

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## ENTREVISTA COM GABRIELA NOBRE: SOM OU RUÍDO? *ENTRE-QUESTÕES DA PERCEPÇÃO*<sup>1</sup>

*Irma Caputo*<sup>2</sup>,

### Resumo:

Esta entrevista tem como objetivo dialogar com Gabriela Nobre, artista latino-americana, sobre as principais questões que envolvem a percepção na arte sonora, em especial a mistura de linguagens expressivas, o apagamento de suas fronteiras, a especificidade dos meios – tais quais literatura, música, dentre outros – e o resgate do ruído na composição dos objetos artísticos. Será discutido também como produções artísticas realizadas a partir da valorização do ruído fora de uma linguagem organizadora pode afetar o público fruidor e as consequências desta afetação.

**Palavras-chave:** arte sonora; ruído; literatura; Gabriela Nobre.

### Abstract:

This interview aims to discuss, with the Latin American sound artist Gabriela Nobre, the main questions involving perception in sound art. Specifically, it explores the mix of different expressive languages, the erasure of their boundaries, the specificity of medium – such as literature, music, among others – and the use of noise in the composition of artistic objects. It will be discussed how artistic productions made from an appreciation of noise, outside of an organized language, can affect the public and the consequences of this affectation.

**Keywords:** sound art; noise; literature; Gabriela Nobre.

---

<sup>1</sup> Interview with Gabriela Nobre: sound or noise? Perceptive *inter-questions*.

<sup>2</sup> Irma Caputo é natural de Nápoles, onde estudou línguas e literaturas comparadas no Instituto Universitário Orientale. Doutora com a tese “Ó de Nuno Ramos: traduzir a densidade” pela PUC - Rio de Janeiro, e atualmente pós-doutoranda nessa mesma instituição com a pesquisa “Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos” com apio da Faperj sob a orientação do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto. Durante a carreira acadêmica teve a oportunidade de estudar graças a programas de intercâmbio, na FLUP (Porto) e na UFF. E-mail: [irma.caputo@gmail.com](mailto:irma.caputo@gmail.com).

Gabriela Nobre (1982) é artista sonora, poeta e *performer*. Entra na cena da arte sonora experimental em 2016 lançando seu primeiro projeto *b-Aluria*, produzindo arte a partir da manipulação de elementos sonoros diversos e investigando também a relação entre som e palavras. Em 2019 foi selecionada para participar da residência do programa ASA – Arte Sônica – desenvolvendo um projeto em que investiga a(s) voz(es) da(s) mulher(es) dentro do sistema patriarcal da Igreja. Entre os vários projetos em parceria, há a curadoria do selo Música Insólita (RJ/MG/RS) – *netlabel*, espaço voltado à música experimental brasileira, desenvolvido juntamente com os artistas Fabiano Pimenta e Filipi Pompeu, e o projeto Fantasma – Projeto de eletrônica e voz realizado em parceria com Bernardo Girauta (RJ) – além de um disco homônimo lançado pelo selo QTV. O seu álbum mais recente é *Monstera* (agosto, 2021).<sup>3</sup>

[ *Entrevistadora* ]: Rodolfo Caesar, para o catálogo da exposição *Arte e Música*,<sup>4</sup> usa o título “o tímpano é uma tela!”. Mesmo sendo claro o tipo de provocação, parece-me sempre estranha a ideia de termos que fazer uma aproximação à visão para podermos resgatar a importância dos outros sentidos. Até quando queremos operar uma desconstrução nossas metáforas são completamente retinianas. Que lugar ocupa o sentido da visão em sua obra? E qual relação, se essa existir, você estabelece entre visão e audição ao produzir arte? Em outras palavras, você já imaginou efeitos visuais ao produzir arte sonora?

