (a matraca), pairando sobre um cubo também negro. “O que será esta prancha de madeira iluminada por baixo, com luz vermelha incidindo sobre um pentagrama de metal incrustado em sua face? E este badalo insinuante? Posso tocá-lo?” Que nesse exato momento de dúvida e espanto, a Voz (da gravação) confesse, em primeiro plano, a busca por um sentido, seja lá qual for – existencial ou estético –, não deixa de ser um feliz acontecimento, uma provocação solidária para com a subjetividade do espectador, em seu tradicional papel de fruidor de arte. “Tava olhando, tava olhando, tentando entender...”. Esta piada interna, no entanto, não é uma chave, não esgota a experiência da obra, podendo muito bem ser ignorada.

Interessam-me discursos abertos, incompletos, enigmáticos – especialmente quando prosaicos, cotidianos. *Ostranenie*. Será que a singular fenomenologia do formalista russo Chklóvski poderia nos ajudar a ouvir melhor?

A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de *ostranênie* dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. *A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte.* (CHKLÓVSKI, 2019, p. 16-17, grifo do autor)

André Breton disse: “Já protestei contra a designação ‘visionário’ ser levemente aplicada aos poetas. Grandes poetas foram ‘auditivos’, não visionários. Pelo menos, para eles, a visão, a ‘iluminação’, é o efeito e não a causa (BRETON, 1944, tradução nossa). O “espanto da coisa” é a centelha que incendeia o espírito, poderíamos pensar com Flusser (apud MENEZES, 2016, p. 63). É

preciso, pois, ouvir as coisas do mundo com clareza, escutar com intenção formativa (PAREYSON, 1993, p. 56), “para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 16).

Espantei-me, assim como o professor Agnus Valente, sozinho, ao desligar equipamentos e apagar as luzes no saguão do primeiro andar do IA Unesp, espaço contíguo à Galeria de Arte “Alcindo Moreira Filho”, onde algumas obras estão expostas. Mostra da Jornada de Pesquisa em Arte. Naquela noite – 10 de outubro de 2019, meu aniversário de 50 anos, noto agora –, apenas ele para fechar tudo, sozinho. Escuridão. Ouvidos atentos, guiando olhos prejudicados, movendo o corpo que titubeia. Eis uma gargalhada maquinal que irrompe no espaço reverberante. Depois, um sussurro preenche o ambiente. Enredo de parque de diversões. Minha instalação *CriptoSonido: Aleph* continua ligada; segue ativa em seu fluxo errático de engasgos, gestos sonoros intermitentes rodeados de silêncios. Não é difícil entender do que se trata, o contexto é claro – o que não impede o desconforto, o estranhamento. Após vencer o corredor estreito, Agnus encontra o interruptor certo, devolve silêncio à escuridão. Foi na noite de *finissage*, no encerramento da roda de conversa com os artistas expositores, que Agnus, organizador do evento, contou-me essa história. Não sei exatamente o que achou de minha obra – não consegui perguntar –, mas ele estava bastante impressionado com o ocorrido. Fiquei encantado com o relato, embora constrangido pelo sobressalto causado ao querido professor. Pensei em Carpenter e McLuhan (1980, p. 91-92): “O ouvido está intimamente ligado à vida emocional do homem, originalmente em termos de sobrevivência. [...] Nem todos os sons são súbitos, nem todos provocam medo. O espaço auditivo tem a capacidade de suscitar toda a gama de emoções [...]”. Ressonâncias romanescas de *O Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco, quiseram se manifestar naquela noite e, aparentemente, escolheram sua melhor testemunha. Acolho o mistério com um sorriso de agradecimento, e reitero minha admiração pela sabedoria e gentileza exemplares do professor e grande artista Agnus Valente, que nos deixou precocemente em 4 de maio de 2021.

Ao refletir sobre os minutos finais de *CriptoSonido: Aleph*, penso como Octavio Paz: “É preciso estar no segredo. Digo: estar e não saber o segredo” (2018, p. 79). A aceleração de partículas é uma boa metáfora para descrever a experiência que o trecho suscita. Um jovem rabino, após ouvir a peça, aludiu a um passeio pela *Árvore da Vida*, mencionou a *Mercavá* (carruagem celestial). Pouco sei de arrebatamentos extáticos. Um surrealista esquecido falou sobre “dedicar-se aos ritos por si mesmos, sem esperar nada deles, exceto a experiência viva que se faz uma com o próprio ato de realizar esses ritos” (MONNEROT apud LEPETIT, 2014, p. 257, tradução nossa)⁵¹. Vilém Flusser diz algo semelhante sobre tambores de candomblé:

