

PÁGINA GRAVADA¹

Maria Raquel da Silva Stolf.² UDESC. raquel.stolf@gmail.com

RESUMO: Propõe-se investigar relações entre texto e som, trânsitos entre palavra e silêncio, entre processos de escrita e situações de escuta e leitura, articulados em alguns trabalhos artísticos que consistem em publicações sonoras e em outras publicações de artista. A partir de seus processos de escrita e de seus componentes impressos, as publicações abordadas suscitam experiências singulares de escuta: dos planos heterogêneos da página soa a leitura em voz baixa ou a “escrita em voz alta” e ressoam outros barulhos, ruídos e rumores nas escutas do leitor-ouvinte. Essas camadas acústicas podem se intersectar com a audição de registros sonoros, em trabalhos que também se apresentam em forma de disco/gravação (vinil, fita cassete, CD de áudio). Num primeiro percurso investigativo, adentra-se as publicações *Lecture on Nothing* de Brandon LaBelle, *Sound Page* e *Footsteps* de Christian Marclay, *Soliloquy*, de Kenneth Goldsmith, *BIOGRAFIA DE UMA PRATICANTE INVISÍVEL - Uma Tocha Acesa* de Isabel Carvalho, *Assonâncias de silêncios [coleção]* de Raquel Stolf, bem como, *SOUNDS OF SILENCE*, publicação sonora editada por Mathieu Saladin, Patrice Caillet e Adam David.

Palavras-chave: página gravada; publicação sonora; processos de escrita; situações de escuta

RECORDED PAGE

ABSTRACT: *The aim of this study is to investigate the relationship between text and sound, transits between words and silence, between writing processes and situations of listening and reading, articulated in some artwork consisting of sound publications and other artist publications. From writing process and printed components, addressed publications raise unique experiences of listening: from the heterogeneous plans of the page sounds the quietly reading or “writing aloud” and resound other noises, noises and rumors in tapping the reader-listener. These acoustic layers can be intersect with hearing of sound records. At first investigative journey, we can see the Brandon LaBelle’s Lecture on Nothing publications, Sound Page and Footsteps of Christian Marclay, BIOGRAFIA DE UMA PRATICANTE INVISÍVEL - Uma Tocha Acesa of Isabel Carvalho,*

¹ O presente texto integra as pesquisas que venho desenvolvendo na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC desde 2011, intituladas *Investigações sob publicações sonoras [entre disco, palavra-partitura e notas-desenhos de escuta]* (2011-2014) e *Processos de escrita / Escuta de processos [articulações entre voz, palavra e silêncio em publicações sonoras]* (2015-2017). Foi desenvolvido a partir de algumas palestras realizadas desde 2012, entre elas: *Página gravada*, palestra no Seminário de Pesquisa em Artes Visuais no PPGAV-UFRGS, Porto Alegre, em 2015; *Sob publicações sonoras e seus desdobramentos*, ocorrida na mesa redonda Poéticas do Som, na VI Edição da Semanária - Semana das Artes Gráficas, Espaço CentoeQuatro, na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, e no ENCONTRO IMPRESSO (ESPAÇO 5), na Faculdade de Artes Visuais - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém-PA, ambas em 2012.

² Artista, pesquisadora e professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Mestre e doutora em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Assonâncias de silêncios [collection] of Rachel Stolf and, SOUNDS OF SILENCE, sound publication edited by Mathieu Saladin, Patrice Caillet and Adam David.

Keywords: recorded page; audio publication; writing processes; listening situations

Breve antecedente

De certa forma, ao escrever este texto, transcrevo-o. Transcrevo um vulto de voz, do “*head space*”³ para esta página suspensa e vertical, a tela do computador. Como aponta Michel Serres, “Escrever assemelha-se mais a uma caminhada sobre a montanha (...). [E] agora a tela plana do monitor faz as vezes de um paredão: em que agarras se apoiar?” (SERRES, 2004, p.16-17).

Ao mesmo tempo, esta página deslizante constitui-se a partir de um microespaço ou espaço rasteiro, onde a escrita pode reter algo, um texto pode pulsar e lentamente se concretizar, como nos indica Georges Perec, em *Especies de espacios* (2007). E se “A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna” (ZUMTHOR, 2007, p.59-60), esse “fundo do barulho de voz” parece aquecer e embasar a construção desta escrita, como um chão flutuante.⁴ Mas, o que é contatado na página também assume uma espessura movediça. Na escolha reversível de cada palavra, em cada sinal que a pontua, algo trafega e pausa, entre som e sentido, onde escrita, leitura e escuta acontecem enquanto processos que se intersectam.

Página gravada

A denominação “página gravada” veio do encontro em torno de reflexões sobre duas referências recorrentes em minhas investigações: o processo do artista futurista Fortunato Depero e o trabalho denominado *Sound Page*, do artista Christian Marclay.

Enzo Minarelli aponta que Fortunato Depero propôs a “onomalíngua”, que consiste numa espécie de verbalização abstrata que introduz uma alta taxa de rumorismo na linguagem, “graças a um uso inusitado e inesperado da onomatopéia” (MINARELLI, 2005, p.181). Nas palavras de Depero (1992, p.19): “Em 1916 inventei uma palavra curiosa / ONOMALÍNGUA / quis com essa palavra definir os tipos de exercícios e expressões rudimentares poéticas que eu escrevia naquela época.” Mas assinala que a “onomalíngua interpretativa” difere da onomatopéia imitativa:

Quis precisamente interpretar a linguagem abstrata das forças naturais, como do vento, da chuva, do mar, do rio, do fogo, de todas as emoções e sensações íntimas. Quis exprimir com forma lingüística a palavra abstrata dos pássaros, das flores, dos animais, das plantas e da matéria; como também das bicicletas, dos bondes, dos trens, dos automóveis e de todas as máquinas em geral. (...) São as palavras das folhagens movidas pelo vento; é discurso da torrente que escorre, escorrega e saltita de pedra em pedra, de cascata em cascata. (1992, p.19)

Em *SiiO VLUMMIA - Torrente* (1916)⁵ (Fig. 1), Depero interpreta uma torrente de rio ou um

³ “*Head space* é uma expressão popular entre os jovens e refere-se à área da mente que não pode ser alcançada por nenhum telescópio. (...) No espaço da cabeça, na audição com fones de ouvidos, os sons não apenas circulam em volta do ouvinte, mas literalmente, parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio (...).” (SCHAFER, 2001, p.171-172).