[ *Gabriela Nobre* ]: É como se estivéssemos presos à visão mesmo. Quando se trabalha com procedimentos digitais, por exemplo, é normal fazê-lo olhando para uma onda sonora, ou para um espectro sonoro, que são representações imagéticas dos sons. Há inclusive os tipos de onda sonora, e todas recebem uma nomenclatura visual, digamos: há uma onda *senoidal*, uma onda *quadrada*, e ainda *triangular*, e a *dente de serra*. A canônica partitura musical talvez seja o exemplo mais emblemático disso, na medida em que ela tenta comunicar a um intérprete, da forma mais precisa possível, uma ideia musical. Mas realmente percebo que há aberturas nessa condição de “clausura visual” que podem nos transportar para fora dela.

Iniciei minha produção em arte escrevendo poesia embora música sempre tenha sido o que sempre mais amei, desde criança. Um sintoma dessa grande importância da música na minha vida foi ter sido sempre cercada de amigos que trabalhavam com som, com música. Então foi natural que esses amigos começassem a me pedir textos e poemas para fazer parte de suas músicas, suas peças musicais. Alguns desses textos que eu fazia, inclusive, surgiam acompanhados de algumas “indicações sonoras” que apelavam para imagens para apontar para timbres, durações específicas etc. Como eu não tive uma formação musical tradicional, minha

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://b-aluria.bandcamp.com/album/monstera-2>>. Acesso em: 24 set 2021.

<sup>4</sup> CAESAR, Rodolfo. “O tímpano é uma tela!” In: **Arte e música**. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2008, p. 53-57.

formação é em literatura, acredito que tenha buscado certas imagens, justamente, para me expressar sobre sons. Mas estas estavam longe de ser específicas. O que quero dizer é que elas naturalmente fugiam de querer representar exatamente e com precisão aquilo que eu gostaria de comunicar.

Nos últimos tempos venho estudando sobre partituras verbais. Que são, inclusive, tema do doutorado que iniciei recentemente. Partituras verbais são aquelas anotadas exclusiva ou predominantemente com palavras, sendo esse o fato que, em um primeiro momento, as diferencia de uma partitura musical tradicional. Historicamente as partituras verbais estão associadas às *event scores*, criações emblemáticas do grupo *Fluxus*, cuja prática ramificou-se e desdobrou-se em diferentes formas, como as *score-cards*. Mas foi no meio da música experimental que as partituras verbais se propagaram. É certo que há diferentes tipos de partituras verbais, algumas muito instrutivas sobre como deve ser uma performance sonora e outras que se utilizam de um flagrante registro poético em sua escrita em suas instruções. São essas as que mais me interessam. Os textos dessas partituras fazem um caminho para fora de seus limites instrutivos e partem em direção a uma linguagem poética. Elas se configuram como texto literário e então retornam ao texto de partitura. Além de seu claro interesse como objeto que borra certas fronteiras disciplinares, as partituras verbais operam como um elemento questionador de certa tradição de música de concerto europeia, expondo, via redação textual, como uma música poderia ser sem o emprego de uma notação musical formal. E é interessante o que ela promove também: que alguém sem conhecimento prévio musical possa “compor”, criar e se comunicar a respeito de sons.

Tomando como exemplo esse tipo de partitura verbal, pergunto-me sobre essa condição *voyeurística* da dependência das imagens. O que acontece quando não se utiliza a imagem como meio de filtrar aquilo que se escuta e sim como uma possibilidade de abertura? O que chamamos de “imagem” aqui seria algo que não se dá a ver, paradoxalmente?

Hoje, mesmo quando uma ideia sonora me vem a partir de uma linguagem tida unicamente como visual (um quadro, um filme etc.) percebo que de alguma forma há um esforço em traduzi-las para a palavra, para o som e não meramente expressá-la de forma correspondente. O que quero dizer é que muitas vezes interessa em uma imagem aquilo que lhe falta, aquilo que não está lá como dado reconhecível, decodificado. Pergunto-me se ainda assim se trata de uma suposta supremacia da visão. Acho que não.

