

CAMINHADAS SONORAS E AS DERIVAS DO SOM

(Ianni Luna)

Resumo

O presente texto se dedica a traçar uma trajetória espaço-temporal particular, no intuito de conectar conceitualmente práticas poéticas que se concentram na caminhada enquanto proposição estética. Para isso, articula o pensamento dada e parte do surrealismo às posteriores provocações situacionistas, com a psicogeografia e a teoria da deriva enquanto procedimentos inventivos de realidades sobrepostas – assim como declarado por Guy Debord. Quando se imiscuem a práticas sonoras de arte contemporânea, essas caminhadas adquirem um caráter de ressignificação do espaço, através do deslocamento que opera não apenas em termos de relevo percorrido, mas em relação à construção de pensamento estético. Por fim, a análise de obras em espaços públicos, que tomam como relevante a especificidade do local (*site specificity*), aponta para fenômenos da natureza associados ao sonoro – como a eletricidade e o magnetismo – delineando seus comportamentos físicos a partir de sua característica imaterial e fugaz.

Palavras-chave: arte e tecnologia; arte sonora; caminhada; *site sounds*; deriva.

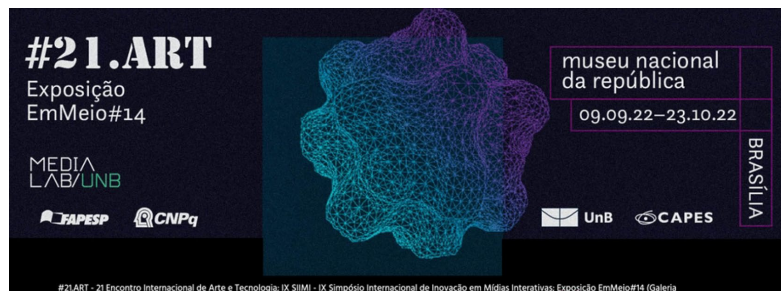
SOUND WALKS AND THE DRIFTS OF SOUND

Abstract

This text is dedicated to tracing a particular space-time trajectory, in order to conceptually connect poetic practices that focus on walking as an aesthetic proposition. To this end, it articulates dada thinking and portions of surrealism with posterior situationist provocations, along with psychogeography and the theory of the drift as inventive procedures of overlapping realities – as declared by Guy Debord. When intertwined with contemporary art sound practices, these walks acquire a character of re-signification of space, through the displacement that operates not only in terms of ground traveled, but in relation to the construction of aesthetic thought. Finally, the analysis of works in public spaces, which take site specificity as relevant, point to natural phenomena associated with sound – such as electricity and magnetism – outlining their physical behavior in accordance to their immaterial and fleeting characteristic.

Keywords: art and technology; sound art; walk; site sounds; drift.

CAMINADAS SONORAS Y LAS DERIVAS DEL SONIDO



Resumen

Este texto está dedicado a trazer una trayectoria espacio-temporal particular, con el fin de conectar conceptualmente prácticas poéticas que se centran en el caminar como propuesta estética. Para ello, articula el pensamiento dadaísta y se aleja del surrealismo con posteriores provocaciones situacionistas, con la psicogeografía y la teoría de la deriva como procedimientos inventivos de superposición de realidades – como declara Guy Debord. Al entrelazarse con prácticas sonoras del arte contemporáneo, estas caminadas adquieren un carácter de resignificación del espacio, a través del desplazamiento que opera no solo en términos de relieve atravesado, sino en relación a la construcción del pensamiento estético. Finalmente, el análisis de obras en espacios públicos, que toman como relevante la especificidad del sitio, apunta a fenómenos naturales asociados al sonido – como la electricidad y el magnetismo – delineando su comportamiento físico a partir de su característica inmaterial y fugaz.

Palabras clave: arte y tecnología, arte sonora, caminada, *site sounds*, deriva.

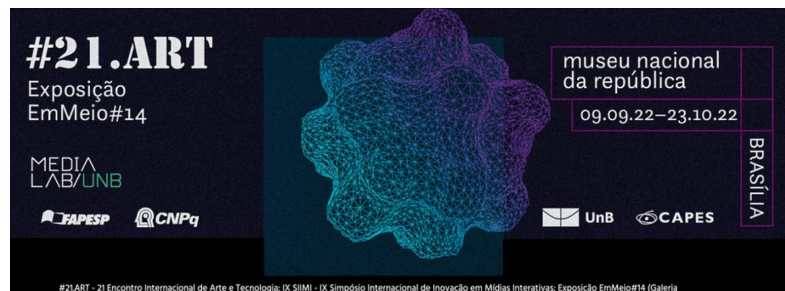
WALKSCAPES

No dia 14 de abril de 1921, às três da tarde, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre em Paris, um grupo de pessoas se encontra e, sob chuva, iniciam uma caminhada¹. Com essa ação, o movimento dadá inauguraria uma série de "excursões urbanas a lugares banais", que se caracterizariam como visitas (CARERI, 2009, p. 68). Esta primeira visita dadá constrói uma operação efetivamente estética – tendo sido anunciada e documentada por escritos posteriores – que se constitui de um acontecimento com sentido de existir mas sem razão nem planejamento.