⁴ Da mesma maneira, para Walter Ong, “‘Ler’ um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba (...). A escrita nunca pode prescindir da oralidade.” (1998, p.16)

⁵ Disponível para escuta em: <https://soundcloud.com/paragrafosdeaudio/som26>. Acesso em 11/03/2011.

discurso d' água em velocidade, numa pronúncia em sobressaltos. Para ele, a onomatopéia constitui a possibilidade de inserir um “rumor real dentro da língua” (DEPERO apud MINARELLI, 1992, p.115). Durante uma viagem por Nova Iorque, entre 1928 e 1930, Depero ficou fascinado pela cidade e durante sua estadia, projetou um livro de poemas visuais e sonoros intitulado *New York Film Vissuto* (1931). O projeto, que não foi concretizado, seria acompanhado por discos que reuniriam gravações de poemas “onomalingüísticos” de Depero, a partir de sons-ruídos urbanos, convergindo numa espécie de livro-disco audiovisual, ou, como sugere o título, num “filme vivido-experenciado” de Nova Iorque. A pesquisadora Laura Chiesa aponta que a parte sonora seria uma espécie de “página gravada”, chamada por Depero de “*diariogrammi*”.⁶



Fig. 1. *SiiO VLUMMIA - Torrente*, Fortunato Depero, 1916.

Algumas relações entre texto e som em publicações sonoras ocorrem pela elaboração de “palavras-partituras” como espécies de mediações entre um componente em áudio e o material gráfico/impresso, catalisando desdobramentos sonoros e/ou acústicos.⁷ Deste modo, a construção de publicações sonoras referencia as experiências que propuseram usos do texto e do som em espécies de poemas-partituras, como nas propostas da poesia “onomalingüística” de Depero (que transita entre registro-tradução e poema-partitura que é executado enquanto tentativa de “interpretação do mundo”), ou de Kurt Schwitters, que em seus escritos sobre a *Ursonate* (1921-1932), articula detalhadas indicações sobre as partituras de seu poema sonoro (originalmente publicado na revista *MERZ 24*, por ele editada, sendo que *Ursonate* foi publicada também como disco), e de Raoul Hausmann, com sua proposta de uma *Optofonética* e seus poemas-cartazes (em que o poema “optofonético” propõe transformar o texto escrito em esquema de execução), entre outros artistas.

Outra referência consiste no trabalho *Sound Page* (Fig. 2), de Christian Marclay, publicado no livro *Sound By Artists*, organizado por Dan Lander e Micah Lexier (1990), produzido como parte dos projetos da Art Metropole’s intitulados *...by Artists* séries, e co-publicado pela Walter Phillips Gallery (Ontario, Canada). O livro é composto por textos e/ou ensaios de autores que apresentam reflexões, conversas, registros e pesquisas sobre processos e práticas sonoras, apresentando também

⁶ Vide o estudo de Chiesa: *Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City (1928-1930)*. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s?query=laura%20chiesa%23page-20>. Acesso em 11/12/2010.

⁷ Vide reflexões em minha pesquisa de doutorado, em que abordo essas mediações, no bloco *Palava pênsil*. Disponível em: http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2000/09/TESE_RaquelStolf_20111.pdf. Acesso em 10/05/2011.

uma bibliografia sobre o assunto e uma seleção de gravações sonoras feitas por artistas, antecedida por um flexi-disco⁸ transparente de Christian Marclay, encadernado como uma *Sound Page*.

O disco de Marclay pode ser lido-visto, ressoando como uma indicação paradoxal a partir de seu título, sendo possível apenas imaginá-lo ou pressenti-lo acusticamente, ou ainda, pode-se arranhar a superfície da página-lâmina ao folheá-la e ouvir algum rumor na fricção. O som/ruído do disco encadernado parece estar planamente escondido. Mas, diferentemente do semi *ready-made A bruit secret* (1916) de Marcel Duchamp, em que o objeto que pode produzir o ruído é invisível/incógnito, em *Sound Page*, apesar da página-disco ser transparente, sua sonoridade permanece em segredo e inaudível.

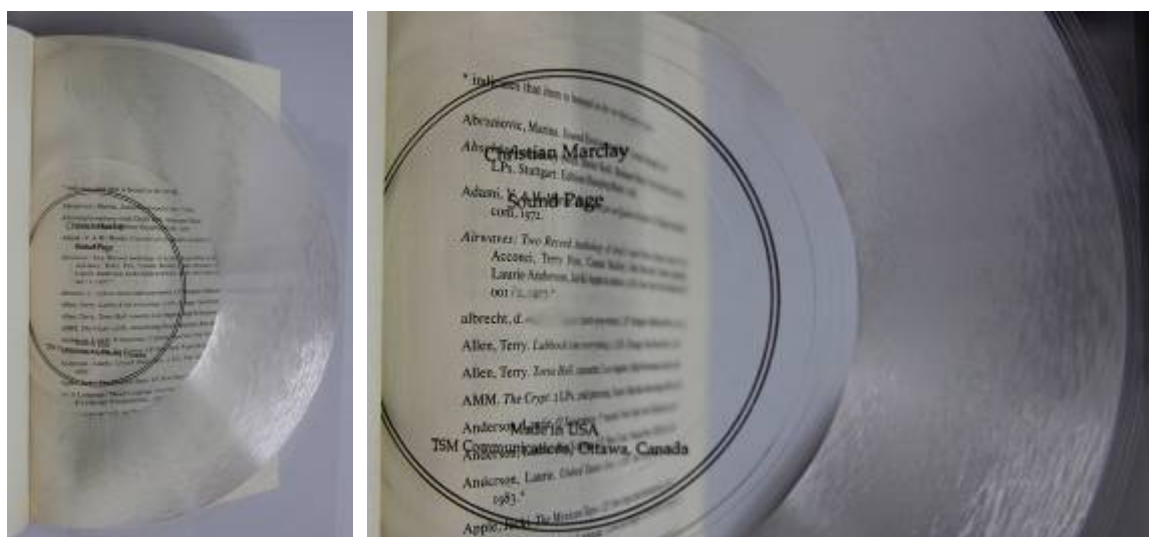


Fig. 2. *Sound Page*, Christian Marclay, s/d.