[ *Entrevistadora* ]: Em algumas faixas dos seus álbuns são incorporados trechos de literatura, muitas vezes fragmentos de poemas, escritos por outros autores ou por você mesma. Essas criações que se compõem por choque ou junção de vários elementos expressivos são muitas vezes referenciadas como híbridas. Numa disputa de sentidos possíveis, acho que essa expressão se torna mais interessante se recuperarmos a etimologia latina da palavra *hybrida*, ou seja, algo da ordem do vira-lata, pois as bordas dos elementos “costurados” são imprecisas, não existe um único meio, nem uma única referência. Considerada essa premissa, seguem duas perguntas. As referências literárias que são lidas ou modificadas, apagadas, cruzadas

através de um tipo de leitura específica com outras vozes e sons não são mais identificáveis em seu estado original. Pode-se ler nesse processo uma dissolução das hierarquias tradicionais (especialmente verbal nesse caso) ou um desafio lançado às mesmas? Será que, para além de uma dissolução das hierarquias, estabelecem-se outras novas?

[ *Gabriela Nobre* ]: Uma das coisas que mais me interessa é a possibilidade de visitação entre certas referências e elementos. Não tenho mais tanta paciência com a música que é só música ou com a literatura que é só literatura. Gosto de tentar criar entre-espacos e conseguir habitá-los, mesmo que brevemente. Quando você fala de uma dissolução de hierarquias, isso me parece fundamental e reconheço o gesto. É certamente não há somente uma referência, ou um único meio, como você colocou. No entanto, sinto que não se foge de heranças. Em arte nunca se está só, para além dos delírios de rupturas que possamos ter, nunca se fala sozinho. Dessa forma, me parece que todo gesto criativo é um tanto fantasmagórico: criar é colocar um conjunto de mortos para falar conosco.

Nesse sentido, se penso que em arte não se foge de heranças e filiações, é preciso tentar melhorar essa condição sem que isto se pareça com algo condenatório, sem que a minha voz esteja quase mutada em meio a tantas outras que soam junto. Acredito que para fazer isso, é preciso mexer, botar a mão nas referências com as quais trabalho, operá-las. Foi partindo dessa ideia que decidi recortar e fragmentar a leitura de *Lady Lazarus*,<sup>5</sup> de Sylvia Plath, na minha faixa de mesmo nome. Engajei um gesto parecido para compor a faixa *Bruegel*.<sup>6</sup> Nela, reescrevi os provérbios que aparecem ilustrados no quadro *Provérbios Neerlandeses*, de Pieter Bruegel – o Velho, e “filtrei” seus sentidos de forma a torná-los mais comunicantes com o meu tempo e mais interessantes para o que eu queria estabelecer como texto nessa faixa. Mas o quadro ainda está lá, é a referência de base, assim como o poema da Plath. Todo o texto da faixa *Um fluxo e um obstáculo se encontram*,<sup>7</sup> que fiz em parceria com o Verjault, é uma tradução minha para um poema de Tarkos. Uma tradução é quase sempre um grande gesto de apropriação e intimidade. Esses são exemplos do que gosto de pensar como “operar a referência”, torná-la algo meu a partir de gestos de apropriação.

Dessa forma, ao invés de lidar com uma referência de forma longínqua, gosto de pensar que estou trazendo-a para perto de mim. É como uma exacerbação do gesto de deslocamento que é aquele de *samplear*: utilizar uma amostra de som já existente em um novo registro sonoro.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://quarantinereport.bandcamp.com/track/lady-lazarus-reversa>>. Acesso em: 24 set 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://b-aluria.bandcamp.com/track/lady-lazarus>>. Acesso em: 24 set 2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://seminalrecords.bandcamp.com/track/um-fluxo-e-um-obstculo-se-encontram-homenagem-a-tarkos>>. Acesso em: 24 set 2021.

[ *Entrevistadora* ]: Partindo da última pergunta, podemos dizer que a *arte sonora*, apesar de híbrida, contém especialmente o som ou a ausência dele, ou você, como artista sonora, não costuma pensar dessa forma?