Segundo o arquiteto e pesquisador italiano Francesco Careri, "a frequência e a visita a lugares insípidos representavam para os dadaístas uma maneira concreta de chegar à secularização total da arte, de modo a alcançar uma união entre arte e vida, o sublime e o cotidiano" (CARERI, 2009, p. 73)². A ideia de ocupar o espaço da cidade, numa investigação de aspectos desconhecidos de lugares familiares – de lugares que estiveram sempre lá – por si só efetiva a significância poética de um movimento de saída do museu para a urbis. Tanto, que haveriam de passar mais três anos até que ocorresse uma outra visita dadá. Não obstante a descontinuidade, a importância teórica desse momento é acentuada por Careri quando aponta a primeira visita dadá como operação estética que vai além do já provocativo primeiro *ready-made* urbano.

¹ O tema da caminhada está presente no capítulo 4 de minha tese de doutorado, intitulada "Não era mais que um ruído: provocações em arte sonora" e serviu como base para a escrita deste artigo.

² Da versão em inglês: "The frequentation and visiting of insipid places, represented for the Dadaists a concrete way of arriving at the total secularization of art, so as to achieve a union between art and life, the sublime and the quotidian" (CARERI, 2009, p. 73).



Em 1917, Duchamp propôs o Woolworth Building, em Nova York, como seu próprio trabalho pronto, mas esse ainda era um objeto arquitetônico, não um espaço público. O *readymade* urbano realizado em Sain-Julien-le-Pauvre, por outro lado, é a primeira operação simbólica que atribui valor estético a um espaço e não a um objeto (CARERI, 2009, p. 75)³.

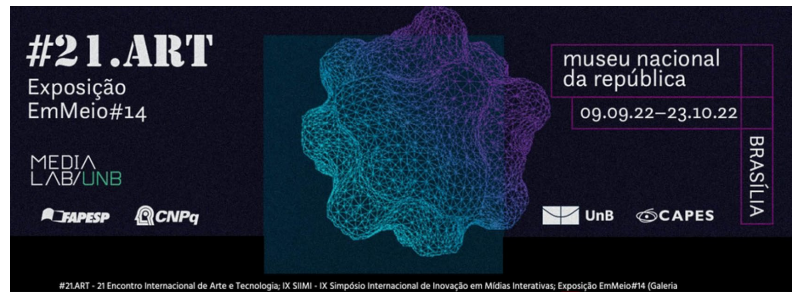
A visita se deu como operação eminentemente dadaísta, de uma maneira na qual não mais os objetos banais do cotidiano eram trazidos ao espaço da arte, mas as próprias pessoas – a experiência da arte – eram levadas aos espaços banais de seu entorno. Em 1924, quatro pessoas, entre elas, André Breton, que havia participado da primeira visita dadá, decidem organizar uma segunda intervenção no espaço público, dessa vez a ideia era realizar uma jornada errática a um território natural. "O grupo decidiu partir de Paris, indo para Blois, uma pequena cidade selecionada aleatoriamente no mapa, de trem e depois continuando a pé até Romorantin" (CARERI, 2009, p. 79)⁴.

Esta ação incorpora a operação conceitual das visitas dadá em uma caminhada que chega a durar alguns dias, ao fim dos quais Breton se dedica a produzir o primeiro esboço do Manifesto Surrealista, lançado alguns meses depois. As chamadas "deambulações", ali iniciadas, agregavam o elemento onírico e o acaso à experiência imediata de percepção do espaço, através de técnicas relacionadas ao automatismo psíquico. Sem deixar indícios de sua passagem, a ênfase das ações se dava no próprio movimento de percorrer em conjunto locais esquecidos e subjugados, o que as distanciava assertivamente de um delineamento urbano instrumental e as aproximava de uma proposição poética de acesso à cidade a partir do inconsciente.

Essa transição entre dadaísmo e surrealismo, segundo Careri (2009), pode ser entendida a partir da relação dessas vanguardas artísticas com a noção de espaço gerada a partir das caminhadas, no que estas teriam de ação estética pautada pela experiência de construção subjetiva da paisagem. As *walkscapes*, termo cunhado pelo autor, indicam essas paisagens caminhantes ou caminhadas paisagísticas, que Careri examina enquanto procedimentos estéticos que operam uma passagem da representação do movimento para a construção de uma ação poética a ser efetivada na vida real cotidiana. Fundamentalmente, para Careri, o ato de caminhar – embora não constitua uma construção física de um espaço – implica a transformação de um lugar e de seus significados. A mera presença física de humanos em um espaço não mapeado, bem como as variações de percepção registradas ao

³ Da versão em inglês: "In 1917 Duchamp had proposed The Woolworth Building in New York as his own readymade work, but this was still an architectonic object not a public space. The urban readymade realized at Sain-Julien-le-Pauvre, on the other hand, is the first symbolic operation that attributes aesthetic value to a space rather than an object" (CARERI, 2009, p. 75).