Investigações sob/sobre publicações sonoras

As referências acima moveram uma série de reflexões em torno da construção de publicações sonoras, denominação que venho investigando e reinventando desde 2001 através da produção, dos desdobramentos e da circulação de algumas publicações sonoras por mim desenvolvidas, como *Lista de coisas brancas - coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas* (2000-2001), *FORA [DO AR]* (2002-2004), *Assonâncias de silêncios [coleção]* (2007-2010)⁹, *SOU TODA OUVIDOS* (2007-2011)¹⁰, entre outras publicações sonoras coletivas que

⁸ Segundo Michael Cumella, que apresenta a programação *The Antique Phonograph Music Program with MAC*, na rádio WFMU (<http://wfm.org/playlists/AP>) e coordena o site <http://www.wfm.org/MACrec/>, um arquivo *on-line* de flexi-discos, eles consistiam em lâminas flexíveis de acetato/vinil (ou em combinações de acetato com cartões de papel laminado), sendo tocados em diferentes velocidades (33, 45 ou 78 rpm), podendo ser encadernados e destacados de livros e revistas. Eram veiculados como anúncios, postais sonoros (que podiam ser gravados e enviados pelo correio, em envelopes), tendo uma variedade de usos promocionais de músicas, produtos, marcas e outras propagandas.

⁹ Vide registros das publicações em: <http://www.raquelstolf.com/?p=697>, <http://www.raquelstolf.com/?p=234> e em <http://www.raquelstolf.com/?p=467>. Acesso em 22/05/2015. Desenvolvi reflexões sobre esses trabalhos em minha pesquisa de doutorado, intitulada *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*.

¹⁰ Vide reflexões sobre o trabalho (e sobre projetos via espaço telefônico) no texto *SOU TODA OUVIDOS e outras escutas*. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/11655>. Acesso em 25/04/2016.

venho propondo e coordenando em oficinas e em atividades de ensino/pesquisa/extensão na universidade¹¹.

Deste modo, em minhas investigações sob publicações sonoras, seus processos de construção podem envolver relações entre componentes em áudio (agrupados em discos, em plataformas *on-line*, veiculados no espaço radiofônico ou ainda, a serem concatenados/acionados/produzidos sem serem fixados, como através de telefonemas, entre outras possibilidades) e materiais gráficos, textuais e impressos. Pode implicar também, como sublinha o artista Steve Roden, propostas de arte sonora “cujo foco recai no som/escuta (como presença material ou idéia), pois este é o veículo de expressão e/ou experiência primária.” (RODEN apud COSTA, 2010, p.37, trad. nossa). Ou seja, o som e a audição/escuta apresentados numa publicação sonora apenas como ideia, como algo a ser imaginado ou desencadeado numa flutuação de pensamentos, relacionam-se com processos e procedimentos de escrita, os quais podem articular situações de leitura e escuta.

A construção de publicações sonoras envolve tanto relações sinuosas entre texto e som (presente materialmente ou não), como implica relações entre disco e livro, entre o disco enquanto trabalho artístico e o livro/publicação de artista como obra e/ou sequências de espaço-tempo (Carrión, 2011). Em *A nova arte de fazer livros*, Ulises Carrión aponta que no livro enquanto volume, “o espaço é a música da poesia não cantada” (2011, p.25), numa referência à poesia concreta e visual. Ou seja, a superfície física, real e concreta da página ressoa e trama uma duração, numa relação intersubjetiva com o leitor-ouvinte. Como também sublinha Anne Moeglin-Delcroix (2006), a prática do livro de artista implica uma “indissociação entre o assunto de um livro e seu modo de apresentação livresco, entre a significação e a sua manifestação, (...) em que o livro não *tem* uma forma, mas *é* uma forma.” (2006, p.85, trad. nossa) E assinala que o livro de artista é capaz de conservar os vestígios de outras atividades artísticas intermediáticas, pressupondo assim constituições e características heterogêneas.¹²

A noção de *intermídia*, investigada por Dick Higgins¹³ atravessa também as práticas artísticas sonoras, que não supõem uma simples adição ou superposição de meios e/ou tecnologias, mas como escreve José Iges (2010), consistem em práticas artísticas que se valem de estratégias de intersecções. Quando os artistas investigam usos do som e produzem discos (CDs, LPs, EPs, flexi-discos, etc.), em que, como sublinha Guy Schraenen (2006), alguns trabalhos foram criados com a intenção de serem lançados somente em forma de disco, os componentes impressos, gráficos e/ou textuais desses trabalhos conectam-se ao que soa no componente-disco. As experiências de ler-ver e ouvir-escutar não se indissociam, mas acontecem interseccionalmente, de modo contíguo.

¹¹ Desde 2011, coordenei algumas publicações sonoras coletivas em oficinas, em atividades propostas em projetos de ensino/pesquisa/extensão, e desenvolvidas em disciplinas por mim ministradas nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UDESC. Entre elas: *sophá-entrevista* (2011), *Disso* (2012), *Disso (isso)* (2014), *anecoica* (2014 e 2015), *membrana-memoriola* (2013), *criptocrocante* (2012).

¹² Paulo Silveira, em suas pesquisas sobre o livro de artista, também aponta que ele consiste numa prática *intermídia*, pois o termo envolve um “espaço de trânsito interdisciplinar artístico, teórico e comunicacional, constituído especialmente na segunda metade do século XX. (...) Designa os novos gêneros de arte que combinam aspectos de categorias de arte antes separadas (...)” (SILVEIRA, 2010, p. 35) Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em 10/07/2010.

¹³ “*Intermedia*” ou “*intermídia*” constitui um termo investigado por Higgins (que remonta aos escritos de Samuel Taylor Coleridge), intitulado um texto do autor publicado em 1966 no primeiro número de um boletim da editora *The Something Else Press*, por ele coordenada. Richard Kostelanetz (1993) cita dois exemplos do termo *intermídia*: a poesia visual e a prática do *text-sound*. A poesia visual, por se situar entre a literatura e as artes visuais, constituindo uma “combinação” que compõe um *distinct intermedium*. E a prática do *Text-Sound*, que abrange a produção de textos que precisam ser “soados” e então escutados para serem “lidos”, constitui um *intermedium* entre as artes da linguagem e as artes musicais.