[ *Gabriela Nobre* ]: É difícil para mim entender essa distinção entre som e sua ausência. Ocupando o meio que ocupo, no tempo que eu ocupo e depois de Cage, é difícil entender essa questão formulada a partir dessas distinções tão marcadas. Eu diria que percebo com alegria em meu trabalho a possibilidade de, não um silêncio total, o que é impossível, mas de silêncios cheios de sons. Na verdade, não é uma questão da qual eu, objetivamente, me ocupo muito, mas diria que som e silêncio são gêmeos em um *continuum*, sem possibilidade de separação.

[ *Entrevistadora* ]: Ainda permanecendo na discussão sobre o híbrido: os textos literários presentes na sua obra são evanescentes, as referências se perdem, ou melhor, rearticulam-se num novo contexto junto ao ruído. Eles parecem ser quase espectrais, uma espécie de literatura fantasmática,<sup>8</sup> que está presente, mas ao mesmo tempo se desmanchando. Nesse sentido, parece-me que há uma forma de generosidade literária, especialmente para os textos que você escreve e injeta na criação. Normalmente se tem ciúme daquilo que se escreve. Qual é a sua relação com os textos autorais que coloca na sua produção? Eles sobrevivem também como literatura ou, uma vez colocados numa obra sonora, já não existem mais como “peças autônomas”?

[ *Gabriela Nobre* ]: Lembrei-me de “o ciúme é um tapete de garras”, não sei se é exatamente assim esse verso de Maiakóvski.<sup>9</sup> Essa imagem dele, a de um tapete que te retém com garras que ferem, parece-me a melhor alusão a situações de ciúmes que, penso, num mundo ideal, devem ser evitadas (risos). Mas como artista felizmente eu desconheço esse sentimento, ao menos com relação a botar meus textos e minhas faixas no mundo. Quando mais nova, esse debate sobre ciúmes teria feito mais sentido para mim. Mas hoje vejo que o que eu reconhecia como ciúmes e desejo de manter minha produção engavetada era uma grande dose de insegurança. Uma vez que entendi meu lugar no mundo e que não importa tanto se o que se faz é bom ou ruim (acho que é mais uma questão de a quem eu interessou ou não como artista), a insegurança se foi e me permiti colocar meu bloco na rua.

Uma parte dos textos que podem ser ouvidos nas minhas faixas são poemas que existem, gosto de pensar, de forma autônoma. Ou seja, eles podem ser lidos sem

---

<sup>8</sup> O adjetivo fantasmático é usado para indicar fragmentos de literatura que ainda sendo citados, uma vez retirados do contexto originário, e recontextualizados em uma nova dimensão criativa, muitas vezes não são mais identificáveis ou até inteligíveis já que o ruído se interpola aos mesmos, ou se apresentam em forma de vozes cortadas e que se esvanecem. Adota-se como definição com a qual entender o adjetivo fantasmático a seguinte: “adj. 1. Referente a fantasmagoria ou a fantasma, ao que é ilusório, imaginativo; fantasmagórico. ETIM. lat. phantasmaticus, a, um ‘imaginário, quimérico. HOUAISS, Antônio. VILLAR, Salles de Mauro. FRANCO, Mello de Francisco Manoel. **Dicionário Houaiss da Língua portuguesa**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 873.

<sup>9</sup> O verso original, na sua citação correta, seria “O urso/do ciúme/é um tapete de unhas”, MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. São Paulo: perspectiva, 2008, p. 96.

que passem pelo som ou pelo ruído, necessariamente. Por outro lado, há muitas vezes em que começo a trabalhar primeiro com uma ideia sonora, e se desejo acrescentar um texto a essa ideia, escrevo algo para trechos específicos. Eu não sei se é o caso de as referências se perderem. Porque mesmo que elas sejam palavras soltas, estão ali como catalisadoras de um registro. Prefiro pensar que é um *discurso* que se perde, uma vez que evito narrativas que venham a conduzir a um entendimento muito fechado do que eu estou sugerindo na escrita. Mas, paradoxalmente, ainda há narrativas. E gosto de pensar nelas como narrativas-fênix, narrativas que morrem e se recriam ao longo da fala, ao longo da faixa. Procuo posicionar as palavras de forma que elas sejam menos impositivas, e gosto de pensar que é possível que o ouvinte possa criar sozinho uma narrativa a partir do que é reconhecido como *sentido* nesses textos.