⁴ Da versão em inglês: "The group decided to set forth from Paris, going to Blois, a small town selected randomly on the map, by train and then continuing on foot as far as Romorantin" (CARERI, 2009, p. 79).



caminhá-lo, constituem transformações da paisagem, sem que resquícios sejam deixados (CARERI, 2009). É que caminhar gera paisagem – e arquitetura.

CAMINHAR COMO ATO ESTÉTICO

Em *Walkscapes*, Careri apresenta a *Land Art*⁵ como movimento que retoma a problemática da paisagem, quando alguns/mas artistas passam a experimentar o tema do caminho, primeiro como objeto e depois como experiência. A *Land Art* teria, segundo o autor, reexaminado as origens arcaicas da paisagem e a relação entre arte e arquitetura, na medida em que a escultura passa a reivindicar essas instâncias. "Em 1967, Richard Long produziu *A Line Made by Walking*, uma linha desenhada ao pisar na grama em um campo. A ação deixou um rastro na terra, o objeto esculpido estava completamente ausente e a caminhada tornou-se uma forma de arte autônoma" (CARERI, 2009, p. 22)⁶.

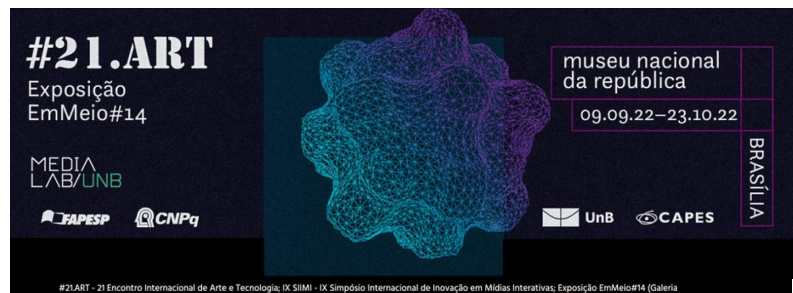
Careri argumenta que a caminhada estabelece uma relação direta com o pensamento sobre os objetos dispostos no espaço e que essa percepção se encontra já no nomadismo, que, ao contrário do que se imagina, já concebia a problemática arquitetural em suas andanças e explorações do espaço. Nesse sentido, a paisagem ocupa significação primordial na maneira como grupos humanos se organizaram, no começo, em função de uma arquitetura dos espaços abertos e, apenas dez mil anos depois, na edificação de lugares fechados. "A única arquitetura no mundo paleolítico era o caminho, o primeiro signo antrópico capaz de impor uma ordem artificial nos territórios do caos natural" (CARERI, 2009, p. 49)⁷.

Os trabalhos relacionados à *Land Art* recolocam a questão da paisagem para a arte contemporânea de maneira diferente do que representava na pintura clássica. Em especial, a escala do corpo – do próprio corpo – é proposta como medida de entendimento do mundo, assim como a paisagem passa a ser a medida da subjetividade que a concebe. "O único meio utilizado é o seu próprio corpo, sua possibilidade de movimento, a força de seus braços e pernas: a maior pedra utilizada é aquela que pode ser movida por uma única pessoa, e o caminho mais longo é o que o corpo pode seguir num certo período de tempo. O corpo é uma

⁵ (Cf: www.wikipedia.org) *Land Art* ou *Earthworks* ou até mesmo *Environmental Art* são denominações para uma prática que surgiu nas décadas de 1960 e 1970 que usualmente se utilizava de materiais ligados ao solo, às rochas e vegetação, diretamente relacionados a lugares específicos. A localização das obras ou ações era frequentemente distante dos centros populacionais e não raro, inacessíveis, no que se pautavam num entusiasmo com um movimento ecológico emergente e numa rejeição da comercialização da arte em instituições. A documentação fotográfica é geralmente o índice que posteriormente é exibido nas galerias.

⁶ Da versão em inglês: "In 1967 Richard Long produced *A Line Made by Walking*, a line drawn by stepping on the grass in a field. The action left a trace on the land, the sculpted object was completely absent, and walking became an autonomous artform" (CARERI, 2009, p. 22).

⁷ Da versão em inglês: "The only architecture in the Paleolithic world was the path, the first anthropic sign capable of imposing an artificial order on the territories of natural chaos" (CARERI, 2009, p. 49).



ferramenta para medir o espaço e o tempo" (CARERI, 2009, p. 148)⁸. O conjunto dessas percepções instaura o caminhar como ato estético e reformula a conceituação sobre pertencimento e lugar, tornando significativas as questões semânticas atrelada a essas escolhas, o que mais tarde viemos a chamar de *site-specific art*. "A nova disciplina estética do Estudo de Seleção de Locais estava apenas começando" (CARERI, 2009, p. 156)⁹.