Germano Celant (1977), no catálogo da exposição *The Record as Artwork: from Futurism to Conceptual Art*, irá apresentar e abordar uma série de discos desenvolvidos por artistas, apontando para suas constituições heterogêneas, propostas a partir das concepções e contextos de cada trabalho. Para Celant, em conversa com as propostas conceituais do contexto dos anos 60, o disco tanto contribuiu a concentração/isolamento de um componente do trabalho artístico – o som –, como por outro lado, enriqueceu a matriz das ferramentas linguísticas disponíveis para expandir os elementos visuais, sendo que o disco possibilitou ampliar preceitos artísticos. Para o autor, o disco propiciou uma amplificação acústica do trabalho artístico, contribuindo também para uma difusão da arte (da mesma maneira que o livro, o telegrama, o vídeo, a fotografia e o filme). E envolveu desde relações com processos lingüísticos (ampliando as investigações da escrita conceitual), auxiliando na documentação de aspectos sonoros de um trabalho, sendo deste modo, parte da pesquisa artística, como também foi utilizado como um elemento acústico que se integra ao conteúdo visual. “Como uma manifestação de uma página acústica-escrita percebida por meio de um toca-discos, o disco pode amplificar a escrita ou leitura.” (CELANT, 1977, p.16, trad. nossa).

Lista de escuta/leitura

Abordarei brevemente algumas publicações sonoras e outras publicações de artista que sinalizam reflexões em torno de articulações entre texto e som, entre escrita, leitura e escuta.¹⁴ Venho compilando/coleccionando uma série de trabalhos e proponho percorrer essa lista, a começar por *Lecture on Nothing* (2010) (Fig. 3), de Brandon LaBelle¹⁵, uma publicação sonora composta pelo texto homônimo de John Cage (publicado em 1961, no livro *Silence*¹⁶), impresso num livreto e gravado num CD, sendo lido em voz alta por um indivíduo surdo (David Kurs). LaBelle traz à tona as concepções em torno do silêncio agenciadas por Cage em *Lecture on Nothing*, como o silêncio como modo de expansão da escuta e da escrita, em que as palavras ajudam a “fazer os silêncios” (sendo que *Lecture on Nothing* constitui sua primeira *lecture demonstration*, realizada em 1949). Mas, indica também uma outra apreensão em torno do silêncio, amplificando as dimensões de sua experiência acústica através do paradoxo de escutarmos o texto de Cage (uma *conferência sobre nada*), na voz de alguém que não ouve o que lê. Ou ainda, na voz de alguém que possui uma experiência de silêncio que não passa pela audição. A voz parece fender durante a leitura, carregando o texto nessas torções, entre o ruído da fala, que torna o texto erodido ou nublado, e uma espécie de escuta inconclusa (ou seria indeterminada?). Fico pensando no quanto a experiência de silêncio pode envolver a tentativa e um esforço/fôlego para entrar e sair da linguagem.

¹⁴ Ressalta-se que o presente texto não pretende percorrer uma história dos artistas pioneiros em propor o disco enquanto trabalho artístico e/ou como essas propostas aconteceram no contexto brasileiro (em referências cruciais, como os discos de Cildo Meireles, de Antonio Dias e os projetos sonoros de Paulo Bruscky, entre outros artistas). Sobre discos realizados por artistas no Brasil, há o estudo de Vivian Caccuri, intitulado *O Que Faço é Música* (2013), que enfoca as experimentações de artistas em estúdios fonográficos (anos 70, 80 e 90), abordando as gravações/discos em vinil desenvolvidas por Cildo Meireles, Waltercio Caldas e pelo coletivo Chelipa Ferro, entre outras questões.

¹⁵ LaBelle coordena a editora Errant Bodies, pelo qual publica discos, livros e outros projetos, desde 1995. Vide: <http://www.errantbodies.org/publishing.html>. Acesso em 10/06/2014.

¹⁶ Disponível em: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>. Acesso em 9/05/2016. A conferência propõe refletirmos em torno da construção do nada, sendo composta por frases que incluem espaçamentos, silêncios, aforismos e uma fragmentação de estruturas temporais.

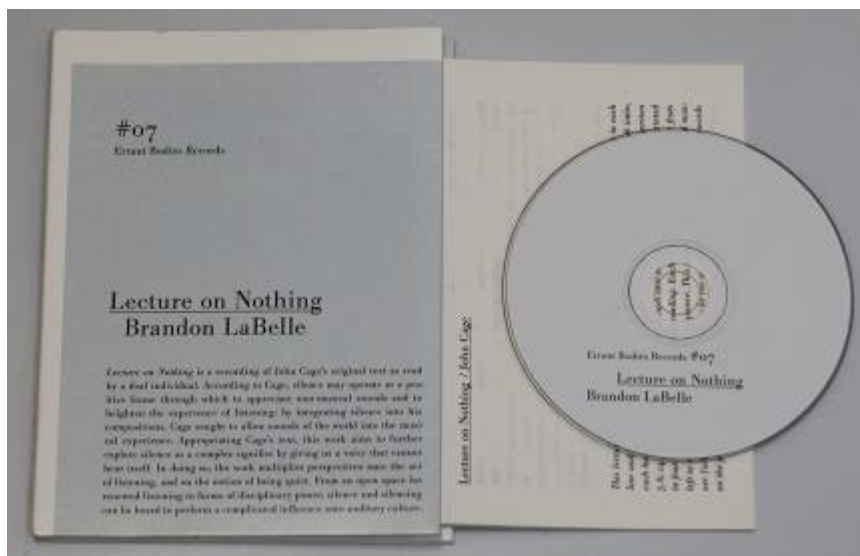


Fig. 3. *Lecture on Nothing*, Brandon LaBelle, 2010.

Cabe ressaltar que os livros de John Cage investigam questões cruciais para o presente texto. Tanto *Silence* (1961), como *De segunda a um ano* (1967) são construídos em vários blocos de textos heterogêneos, com subtítulos específicos, em diferentes modos de escrita, como conferências ou *lecture demonstrations* (propostas por Cage como conferências escritas para serem pronunciadas e executadas em estruturas rítmicas análogas as de suas composições musicais¹⁷), ensaios, cartas, relatos cotidianos, artigos ou textos críticos sobre arte, música e dança, em que por vezes textos fragmentados e/ou esburacados pelos brancos da página (como em *Lecture on Nothing*) trazem à tona modulações descontínuas entre escrita e escuta. Cage escreve com diferentes disposições gráficas, utilizando diversos tipos e signos desenhados para indicar pausas e ruídos, como a respiração, a tosse ou um tapa na mesa, trabalhando também uma variação reticular das letras. Quase todos esses textos possuem uma indicação sobre seu processo de escrita, os contextos em que foram apresentados e/ou trazendo indicações para outras execuções. Na escrita porosa de Cage, todo texto pode acontecer em voz alta ou pode ser executado sonoramente. Numa conversa com Joan Retallack, ao responder sobre suas escolhas em torno de processos de escrita, que envolvem *fazer um texto/fazer uma conferência*, ele sublinha que “Poderia incluir outras coisas além de apenas escrever. Poderia incluir a respiração... poderia até mesmo incluir a escuta, então alguém poderia ‘fazer’ um texto, em parte escrevendo, em parte respirando, e em parte escutando (...)” (CAGE, 2015, p.185)