[ *Entrevistadora* ]: Eu li na entrevista com Isabel Nogueira<sup>10</sup> e também escutei ao vivo na sua intervenção no debate *Arte sonora, espaço e performance*, em 2019, na PUC - Rio de Janeiro,<sup>11</sup> que você começou com a literatura, mas que chegou uma hora em que isso lhe parecia insuficiente e foi aí que você enveredou para o caminho da arte sonora. Queria que você falasse um pouco dessa insuficiência do verbal e do que você enxergou no som, no ruído, enfim, na arte sonora.

[ *Gabriela Nobre* ]: Sim, sempre tive dificuldades de tratar meus poemas circunscritos a um campo do literário, como se estivessem fadados a uma publicação obrigatória em papel. Minha expressão primeira foi a escrita, mas meu primeiro amor foi a música, depois os sons, depois os ruídos. Então o *b-Aluria* foi a forma que encontrei de “desmutar” esses textos, esses poemas. E sobre essa “insuficiência” da palavra escrita sobre a qual falo, é justamente essa complicação que implica em saber que a palavra comunica somente até certo ponto. A ambição que uma palavra carrega, naturalmente, de exatidão de sentido pode ser um problema. É claro que há também a sua abertura, então acho que, para mim, a potência das visitas entre sons e palavras, texto e música, tornam esses pontos de abertura mais evidentes e convidativos.

O que me interessa nos ruídos é percebê-los e ouvi-los como parte de um todo que já não se reconhece. Entendê-los como fragmentos, vestígios. Enquanto material sonoro, os ruídos simplesmente acontecem ou se desdobram de um outro evento sonoro. Muitas vezes são acidentes, um pequeno acontecimento sonoro de erro que pode ser acolhido. A palavra pode ser também um certo tipo de fragmento. O pouco em uma palavra pode ter grande valor: sua raiz já diz muito. Então acho que

---

<sup>10</sup> NOGUEIRA, Isabela. Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil. *Debates/Unirio*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 53-83, dez. 2019. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9652/8235>. Acesso em: dia 24 Set. 2021.

<sup>11</sup> ARTE SONORA, ESPAÇO E PERFORMANCE. *Jornada de Debate e Performance*. Eventos dos discentes do departamento de Letras e de Filosofia com o apoio do Instituto de Estudos avançados em Humanidades, 2019. Rio de Janeiro: PUC-RJ.

em algum momento notei palavra e ruído como complementares e isso foi apaziguador para mim. Porque não precisaria ser mais a música ou a poesia, mas sim os seus estilhaçamentos, suas possibilidades de serem outras coisas, transformando e ressignificando o peso do nome que possuem.

[ *Entrevistadora* ]: Ao falarmos de arte sonora abre-se a possibilidade de discutir novas posturas de escuta, a forma como a recepção dessa arte acontece. O tipo de produção sonora, a sua estética, seria capaz de influenciar e determinar uma nova postura de escuta ou essa mudança só caberia ao espectador, independentemente daquilo que a obra é capaz de desencadear? Parece-me que a postura de escuta muda especialmente diante de produções sonoras com certas características estéticas. Penso, por exemplo, no entendimento do que é ruído ou barulho. Com relação a esses últimos há uma abordagem diferenciada quando estes se encontram dentro de um contexto expressivo-criativo ou fora dele. Escutar uma buzina na rua compõe meu ambiente epistemológico, contribuindo para a forma como vou organizar o saber e as informações extraídas daquele contexto. Mas ao escutar uma buzina dentro de uma peça de arte sonora, é possível que minha postura de escuta mude e sejam extraídos múltiplos significados e sentidos, reorganizados a partir daquele conjunto estético. Queria saber o que você pensa sobre isso: a arte sonora exige uma outra postura de escuta ou, de alguma forma, a determina ou impulsiona? Será que cabe aos artistas abrir fissuras perceptivas para ressignificar o som ao redor?