PSICOGEOGRAFIA

Em 1952, o intelectual e ativista francês Guy Debord funda, junto ao poeta, crítico de cinema e artista romeno Isidore Isou, a *Internacional Lettrista*, tendo como principal material teórico a revista *Potlatch*. A pesquisadora e teórica brasileira Paola Berenstein Jacques aponta que "as questões em Potlatch [...], passaram a tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno" (JACQUES, 2003, p. 16). A *Internacional Lettrista* e seu posterior desdobramento, a *Internacional Situacionista*, são fruto de uma mistura entre um alicerce intelectual em teorias não convencionais do espaço urbano, a figura errante do *flâneur* e as vanguardas parisienses.

Em 1957, tem início a *Internacional Situacionista*, grupo de artistas, pensadores/as e ativistas que teve como componente principal de suas reflexões e intervenções as cidades, em especial, seus centros urbanos e a relação desses espaços com a vida diária. Além de uma revista (IS), que veiculava as publicações e chamadas do grupo, os planos situacionistas para as grandes cidades apontavam para o urbanismo unitário (UU), que apresenta um modelo de planejamento pautado no uso vital dos espaços das cidades a partir de como as pessoas são afetadas pelos lugares.

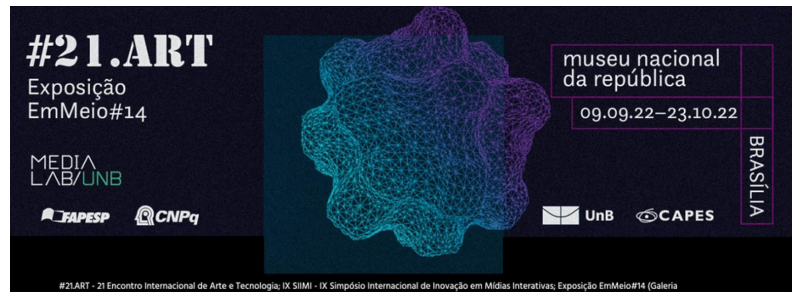
Uma das primeiras colaborações entre Debord e o dinamarquês Asger Jorn foi o *Guide Psychogéographique de Paris: Discours sur les passions of l'armour*¹⁰ de 1957 e a partir daí, uma série de publicações e mapas psicogeográficos foram produzidos. Esses mapas eram colagens de pedaços de mapas convencionais interconectados com setas que sugeriam fluxos e afinidades entre lugares. Funcionam assim, como representações de situações imaginárias, sem equivalente imediato à geografia física real, enfatizando a subjetividade em uma extensão que ecoa as operações surrealistas. "Um mapa que convida quem o usa a se perder" (CARERI, 2009, p. 102)¹¹.

⁸ Da versão em inglês: "The only means utilized is his own body, his possibility of movement, the strength of his arms and legs: the largest stone utilized is one that can be moved by a single person, and the longest path is the one the body can follow in a certain period of time. The body is a tool for measuring space and time" (CARERI, 2009, p. 148).

⁹ Da versão em inglês: "The new aesthetic discipline of Site Selection Study had just begun" (CARERI, 2009, p. 156).

¹⁰ Em português: "Guia Psicogeográfico de Paris: discurso sobre as paixões do amor".

¹¹ Da versão em inglês: "A map that invites its user to get lost" (CARERI, 2009, p. 102).



A psicogeografia estabelece para si mesma o estudo de leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizados ou não, nas emoções e comportamento dos indivíduos. O adjetivo charmosamente vago psicogeográfico pode ser aplicado aos achados alcançados por esse tipo de investigação, à sua influência sobre os sentimentos humanos e, de maneira mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta (DEBORD, 1955, p. 23)¹².

TEORIA DA DERIVA

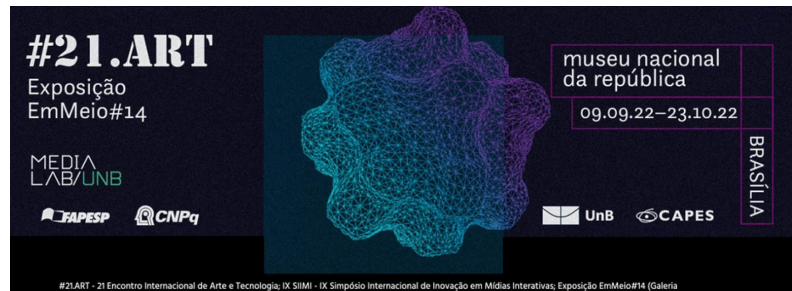
As infinitas possibilidades de navegação apresentadas pelas setas dos mapas psicogeográficos refletem a atividade da deriva. Aqui encontramos a influência da figura caminhante, com a ideia de perambulação urbana sem rumo, referente ao *flâneur*, teorizado por Charles Baudelaire. Em 1956, Debord publica *Théorie de la derive*¹³, uma investigação de procedimentos que envolvem experiências diretas com a cidade, com o intuito de instigar sua fruição a partir de acasos, ações que traziam à tona aspectos até então escondidos pela espetacularização das cidades.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio (DEBORD, 2003, p. 87).