A publicação sonora *Assonâncias de silêncios [coleção]* (2010) (Fig. 4), por mim desenvolvida a partir de uma pesquisa em torno de um *branco acústico* ou de um *zero na escuta*, referencia diretamente as concepções de Cage em torno do silêncio, bem como, de processos de escrita que incluem outras ações, como escutar/ouvir/respirar/desenhar/esperar/silenciar. A publicação consiste numa coleção de silêncios gravados em diferentes contextos e agrupados num CD, junto com material impresso, reunindo “espécies de silêncios”: *silêncios preparados*; *silêncios acompanhados*; *silêncios ruidosos e ruídos silenciosos*; *silêncios com falhas*; *silêncios empilhados*; *fundo do mar sob ruído de fundo*. Essa tipologia dá corpo ao inventário e foi construída durante o processo de escuta, gravação e edição digital do disco, envolvendo relações de interdependência

¹⁷ Para Cage (2007), sua intenção era dizer o que pretendia de modo a possibilitar que “o ouvinte [pudesse] experimentar o que tinha que dizer-lhe, em vez de simplesmente ouvi-lo.” (2007, IX).

entre os áudios e textos, palavras-partituras, notas-desenhos de escuta e um fac-símile *preparado* de uma página de um caderno de notação musical, utilizado como caderno de anotação.¹⁸



Fig. 4. *Assonâncias de silêncios [coleção]*, Raquel Stolf, 2007-2010.

Para escuta (faixa 50): <https://soundcloud.com/raquelstolf/49silenciosempilhados>

O início do processo de gravação desencadeou uma série de dúvidas e investigações, envolvendo tanto períodos de distanciamento, como de retomada diária da coleção. E foi nesse movimento entre ação e inação que o primeiro volume da coletânea foi concretizado.¹⁹

Se como sublinha Cage (1978), o silêncio não existe, mas constitui um meio para começarmos a escutar, se não ficarmos em silêncio, não conseguiremos modular a audição/escuta ou ouvir o que se passa ao redor, nem escutar uma só camada de ruído ou a textura de um rumor dentro de uma massa de barulho. Esses exercícios de escuta foram necessários e presentes no processo de construção de *Assonâncias de silêncios [coleção]*. Passei a me interessar também não só pelo silêncio antes e depois da palavra, ou sendo por ela construído ou indicado (os títulos de cada silêncio e a tipologia descrita nos impressos do disco atravessam e tornam a coleção possível), mas também por um silêncio proposto a partir de um paradoxo linguístico. Um paradoxo presente na relação entre a figura de linguagem sonora da assonância e a tentativa de escutar um silêncio sem ouvir – um *silêncio acústico*.

Tal qual as tipologias e os títulos de silêncios da publicação, as notas-desenhos de escuta atravessam a coletânea de diferentes maneiras. Elas foram escritas-desenhadas durante o processo de seleção, listagem e edição dos áudios já gravados e se no início consistiram em registros de experiências acústicas enquanto anotações de processo, percebi que elas também possibilitam um

¹⁸ A publicação teve parceria no projeto gráfico com Anna Stolf, apoio técnico de Helder Martinovsky e masterização de Luiz Roque Bezerra. Foi editada pelo selo *céu da boca* (por mim coordenado), tendo 500 exemplares.

¹⁹ O processo da coleção continua a ser desenvolvido em outras publicações sonoras, como *60 silêncios empilhados* (2010-2014), *esse/este* (2013) e outros trabalhos. No texto *Laboratórios de escutas*, abordo o processo de *60 silêncios empilhados*. Disponível em: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/15960>. Acesso em 1/03/2016.

reenvio das situações sonoras/insonoras para o leitor-ouvinte (o silêncio enquanto situação ou estado). A partir desse momento, elas foram sendo pensadas como proposições que expandem os áudios, como possibilidades de reimaginar situações silenciosas ou como projetos de outras “espécies de silêncios” (em amostras que duram segundos): *silêncio despreparado; a sós, extra, opaco, torto; (quase) desmaiando; pendurado; avulso; embrulhado; etc.*²⁰

Num outro plano investigativo acerca de uma compilação de silêncios sonoros, Mathieu Saladin, Patrice Caillet e Adam David realizam o projeto intitulado *SOUNDS OF SILENCE* (2013) (Fig. 5), publicado em parceria pelo selo Alga Marghen, Frac Franche-Comté - *Sound Houses Series* e éditions Incertain Sens. O projeto consiste numa antologia de “silêncios intrigantes” ou de peças silenciosas ocorridas na história da gravação, apresentada num disco (LP), com textos e indicações impressas no encarte, apresentando-se um breve contexto histórico para cada faixa, indicando as “motivações declaradas (ou presumidas)” para cada silêncio.



Fig. 5. *SOUNDS OF SILENCE*, Mathieu Saladin, Patrice Caillet e Adam David (ed.), 2013.

A publicação inclui obras de Andy Warhol, John Lennon, Yves Klein, Maurice Lemaitre, Robert Wyatt, John Denver, Orbital, Crass, Ciccone Youth, Afrika Bambaataa, entre outros, apropriando-se da capa e parte do título da música gravada pela dupla Simon & Garfunkel.²¹ Sobretudo, são as indicações sobre cada uma das trinta faixas do disco que modulam e modificam o sentido de cada silêncio para o leitor-ouvinte. O texto do projeto impresso no encarte introduz a audição do disco, contextualizando a antologia e sinalizando questões:

Há um silêncio que todo amante de discos conhece, um silêncio essencial à organização do álbum: a pausa entre as faixas. Este momento de silêncio ao mesmo tempo separa e conecta os títulos de cada faixa um ao outro, articulando e formando o álbum. A maioria do tempo o ouvinte não presta muita atenção a estes mini-intervalos. Por um lado, isso acontece por eles serem relativamente curtos – na maioria das vezes têm poucos segundos – e por outro lado, eles explicitamente pretendem uma não-escuta. Durante esses poucos instantes, a escuta musical é suspensa, o ouvido pode ter uma pausa até o começo da próxima faixa.