Deus surge no tocar de tambores não porque o tocador de tambor o teria evocado, mas porque ele O encontra em seu tocar, ao encontrar a si mesmo. Deus não se encontra fora do tocar de tambores, e é puxado para dentro, mas Deus é o tocar, pois o tocar é o tocador, e o tocador ao tocar é Deus. Assim, a magia não é a intenção do tocar, mas o tocar sem intenção é mágico, quando ele é “perfeito”. A magia não é uma intenção da arte, na qual ela está engajada, mas a arte se torna mágica por ela mesma, ao se dedicar inteiramente a ela, para nela se encontrar. (2018, p. 105-106)

Reconheço o poeta nessas palavras. Reconheço a mim mesmo, fone plugado, matraqueando em torno do gravador estéreo, agitando intensamente pequenos maracás, agachado, depois esticando-me todo, concentração desinteressada, tentando o impossível, um efeito *doppler* talvez, tateando timbres, fazendo e inventando ao mesmo tempo, guiado por um ouvido interior, encontrando-me a mim mesmo na cadência, como um xamã, formando algo por meio do som.

Epílogo

Definir acalma – repito –, reduz ou afasta momentaneamente a ansiedade, apazigua; permite, enfim, algum trabalho. Recusar-se a definir ou a formular conceitos por meio da deriva contínua de imagens pode ser estratégico, desde

⁵¹ No original: “The poet is a magician who devotes himself to rites for their own sake, and expects nothing from them, except the *Erlebnisse* [experience] that becomes one with the very act of performing these rites.”

que se vislumbre o grande jogo – e a dúvida necessária. Cabe a nós, artistas, definir e defender um programa *poiético*, o qual, por sua vez, será inevitavelmente articulado em retrospecto?

Antes de dar início a esta jornada pessoal de reflexão sobre processos e procedimentos artísticos na criação de radioarte, em que cada obra realizada por este artista-pesquisador surge como um oráculo e desdobra-se em um mistério paciente e generoso, fez-se oportuno elaborar e registrar alguns princípios e intuições que são constantemente examinados, desenvolvidos e eventualmente refutados no curso do trabalho formativo. Tal qual monges tibetanos, podemos agora desmanchar este mandala sem qualquer prejuízo. Podemos varrer a areia para o centro.

Dez princípios pseudocabalísticos sobre a radioarte

1. Radioarte é *insight*, criação mental que nasce do eterno desregramento dos sentidos;
2. Radioarte é sabedoria, arte, ofício; não esteticismo: sopro vital;
3. Radioarte é técnica, ciência, amor intelectual;
4. Radioarte é comunicação, empatia, ressonância, escuta compartilhada, correspondência;
5. Radioarte é empenho, luta por uma causa justa, rumor de uma consciência ecológica;
6. Radioarte é contemplação, meditação, beleza desvelada, presságio;
7. Radioarte é registro necessário, virtualidade atualizada, tentativa e êxito;
8. Radioarte é reverberação, aguçada percepção da realidade, autoconhecimento que nasce da operação criativa;
9. Radioarte é gesto fecundo, desejo com propósito: insemina, transforma;
10. Radioarte é escolha, formatividade cotidiana, coeficiente espiritual materializado em som.

Três x quatro teses particulares sobre a radioarte

I. A radioarte é uma tipologia mediática da arte dos sons e pode ser pensada e sentida como música, documento sonoro, dramaturgia acústica, denúncia, incômodo; pode ser percebida como cinema, grafismo, instalação artística, paisagem sonora; atmosfera, presença ou investigação filosófica; gostosa massagem, experiência ritualizada, reintegradora ou transcendente, silêncio; espaço interior, lar transiente;

II. A radioarte é uma atitude, uma disposição não-conformista de intervir criativamente no mundo por meio de formas sonoras mediadas por recursos tecnológicos – que permitem o registro/reprodução, a equalização, edição, montagem e difusão, entre outras tantas possibilidades de síntese, manipulação, deformação, modelagem e deslocamento do som;