Em *Apologia da Deriva*, Jacques (2003, p. 22) afirma que “a deriva era o exercício prático da psicogeografia”. Enquanto utopia, a deriva exercita o desejo de estar constantemente em relação renovada com os espaços, para além de territorialidades determinadas previamente. Derivar é o comportamento experimental resultante das condições próprias da sociedade urbana em seus aspectos intermitentes, subjetivos, em torno dos quais podem ser resignificadas distâncias e proximidades geográficas. A organicidade da paisagem urbana, as espontâneas situações cotidianas e a efervescência própria de caminhantes em suas cidades; são as condições de possibilidade para uma atividade urbana de afetações do espaço psicogeográfico.

¹² Da versão em inglês: "Psychogeography sets for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The charmingly vague adjective psychogeographical can be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery (DEBORD, 1955, p. 23).

¹³ Em português: "Teoria da Deriva".



Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. A parte aleatória não é tão determinante como se imagina: na perspectiva da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas (DEBORD, 2003, p. 87).

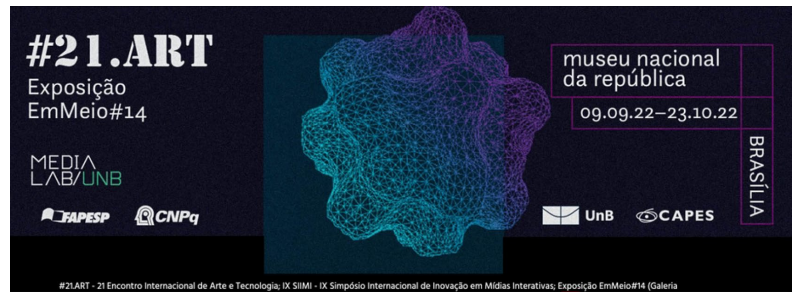
Essa intersecção entre utilizar e brincar com a cidade, desafia a capacidade de identificar onde termina a função e começa a ludicidade. Por meio de uma espécie de provocação situacionista, nas interações com pessoas desconhecidas e suas variadas reações às situações criadas; novos propósitos para deslocamentos surgem, alheios às típicas orientações habituais pelo consumo. "De todos os assuntos em que participamos, com ou sem interesse, a procura grupal por um novo modo de vida é a única coisa que permanece realmente excitante" (DEBORD, 1955, p. 23)¹⁴.

A afirmação do jogo urbano para o situacionismo caracteriza-se pelo desaparecimento do elemento da competição em favor da geração de ambiências lúdicas escolhidas. Isso se contrapõe a um princípio característico da "sociedade do espetáculo" (DEBORD, 1997) que seria a não-participação, um estado de passividade que apenas recebe, encontrando dificuldades em contribuir nas instâncias culturais instituídas. A teorização do jogo urbano situacionista está diretamente associada ao conceito de "*homo ludens*" (HUIZINGA, 2000) a partir do qual o jogo é entendido enquanto elemento inato aos seres humanos e animais, o que o reconhece como uma instância elementar da vida e, por consequência, manifestando-se nas mais diversas interações. Para Johan Huizinga (2000, p. 13) "o jogo realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada".

Os jogos urbanos se pautavam em intervenções ou tentativas de alteração de ambientes construídos por meio de situações que expusessem hipóteses para a construção de uma cidade psicogeográfica coletiva. Vagar por uma cidade guiando-se pelo mapa de outra, ir a um encontro pré-marcado sem que ninguém esteja esperando, pedir carona quando o transporte público estivesse em greve, adotar o mesmo pseudônimo para todas as pessoas de um grupo, excursões organizadas a cavernas, atividades sexuais grupais ao ar livre; são todas ações tipicamente inspiradas em jogos urbanos situacionistas.

A construção de situações vividas precedia a fabricação de obras e objetos na prática estética situacionista e isso se dava a partir da técnica do desvio (*détournement*), que carrega uma dimensão política na invenção de novos significados sociais. A linguagem e gestos costumeiros eram desviados a partir do uso lúdico de senhas e idiomas secretos. As ruas e

¹⁴ Da versão em inglês: "Of all the affairs we participate in, with or without interest, the groping quest for a new way of life is the only thing that remains really exciting" (DEBORD, 1955, p. 23).



distritos eram renomeados para servir ao propósito de homenagens a pessoas desconhecidas. A Internacional Situacionista desejava criar "uma cidade em que os *espaços de permanência* são as ilhas no grande mar formado pelo *espaço de ir*" (CARERI, 2009, p. 21, grifos do autor)¹⁵ e, com isso, gerar sentidos de deslocamento em espacialidades insubmissas.

Práticas sonoras atuais utilizam muito da conceituação desenvolvida pelo situacionismo para gerar mapeamentos da experiência vivida de um lugar específico por meio da sonificação ou de composições em paisagem sonora (*soundscape compositions*). Essas cartografias seriam como equivalentes sônicos dos mapas psicogeográficos. Nas cartografias sonoras psicogeográficas – psicossonografias – a apresentação de um lugar se dá como função de uma experiência sensorial dos ambientes frente às alterações de intensidade afetiva por eles sugeridas, sem vínculos causais necessários à sua materialidade espacial.