²⁰ Para contactar outros registros da publicação, vide: <http://www.raquelstolf.com/?p=467>. Acesso em 24/11/2010.

²¹ A canção foi escrita em 1964 por Paul Simon, na sequência do assassinato do presidente do Estados Unidos, John Kennedy, em 1963.

O que acontece, então, quando o intervalo perde seu anonimato, quando ele é indexado e intitulado na lista de faixas? Ele se torna uma peça de silêncio, um momento de vazio que solicita ser escutado. Sua duração pode ser esticada para preencher o álbum inteiro, ou pode permanecer breve e discreta, mantendo o silêncio facilmente esquecível.

Sounds of silence é uma compilação de algumas das mais intrigantes faixas silenciosas na história da gravação. (...) Em sua própria maneira tranquila, estes silêncios falam por si: são performativos, políticos, críticos, abstratos, poéticos, cínicos, técnicos, absurdos... Eles podem ser concebidos como um memorial ou uma piada, uma oferta especial, ou algo completamente indefinido. (...)

Este álbum é para ser tocado alto (ou não), a qualquer momento, em qualquer lugar: uma verdadeira experiência auditiva! (SALADIN; CAILLET; DAVID; 2013, trad. nossa)

Os organizadores do projeto enfatizam que os silêncios escolhidos para compor a antologia estão ligados ao meio de sua própria reprodução/gravação, na medida em que o expõem em todas as suas imperfeições, incluindo o efeito do tempo e o desgaste dos discos. “No nível mais básico, esses silêncios são superfícies” (SALADIN; CAILLET; DAVID; 2013, trad. nossa). Enfatizam ainda que é na sua materialidade que eles diferem das experiências conceituais de John Cage, agenciadas em *4'33"*, na medida em que, desde 1950, o silêncio tem sido cada vez mais apropriado por vários contextos, encontrando um lugar também na estrutura econômica da indústria fonográfica.

No Lado A do disco, há a instigante faixa intitulada *THE BUNAB NO. 5*²². *BunaB* era o nome de uma linha de produtos fantasiosos criados nos anos 50 pelo radialista americano Al Crowder (1904-1981). *BunaB N. 5* consistia num disco silencioso para ser tocado enquanto se assistia televisão. O *Side 1* era indicado ou particularmente adequado para “drama, mistério, aventura e da periódicos da tarde”, enquanto o *Side 2* era melhor para “*panel shows*, entrevistas, notícias, tempo e esportes.” Segundo as indicações do produto, o disco poderia ser tocado em todas as velocidades (33-1/3, 45, 78, padrão Edison 80 rpm), com resultados satisfatórios.

No Lado B de *SOUNDS OF SILENCE*, a faixa *LISTEN TO THE QUIET*²³ integrava um disco promocional do álbum homônimo de Joe Bushkin, um pianista de jazz americano. No *Side 1* a peça silenciosa era mono, enquanto que no *Side 2* ela era estéreo.

Também no Lado B, a faixa *PRINCE OF SPACE*²⁴, de Yves Klein e Charles Wilp, consiste num fragmento do disco intitulado *Musik Der Leere* (*Music of emptiness*), geralmente creditado a Yves Klein sozinho, mas que foi publicado sem o consentimento do artista, por Charles Wilp. Cada lado apresenta uma interpretação diferente de silêncio, em torno do conceito de vacuidade/vazio, que constituía um interesse crucial para Klein. A faixa *Prince of Space* (*Lado A*) foi tocada pela Outer Space Philharmonic Orchestra, sob direção de Charles Wilp.

Jean-Luc Nancy (2014) sublinha que estar à escuta implica em aguçar o ouvido, em estar inclinado, pendente numa borda ou margem, como se o próprio som fosse essa margem suspensa. “‘Estar à escuta’ foi uma expressão de espionagem militar antes de voltar, pela radiofonia, ao espaço público, não sem permanecer também, no registro telefônico, um assunto de confiança ou de segredo roubado.” (NANCY, 2014, p.15) Para o autor, a escuta acontece sempre entre dentro e

²² Companion to TV, Orville K. Snav & Associates, USA, 1957, LP / 78, 45, 33, 16 rpm (excerto de 1min11seg).

²³ Selo Capitol, USA, 1959, disco de 7 polegadas / 45 rpm (2min4seg).

²⁴ *Musik Der Leere*, Sight & Sound Production, Resco, Germany, 1959, LP / 33 rpm (excerto de 35seg).

fora, sendo que escutar um silêncio não implica numa privação, mas envolve a abertura para/de um espaço de ressonâncias. “Seria a própria escuta sonora?” (NANCY, 2014, p.15)

Nesse sentido, em *BIOGRAFIA DE UMA PRATICANTE INVISÍVEL - Uma Tocha Acesa* (2009) (Fig. 6), de Isabel Carvalho, o que se escreve é transmitido através de uma escuta quase mediúmica, errante e flutuada, que soa em assobios, cantos e rumores. Isabel Carvalho parece “escrever em voz alta”, numa “estereofonia textual”²⁵ quase secreta. A publicação começa apresentando a imagem de uma parede revestida de azulejos retangulares, com uma linha indicando um “lapso temporal entre os séculos XVII – século XX – século XXI”. O primeiro texto é espacializado na página como um labirinto, sendo datado de 1912. Mais adiante, um fragmento de *Este livro* indica que a publicação:

1. é sobre um lápis afiado que foi espetado num livro de história atravessando todas as figuras entre a cabeça e o coração;
2. é sobre a biografia de uma mulher que se encontrou com o espírito de outra mulher, escritora, e que começa a escrever compulsivamente o que esta lhe ditou; (...)
6. é sobre o retorno de todas as potenciais escritoras;
7. é sobre pensar nas condições em que a obra acontece;
8. é sobre integrar o “fazer” no objeto feito;
9. é sobre a espera e o encontro;
10. é sobre executar este livro;
11. é sobre ser incoerente, quando a coerência limita a acção. (CARVALHO, 2009, p.11)

Os textos estão organizados em quinze capítulos (que iniciam nas páginas ímpares), sendo que alguns dos capítulos são, nas páginas pares, acompanhados por uma frase inserida numa cartela. Todas as frases estão numeradas e o livro termina com um outro labirinto de frases e a imagem de um espaço com uma janela cuja persiana está aberta e uma pilha de livros que ameaça cair. A última página reproduz o espaço anteriormente apresentado, mas sem os livros.