III. A radioarte é, por natureza, transdutiva: pode ser percebida e identificada como potencialidade, como uma realidade latente em outras manifestações da existência, artísticas ou não, sonoras ou não, presentes, passadas ou futuras, podendo ser atualizada como tal por pessoas com alguma sensibilidade “mediúnica”, artistas anônimos dotados de clariaudiência, de capacidade de leitura/escuta do mundo afeita à poética ideia de sinestesia. De maneira complementar, a radioarte é, por definição ontológica, uma realidade interdisciplinar, cujo apelo mais banal, porém longe de ser exclusivo, é sua capacidade de promover representações sonoras imersivas, de emular imagens visuais e, eventualmente, de reconfigurar relações espaciais e temporais de modo a afetar a propriocepção do ouvinte ou mesmo de alterar seu ritmo vital, de modular a sensação psicológica de densidade de um determinado ambiente. Sem diminuir os apelos emocionais e/ou intelectuais (lógico-discursivos) presentes em uma determinada peça de radioarte, certamente é devido a sua natureza transdutiva e reticular que essa arte sonora, enquanto fenômeno sensível, tem se apresentado como campo fértil e promissor para contatos intersubjetivos, trocas e explorações artísticas interdisciplinares. Sem negar a visualidade ou qualquer outra coordenada sensorial, a radioarte se vale do que a

chave aurial oferece ao assumir-se como experiência difusa, difração sensorial que remete, ao fim de tudo, ao tato, ao toque;

IV. A comunicação social (comunhão ou partilha) é inerente ao trabalho do radioartista, em suas múltiplas possibilidades de expressão e materialização. Da performance radiofônica, efêmero acontecimento – arriscada intervenção poética em tempo real –, até a peça cuidadosamente elaborada, editada e registrada em suporte mediático, predisposta, portanto, à repetição, à multiplicação e à perpetuação espelhada em diversas plataformas, a radioarte pressupõe alteridade, um ouvinte, um público, presente ou remoto, oculto, mas sempre adivinhado, às vezes chamado simplesmente de esperança. É, pois, legítimo (e desejável) procurar seu público ou fazer-se encontrável pelo ouvinte ideal, lançar ao oceano mensagens sussurradas em garrafas;

V. Em princípio, nenhum som tem precedência sobre o outro, por quaisquer critérios que não sejam a intuição, a intenção, a angústia e o prazer da atividade formativa do próprio artista, suas escolhas e descobertas no processo de formação de uma peça;

VI. Elementos semânticos, referenciais e narrativos estão na mesma gaveta que eventos e objetos sonoros não articulados e não articuláveis em termos de linguagem verbal e causalidade, sejam eles abstratos ou concretos – mas é possível organizar um pouco tudo isso, sem dúvida;

VII. O corpo cabe inteiro na radioarte, mas os detalhes são mais interessantes; e a voz sabe disso;

VIII. A radioarte é uma maneira de estarmos juntos, olhos fechados ou não;

IX. A repetição exaustiva, ou a transformação gradual de objetos sonoros reiterados por meio de *loops*, substitui a narrativa pela exposição compartilhada do próprio processo de formação, animando, no jogo encantatório das diferenças e repetições, a geração de experiências particularizadas e abertas de recepção e interpretação, sejam elas baseadas na percepção temporal de formas, texturas, sensações, movimentos, espaços, associação de imagens ou mesmo, palavras. Processo ritualístico que permite a experiência de um outro mundo, aqui mesmo.

A repetição é, portanto, pulsão de vida, processo generativo por excelência;

X. Consideremos algumas contradições: 1) a repetição como devir, um estado de equilíbrio provisório, repleto de potencialidades criativas; 2) a languidez do registro fenomenológico, o gesto de percepção e documentação ambiental aparentemente não interessado e não-teleológico; 3) as técnicas de edição e montagem (frenéticas ou não, narrativas ou geométricas, métricas, rítmicas, tonais e atonais); 4) o uso de filtros e de outros processamentos eletrônicos – (sussurrado:) –, “todos esses são legítimos recursos poéticos do radioartista!”;

XI. A radioarte, como metáfora técnica que é, ganha muito ao aproximar elementos incongruentes ou naturalmente distantes. Amor paradoxal, distração. Ao re-equalizar nossa percepção em novos parâmetros, o trabalho aural da radioarte retifica o sonho durante a vigília;

XII. O resíduo encontrado, a pedra desprezada, é matéria-prima da radioarte.

FIG 2 – Matraca fechada. Variações sobre uma obsessão



Fonte: acervo do autor.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Estética radiofônica**. Tradução: Manuel Figueras Blanch. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução: José Américo Motta Pessanha... /et al/. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BAITELLO JR., Norval. **A carta, o abismo, o beijo**: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz; D'UGO JR., Roberto. O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto *La Radia*. **Revista Lumen**, v. 4, nº 7, jan./jun. – p. 69-83, 2019 – ISSN: 2447-8717. Disponível em: <http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/97>. Acesso: 10 out. 2021.