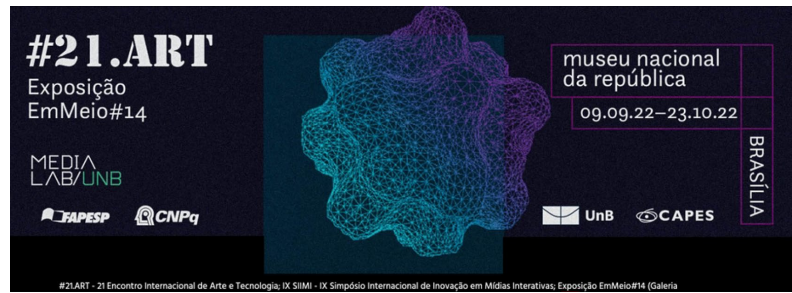
Existem duas variedades de deriva psicossonográfica: a atual, equivalente à prática situacionista, durante a qual as gravações podem ocorrer, e a virtual, resultado do uso de um mapa psicossonográfico, um processo puramente mental. Praticantes da deriva são pessoas diferentes: O/a gravador/a e o/a andarilho/a, o/a autor/a e a personagem de uma narrativa, o/a designer e o/a usuário/a de um mapa (IOSAFAT, 2009, p. 48)¹⁶.

CAMINHADAS SONORAS

Vá em direção à lata de lixo verde acastanhado. Depois, há uma trilha à sua direita. Pegue a trilha, está um pouco encoberta. Há uma árvore morta carcomida. Parecem formigas. Não venho a essa floresta há muito tempo ... É bom sair do centro, dos barulhos dos edifícios, para a natureza idílica. Ok, há uma bifurcação no caminho, pegue a trilha para a direita. Tem um pouco de tinta na pedra, parece ... talvez seja ... não, é tinta. Eu me pergunto o que

¹⁵ Da versão em inglês: "A city in which the *spaces of staying* are the islands in the great sea formed by the *space of going*" (CARERI, 2009, p. 21).

¹⁶ Do original: "There exists two varieties of psychosonographic drift: the actual, equivalent to the situationist practice, during which recordings may take place, and the virtual, which is a result of using a psychosonographical map, a purely mental process. The drifters are different persons: the recordist and the wanderer, the author and the character of a narrative, the designer and the user of a map" (IOSAFAT, 2009, p. 48).



está fazendo lá. Algum/a artista pintando o pôr do sol, eu acho ... é tão bonito na floresta à noite ... só meio assustador (CARDIFF, s/d)¹⁷.

O texto acima é um excerto da transcrição do primeiro trabalho de caminhada sonora (*sound walk*) da artista canadense Janet Cardiff. *Forest Walk*, de 1991, é uma obra *site-specific*, pensada como uma caminhada guiada por áudio veiculado por fones de ouvido. A voz gravada de Cardiff surge em momentos entremeados de sons do ambiente e das ações de seu corpo, como passos, pausas e respiração. A voz dá instruções específicas de direção e aponta elementos e detalhes da paisagem, referenciando o local por meio de descrições físicas e mnemônicas, entrelaçadas a uma narrativa não linear, como um fluxo de consciência.

Em suas caminhadas sonoras, Janet Cardiff trabalha principalmente explorando as possibilidades de som e especificamente da voz humana em narrativas descontínuas. São trabalhos fortemente pautados pelo local em que são realizados, pois o material é registrado no mesmo lugar que depois é indicado para ser experimentado. A ideia é que se percorra as mesmas trilhas que a artista percorreu anteriormente, a partir das indicações instrutivas e a atmosfera narrativa então criadas, sobrepondo ambos os tempos da experiência. A caminhada realiza essa junção entre passado e presente, que se dá como uma simultaneização do tempo, expandindo-o através do espaço a ser percorrido.

Figura 1: Janet Cardiff e George Miller, *The city of forking paths*, 2014.

¹⁷ Do original: "Go towards the brownish green garbage can. Then there's a trail off to your right. Take the trail, it's overgrown a bit. There's an eaten-out dead tree. Looks like ants. I haven't been in this forest for a long time ... It's good to get away from the centre, from the building noises, to idyllic nature. Ok, there's a fork in the path, take the trail to the right. There's some paint on the stone, looks like ... maybe it's ... no it is paint. I wonder what it's doing there. Some artist painting the sunset I guess... It's so beautiful in the forest at night ... it's kind of spooky though" (CARDIFF, s/d).

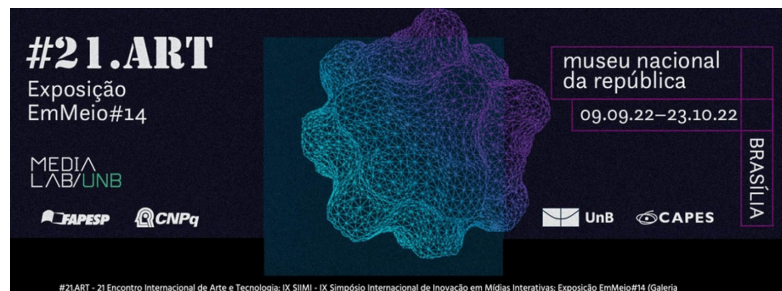


Fonte: https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html. Acesso em 20 dez. 2022.