[ Gabriela Nobre ]: Não sei se cabe somente ao artista a ressignificação do que se ouve. Penso que a escuta é aquilo que acontece na *relação* entre quem manipula os sons e quem os ouve, ou entre um evento sonoro e quem os capta, registra. Por isso não se trata meramente de um deslocamento de sentidos ou de como alguém tem a habilidade de tornar um som algo passível de interesse. Penso que a escuta é um meio de conhecimento do mundo e do outro, e por isso é um ato político, daí seu interesse. É por isso que entendo a escuta como um gesto fundamental. Se há algum ponto de abertura no inferno que estamos vivendo, regidos por um estado de crença contínuo, equivocado e avassalador, penso que é pela escuta que talvez possamos sair disso. Simplesmente porque ao criar hábitos de escuta, mesmo que a princípio com foco na música e no som, isso nos prepara e nos torna mais disponíveis a compreender melhor discursos políticos, religiosos, amorosos, etc. Basicamente, a escuta nos resguarda de golpes e ciladas. E ela está em falta.

[ *Entrevistadora* ]: Comecei a ler o livro de Cecile Malaspina, *An epistemology of noise*,<sup>12</sup> de 2018 e acho interessante a autora abordar o som, o ruído, ou barulho que seja, algo sonoro não verbal, como uma forma de criar e organizar saberes, longe de uma ilusória ideia de informação pura que seríamos capazes de captar a partir das linguagens convencionais. O barulho não se configuraria mais como um obstáculo epistemológico, como diz Gaston Bachelard,<sup>13</sup> mas sim faria parte do conjunto de

---

<sup>12</sup> MALASPINA, Cecile. **An epistemology of noise**. London: Bloomsbury Academic, 2018 [*Uma epistemologia do ruído*, inédito em português].

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston. **Le Nouvel Esprit Scientifique**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2003, apud MALASPINA, 2018, p. 8.

elementos processados pelo nosso cérebro para produzir informações e conhecimento. A esfera sonora, não organizada em forma de linguagem verbal ou musical, contribuiria para acessar novas possibilidades de criar saberes a partir de afecções diferenciadas do corpo. Queria que você falasse um pouco das resistências — se é que essas existem — que se encontram no mundo da arte ou por parte do público com relação ao uso do ruído e do barulho para fazer arte.

[ Gabriela Nobre ]: Gosto especialmente dessa pergunta. Acho interessante como tendemos a considerar o barulho, o ruído, como algo difícil de transpor. É claro que não posso ignorar a possível dificuldade de alguém que se expõe a uma quantidade determinada de decibéis e de como isso se processa para ela, inclusive de forma física mesmo. Mas é curioso que o problema é quase sempre o que é alto demais ou ruidoso demais, dependendo do espaço onde esse som se apresenta.

Uma das coisas mais barulhentas a que alguém pode se expor é ao som do mar, curiosamente. Quando a maré sobe, é um ruído constante e quase doloroso. De uma forma geral, água é algo potencialmente muito barulhento. Mesmo em uma escala de volume baixa, quando se ouve somente um marulhar, há uma quantidade espantosa de eventos sonoros ali, incessantes. Mas não costumo ver muita gente reclamando de que o mar é barulhento ou ruidoso demais. Alguém pode estar cercado de aves que não param um segundo de emitir sons, ainda assim pouca gente vai colocar isso como um problema. Mas se um artista captar em áudio essa algaravia barulhenta e colocá-la para tocar em uma apresentação, imagino que, para alguns, seja mais difícil de digerir. Enfim, parece-me que considerar um som como algo interessante ou indesejável é mais um problema de como uma ouvinte entende o *gesto* e a *intenção* de um evento sonoro. Não somos ensinados a ouvir ou estimulados a desdobrar nossas percepções auditivas. Potencialmente, arrisco-me em dizer, alguém com mais abertura a ouvir sons, mesmo que ruidosos, estranhos ou muito barulhentos, é alguém que de alguma forma, mesmo que desordenadamente, pensa o suficiente em sons a ponto de conseguir alguma entrega ao percebê-los, escutá-los. E não estou falando de necessidade de conhecimentos específicos prévios. É mais sobre um grau de disponibilidade. E me parece que o que o determina é essa prática de escuta.