BRETON, André. Silence is Golden. Tradução de Louise Varèse. **Modern Music**, XXI, 3 (1944), p. 150-154.

CAESAR, Rodolfo. Trem: transporte e tempo. **Revista Carbono: natureza, ciência e arte** [revista eletrônica], v. 1, p. 1, 2012. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: _____. **Sob o sol-jaguar**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 57-89.

CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall. Espaço acústico. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (org.). **Revolução na comunicação**. Tradução: Álvaro Cabral. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento (1917). Tradução: David Gomiero Molina. **Rus. Revista de Literatura e Cultura Russa**, v. 10, n. 14 (2019). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989> Acesso:

CHRISTOFFEL, David. Radio Art, Between Autonomy and Hybridation. Tradução: Phoebe Hadjimarkos Clarke. **Critique d'art** [online], 55 | Automne/hiver, online since 30 November 2021. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/critiquedart/68021>; DOI:
<https://doi.org/10.4000/critiquedart.68021>. Acesso em: 15 jun. 2023.

COURI, Aline. *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*. 2006. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=11. Acesso em: 07 maio 2023.

D'UGO JR., Roberto. *Radioarte: explorações poético-documentais de uma dimensão oculta do som: interfaces entre arte, técnica e magia nos processos de criação e escuta de artemídia sonora*. 2022. 189f. Tese. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/242667>>.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EL HAOU LI, Janete. Rádio: arte do espaço sonoro. In: Anais do XIII Encontro da ANPPOM. UFMG, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001, p. 247-252. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anppom_2001_1.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FLUSSER, Vilém. Tambores de negros. In: _____. **Na música**. Tradução: Marta Castello Branco. São Paulo: Annablume, 2018, p. 99-107.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução: Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. **ARJ/Revista de Pesquisa em Arte**. Brasil. Vol. 1/1, p. 1-17. Jan. Jul., 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 22 fev. 2020.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOFFMAN, Erving. A fala do rádio – um estudo dos percursos dos nossos erros. Tradução e edição: Kátia Modesto Valério. In: MEDITSCH, Eduardo; ZUCULOTO, Valci (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 2**. Florianópolis: Insular, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês / C.G. Jung. R. Wilhelm. Tradução: Dora Ferreira da Silva e Maria Luia Appy. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Tradução: Carla Cardarello. **Educação & Realidade**, Vol. 29 (1), jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 22 fev. 2019.

LEPETIT, Patrick. **The esoteric secrets of surrealism**: origins, magic and secret societies. Tradução: Jon E. Graham. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2014.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11092018-093709/>. Acesso em: 16 set. 2023.

MASNATA, Pino. **Radia** – a gloss of the 1933 futurist radio manifesto. Tradução: e introdução: Margaret Fisher. Emeryville: Second Evening Art, 2012.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1998.

MEDITSCH, Eduardo. Rudolf Arnheim e o potencial expressivo do rádio. In: MEDITSCH, E. (Org.). **Teorias do Rádio – Vol. 1**. Florianópolis: Insular, 2005.

MENEZES, José Eugênio de Oliveira. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI, 2016.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da Formatividade. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou O castelo da pureza**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. Tradução: Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SCHAEFFER, Pierre. **Qué es la música concreta?** Tradução: Elena Lerner. Editions du Seuil, Paris, 1952.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHÖN, Donald A. **The reflective practitioner**: how professionals think in action. Nova York: Routledge, 1983/2016.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e informação**. Tradução: Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a cabala**: a busca do verbo. Tradução: Leopoldo Pereira Fugencio Junior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E.; LANDIM, P.C., e LEOTE, R.S. (org.). **Arte-ciência: processos criativos** [online]. São Paulo: Editora

UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 11-28. Desafios contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-624-4. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 21 abr. 2023.

WILLER, Claudio. **Um obscuro encanto**: gnose, gnosticismo e poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ZAREMBA, Lilian (org.). **Entreouvidos**: sobre rádio e arte. Rio de Janeiro: Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009.

ZAREMBA, Lilian. Hertziana, galena códex. Catálogo de exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (17 dez., 2011 a 11 mar., 2012). Rio de Janeiro: EAV, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.