Uma voz acompanhada de um vídeo descreve uma trajetória que vai da Alfândega ao *Circular Quay* em Sydney, Austrália. *The City of Forking Paths* (Figura 1) é uma caminhada sonora que se dá como uma espécie de navegação guiada pela 'cidade dos caminhos bifurcados' como sugere o título. Enquanto caminhamos, seguimos o áudio e o vídeo na tela, que foram gravados anteriormente no mesmo local. As caminhadas operam assim, como uma redescoberta de corpos e palavras, no entrecruzar de passos reais e registros pregressos do ambiente.

A voz de Cardiff nos conduz pelo porto, atravessa avenidas movimentadas, desce escadas e segue pelas vielas silenciosas da região. Paralelo aos cenários da cidade experienciada em tempo real, é posicionada uma topografia audiovisual correspondente, a partir da qual ocorrem incidentes, narrativas e situações virtuais, na medida em que se avança no trajeto. Ao longo do caminho, se desenlaça essa experiência cinematográfica, na qual a ficção se imiscui à experiência física de caminhada geográfica. É um convite a mesclar duas realidades, a estabelecer vínculos de sentido estético entre personagens e narrativas de uma virtualidade que se sobrepõe à concretude de mundo experienciado pelo corpo. O tempo e o espaço se sobrescrevem continuamente.

Em suas caminhadas sonoras Janet Cardiff elege o caminhar como meio primordial de ressignificação do *continuum* espaço-tempo. Com efeito, caminhar é o ato voluntário mais próximo dos ritmos involuntários do corpo, como os batimentos cardíacos e a respiração. Haveria nesses processos uma espécie de equilíbrio sutil entre trabalho e descanso, fazer e ser. As caminhadas sonoras de Cardiff são obras de redescoberta de locais a partir de processos afetivos de reestruturação da percepção imediata por meio de uma sincronização entre o que é ouvido e percorrido. O espaço desenvolve assim, uma espécie de arquitetura interior invisível, que se associa ao local, preenchendo-o de sentido, tornando-o um lugar.



Essa relação entre lugar e escuta se efetiva por meio de um processo no qual interpelações particulares ativam subjetividades contextualmente.

O caminhar nos coloca em experiência com o mundo externo ao redor, ao mesmo tempo que nos reintegra diretamente a nosso corpo, nossos próprios pensamentos. No caminhar os pensamentos ocorrem em ritmo, impulsionados pelos pés, criando uma espécie de consonância entre dentro e fora. A caminhada se dá em mutação constante, tanto da paisagem pela qual transitamos, quanto do estado de nossos organismos, a gerar calor e consumir energia. É a própria mudança constante que presenciamos em nós e que experienciamos no mundo – uma espécie de relíquia nômade. Caminhar fortalece também as decisões, nos convida a entrar no campo da ação e a lidar com o inesperado e o repentino: escolher direções e seguir caminhos na encruzilhada. É o movimento próprio do pensamento a partir das sensações do corpo. É, nesse sentido, uma abordagem estética um pouco aos moldes da *Escola Peripatética de Filosofia* ¹⁸.

Outro elemento fundamental em suas obras é a voz, instrumento que Cardiff usa para criar intimidade, na medida em que, quem a ouve, experimenta comoções que expandem espaços internos ao mesmo tempo que acessa temporalidades anacrônicas. A tecnologia utilizada pela artista inclui o uso de áudio binaural ¹⁹, o que incrementa ainda mais a sensação de presença no espaço-tempo, ainda que os estímulos sejam virtuais. Numa metáfora musical e "parafraseando Paul Klee, uma melodia é como levar um tom a um passeio" (SCHAFFER, 2011, p. 69).

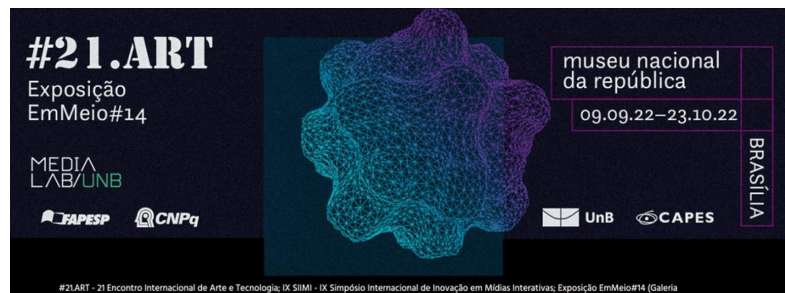
Onde está o/a ouvinte? Estão andando comigo, e andando com meus passos, para que se tornem parte de mim de certa forma, mas é como se você estivesse em minha memória; você está escutando minhas memórias, mas elas se tornam o presente para você. É uma tecelagem de tempo realmente complexa (CARDIFF apud WHYTE, 2001, p. 37)²⁰.