Por outro lado, no meio artístico que ocupo, inclusive, há esse fetiche pelo *noise*, pelo *mais alto possível que se possa tocar* como concretude de uma certa radicalidade desejável. Por muito tempo eu também pensei dessa forma. Então o que passamos a ter é um fetiche pelo barulho. E ele passa a ser tão praticado e aguardado que sua dificuldade se torna, noto, algo conjugado facilmente pelo espectador (estou considerando aqui um público típico). E aí é curioso: o que estava ali para ser ruptura não é mais ruptura.

Pessoalmente, faço essa crítica à cena que ocupo: é preciso parar de crer — e escolho essa palavra por que se trata sim de um estado perigoso de crença — que é ainda o barulho, o ruído e os altos volumes que fazem ruptura. Eu diria que hoje o máximo que o barulho consegue é chamar a atenção. E é bom que seja assim. Porque, se ainda hoje, barulho e todas as anti-músicas que passearam pela história dos sons fossem marcadores de inovações estaríamos presos eternamente nas vanguardas do século XX.

[ Entrevistadora ]: Sobre a incorporação dos sons como fato ontológico e como base da organização de saberes e conhecimento do mundo e da mesma sociedade, gosto sempre de mencionar um exemplo, os Pigmeus Aka<sup>14</sup> da região da África central. Parece que desde 2300 a.C. eles cantam com base na polifonia vocal. Eles se dedicam ao canto a maior parte do dia, ele organiza a sociedade e seus rituais. Escutando os Aka você pode notar que algumas vocalizações poderiam bem parecer incorporações dos sons da floresta pluvial. Pergunto então: será que, diferentemente de outras sociedades como os Aka, a nossa está obcecada demais com a visão e esqueceu a escuta para além daquilo que é comercializado como música?

[ *Gabriela Nobre* ]: Certamente, sim. Há muito mais para se ouvir do que supõe um sistema tonal tradicional. Há muito mais por ouvir do que se reconhece como música. Música é uma instituição como outra qualquer no meio das artes. E acho que há muito esforço da parte de alguns artistas em pensar isso. Acho que, afinal, é disso que se trata a arte sonora: deslocar percepções, borrar e desfazer fronteiras entre supostas *formas* de arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- B-ALURIA. **B-Aluria Bandcamp**. 2021. Discografia da artista. Disponível em: <https://b-aluria.bandcamp.com>. Acesso em: dia 24 Set. 2021
- CAESAR, Rodolfo. “O tímpano é uma tela!” In: **Arte e música**. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2008, p. 53-57.
- Malaspina, Cecile. **An epistemology of noise**. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- MUSICAIN SOLITA. **MusicaInsolita (homepage)**. Selo de promoção de arte sonora experimental brasileira e curado por Gabriela Nobre. 2021. Disponível em: <https://musicainsolita.com>. Acesso em: dia 24 set. 2021.
- NOGUEIRA, Isabela. Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil. **Debates/Unirio**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 53-83, dez. 2019. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9652/8235>. Acesso em: dia 24 set. 2021.

Artigo recebido em 14/04/2021

Aceito em 18/09/2021

---

<sup>14</sup> Sombe (II). **Aka Pygmies Music. The Orchard Music (for Smithsonian Folkways Recordings / Auvidis-UNESCO)**. 1973 (3'55"). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=oEI\\_68dO-Yc&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=oEI_68dO-Yc&feature=emb_logo)>. Acesso em: 14 abr 2021.