²⁵ Em *O Grão da Voz*, Roland Barthes sublinha que a linguagem “é um espaço, que ela situa os pensamentos e os sentimentos segundo distâncias e volumes diferentes. (...) um texto literário é verdadeiramente estereográfico.” (1995, p. 117) Na escritura, cada frase tem o seu volume e o seu “arsenal de sentidos”, sendo que durante a experiência de leitura trafegamos modulando esses volumes.

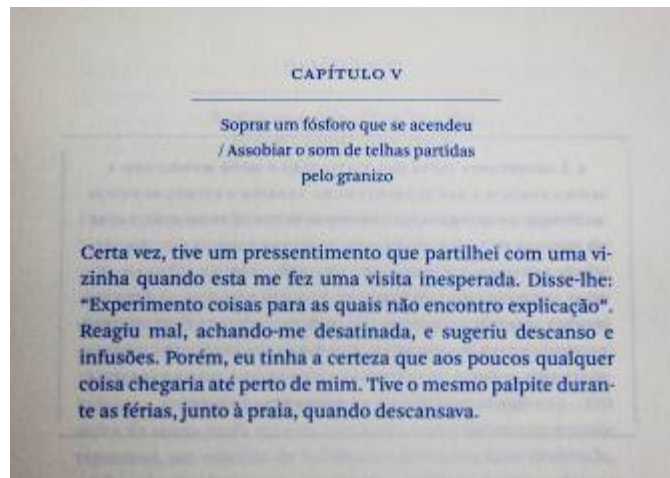


Fig. 6. *BIOGRAFIA DE UMA PRATICANTE INVISÍVEL - Uma Tocha Acesa* (detalhes), Isabel Carvalho, 2009.

Soprar um texto que se acendeu e experimentar coisas para as quais não se tem explicação: a leitura é um ato que arrisca, para quem a pratica? Jorge Larrosa (2003) sublinha que a experiência da leitura envolve uma mobilização e uma aposta ativa, pois ela não pressupõe uma antecipação de sua realização:

a experiência da leitura tem sempre uma dimensão de incerteza que não se pode reduzir. E, além disso, posto que não pode se antecipar o resultado, a experiência da leitura é intransitiva: não é o caminho em direção a um objetivo pré-visto, até uma meta que se conhece de antemão, mas sim uma entrada em direção ao desconhecido, ao que não é possível antecipar e pré-ver.” (2003, p. 40, trad. nossa)

Ao aproximar-se de algo em estado de espera/encontro, pode-se encostar e adentrar com cuidado ou dissipar o que se lê, enquanto se lê. Pode-se ficar perto do que ainda não se sabe. Interseccionalmente à leitura, a escuta implica em um espaçamento, em um canal intervalar, constituindo um gesto intermediário? A leitura deixa rastros na escuta ou vice-versa? A escrita deixa rastros na escuta? Ouvir uma página estalando enquanto é folheada ou lida: algo pode começar ali.

Em *Footsteps* (1988-1989) (Fig. 8), de Christian Marclay, as ações de ouvir/escutar parecem se manter nesse estado de espera e recomeço. Marclay desenvolve vários trabalhos que utilizam fontes sonoras (como instrumentos musicais, discos ou telefones) enquanto *ready-mades* silenciosos, entre outras propostas. Segundo anotações do artista, entre 04/06 a 16/07/1989, o chão de uma galeria em Zurique foi coberto com três mil e quinhentas cópias de um disco de vinil, constituindo a instalação intitulada *Footsteps*. Durante a exposição, as pessoas caminharam sobre os registros sonoros, voluntariamente ou não, pois para se deslocar até as galerias adjacentes, tinham que atravessar a sala. Os discos continham gravações produzidas pelo artista em 1988, que consistem em combinações do som de passos nos corredores vazios de localidades de Nova Iorque com passos de sapateado (por Keiko Uenishi). Deste modo, os discos foram pisados mas a gravação não podia ser ouvida na instalação, sendo apenas sugerida pelo título do trabalho. Os visitantes caminharam sobre o chão frágil alterando os registros sonoros e no final da exposição, Marclay removeu os discos do chão e desdobrou-os como publicações sonoras, compostas pelo vinil, com informações textuais, um pôster e um postal (com registros fotográficos da instalação), dedicados à Fred Astaire.²⁶ O artista enfatiza ainda que os discos passaram a constituir novas composições aleatórias a partir das sobreposições de arranhões e falhas aos sons pré-gravados.²⁷



Fig. 7. *Footsteps*, Christian Marclay, 1989.

A instalação de Marclay desencadeia um processo de produção sonora, sendo que ele sublinha que mesmo que apresente uma peça que não produza som algum, ela indica de alguma maneira uma reflexão acerca da percepção sonora. *Footsteps* assinala o disco como registro-rastro de uma ação, a ranhura como registro (dos passos) e a gravação como espécie de dupla passagem.

Por fim, Kenneth Goldsmith apresenta em *Soliloquy* (2001) (Fig. 9) um registro escrito de tudo o que falou durante o período de uma semana (em abril de 1996), utilizando um gravador escondido e construindo um livro contendo o material transcrito (mas subtraindo as falas de outras

²⁶ A tiragem é de mil exemplares, sendo há uma edição de cem exemplares assinados e numerados.

²⁷ Disponível para escuta em: <http://modisti.com/musicbox/?p=2593>. Acesso em 08/11/2010.

pessoas, compondo um texto-rastro compacto e paradoxalmente inconcluso, em 7 Atos), apresentando esse material textual também enquanto instalação (1997) e versão para *web*²⁸.

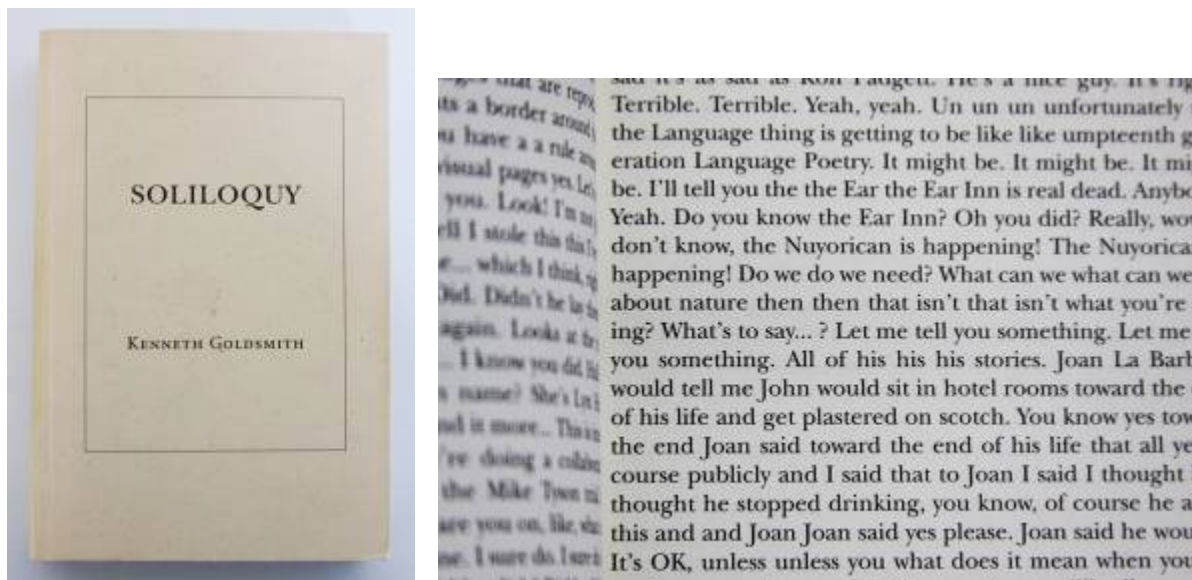


Fig. 8. *Soliloquy*, Kenneth Goldsmith, 2001.

No *Postscript* do livro, há uma frase que diz que “Se cada palavra falada na cidade de Nova Iorque diariamente fosse de alguma forma materializada como floco de neve, haveria uma nevasca a cada dia.” (GOLDSMITH, 2001, p.489, trad. nossa) Goldsmith se autodenomina como um “colecionador de linguagem” e aponta as características “transportáveis e mórficas” da linguagem, principalmente com o uso do computador.

Nos trânsitos entre palavra/voz falada, gravada e transcrita, *Soliloquy* apresenta e atravessa uma opacidade da linguagem cotidiana, mas também uma espécie de texto sem retorno, com buracos alternados. Ao adentrar o livro em qualquer ponto/fala, a escuta acontece via leitura, mas diante de um excesso ela é interrompida (talvez ler-escutar um fragmento de *Soliloquy* parece dar conta do livro todo, como *se uma nevasca por dia* já fosse suficiente).

De certo modo, quem ouve o monólogo é primeiramente Goldsmith, através da operação de transcrição que media as relações entre falar/gravar/escutar/escrever/ler, consistindo num gesto de traslado. A escuta (a partir da subtração de Goldsmith) envolveria uma operação de (auto)edição? E a leitura de *Soliloquy* aconteceria enquanto escuta trôpega? A partir dessas perguntas, poderia-se pensar a transcrição como proposição de um curto-circuito silencioso, de uma *página de som* opaca (nem transparente, nem “onomalingüística”), feita somente de texto, em sete camadas. Na escuta-monólogo de *Soliloquy*, a página gravada (e desgravada) parece registrar o rumor de conversas ininterruptas.

Referências

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. (publicado orig. 1967)

_____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. (publicado orig. 1961)

²⁸ Disponível em: <http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/soliloquy/days.html>. Acesso em 1/10/2015.

- ___ . *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.
- ___ . JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL (Entrevista). In: *Código 3*. Salvador, agosto 1978.
- ___ . *Musicage: Palavras / John Cage em conversações com Joan Retallack*. Rio de Janeiro, Numa, 2015.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Ed. Andante, 2011.
- CARVALHO, Isabel. *BIOGRAFIA DE UMA PRATICANTE INVISÍVEL - Uma Tocha Acesa*. Porto: Editora Braço de Ferro, 2009.
- CELANT, Germano. *The Record as Artwork: from Futurism to Conceptual Art* (cat. de exposição). Texas: Fort Worth, The Fort Worth Art Museum, 1977.
- CHIESA, Laura. *Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City (1928-1930)*. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s?query=laura%20chiesa%23page-20>. Acesso em 11/12/2010.
- COSTA, José Manuel. Arte Sonoro. In: *Exit Express: Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*. # 54, Outubro 2010. p.18-37.
- DEPERO, Fortunato. Onomalíngua. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p.19-22.
- GOLDSMITH, Kenneth. *SOLILOQUY*. New York : Granary Books, 2001.
- IGES, José. *Arte sonora: un arte de intersecciones*. Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36. Acesso em: 30/09/2010.
- KOSTELANETZ, Richard [et al.] *The dictionary of the avant-gardes*. Chicago: a cappella books, 1993.
- LABELLE, Brandon. *Lecture on Nothing*. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2010.
- LANDER, Dan; LEXIER, Micah (orgs.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, Walter Philips Gallery, The Banff Center, 1990.
- MARCLAY, Christian. *Sound Page* (flexi-disco). In: LANDER, Dan; LEXIER, Micah (orgs.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, Walter Philips Gallery, The Banff Center, 1990.
- MARCLAY, Christian. *Textos de Jennifer González, Kim Gordon, Matthew Higgs e Christian Marclay*. London: Pahidon, 2005.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MINARELLI, Enzo. História da Poesia Sonora no século XX. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. p.113-128.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Qu'est ce qu'un livre d'artiste? In: MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *SUR LE LIVRE D'ARTISTE*. Articles et Écrits de Circonstance - 1981-2005. Marseille: Le Mot et Le Rest, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- SARMIENTO, José Antonio. *La poesia fonética: futurismo/dadá*. Madri: Libertarias, 1991.
- SCHRAENEN, Guy. *Vinyl: Records and Covers by Artists*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani

de Barcelona, Bremen: Neues Museum Weserburg Bremen, 2006.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em 10/07/2010.

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2000/09/TESE_RaquelStolf_20111.pdf. Acesso em 10/05/2011.

___. SOU TODA OUVIDOS e outras escutas. In: *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, V. 5, N. 9, Dezembro de 2015. p.11-28.

___. *Assonâncias de silêncios [coleção]*. Florianópolis: céu da boca, 2010.

SALADIN, Mathieu; CAILLET, Patrice; DAVID, Adam (ed.). *SOUNDS OF SILENCE*. Frac Franche-Comté - *Sound Houses Series*, Alga Marghen, éditions Incertain Sens, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.