Até os anos 1960, a maior parte das apresentações de obras predominantemente acústicas ocorria em uma sala de concertos. Essa estrutura, no entanto, impõe restrições

¹⁸ (Cf: www.wikipedia.org) O termo 'peripatético' é uma transliteração da palavra grega antiga (peripatētikós), que significa 'caminhar' ou 'dado a caminhar'. A escola fundada por Aristóteles, era conhecida simplesmente como *Peripatos* e passou a ter esse nome por causa dos *peripatoi* (passarelas, algumas cobertas ou com colunatas) do Liceu, onde os membros se conheceram. Diz-se que o nome veio do hábito de Aristóteles de caminhar enquanto lecionava.

¹⁹ (Cf: www.wikipedia.org) O áudio binaural é uma técnica de gravação que utiliza pequenos microfones posicionados em ângulos específicos a fim de simular o arranjo físico dos órgãos auditivos humanos e permitindo que o cérebro localize a fonte sonora. Quando reproduzido em fones de ouvido especializados, o áudio cria efeitos de expansão das dimensionalidades, com sons vindo de trás, de baixo, de muito longe.

²⁰ Do original: "Where is the listener? They're walking with me, and walking with my footsteps, so they become part of me in a way, but it's kind of like you're in my memory; you're listening to my memories, but they become the present for you. It's a really complex weaving of time" (CARDIFF apud WHYTE, 2001, p. 37).



particulares de espaço e tempo que implicam e demandam um sistema de som altamente controlado e um público sentado, imóvel, estático, à espera do início, meio e fim de um espetáculo. O espaço da experiência sonora está determinado pelo assento na plateia, em função de um palco. O tempo da obra de arte é linear, enquadrado pelas escolhas de composição ou interpretação musicais. Na música tradicional, a prática consiste em que um pequeno grupo das pessoas vá a um local específico em um determinado momento, para ver e ouvir outro grupo de pessoas emitindo determinados sons. A transição das práticas musicais das salas de concerto para experiências sonoras ao ar livre ocorre em paralelo às experimentações com instalações sonoras, tanto em galerias como em espaços públicos, das quais as caminhadas sonoras são um exemplo.

O desenvolvimento eletrônico liberou os artistas sonoros das restrições temporais das performances ao vivo. Os sons podem ser transportados. Essa é uma das principais ideias da instalação sonora: dar ao público a liberdade de entrar e experimentar a obra de arte à sua vontade, de ir e vir, de se mover e de ouvir individualmente (TITTEL, 2009, p. 60)²¹.

O significado do espaço acústico também se expande, na medida em que o som escapa pelos ares e atinge os arredores. Em especial, mas não somente, nas instalações sonoras em espaços públicos, são estabelecidas contextualizações com o ambiente, pois na prática, não há estrutura que separe os trabalhos de sua conjuntura de visualização. Essa dinâmica acaba por estabelecer uma correlação entre sinais acústicos e visuais, assim como, entre estes e a vida cotidiana. São trabalhos que existem no espaço-tempo. A escolha de locais para a arte sonora adquire significância na medida em que as instalações sonoras em espaços públicos envolvem basicamente a instalação de um espaço em outro espaço existente e isso ocorre tanto num nível físico e geográfico, quanto das sensações e associações. Sobretudo, ocorre no sentido impalpável das instâncias metafísicas e mnemônicas das subjetividades afetadas. Nessas experiências, as sonoridades ativam as habilidades que nossos organismos e mentes têm de imaginar através do som.

NÃO ERA MAIS QUE UM RUÍDO

Figuras 2 e 3: Ianni Luna, Não era mais que um ruído, 2018.

²¹ Do original: "Electronic development has freed sound artists from the temporal constraints of live performances. Sounds can be transported. This is one of the main ideas of sound installation: to give the audience the freedom to enter and experience the artwork at their own leisure, to come and go, to move and to listen individually" (TITTEL, 2009, p. 60).



#21.ART
Exposição
EmMeio#14

MEDIA
LAB/UNB

FAPESP CNPq

museu nacional
da república

09.09.22–23.10.22

BRASILIA

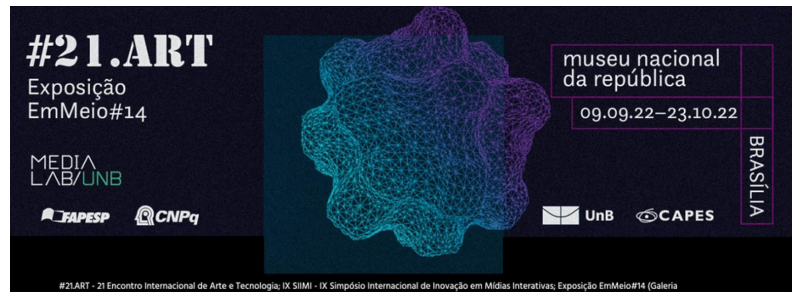
UnB CAPES

#21ART - 21 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; IX SIMI - IX Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas; Exposição EmMeio#14 (Galeria)



Fonte: arquivo pessoal ²².

²² Esse trabalho foi primeiramente exposto na mostra coletiva *Coordenadas Cosmográficas* e posteriormente foi publicado no catálogo do evento, em 2018. Foi também exposto na mostra coletiva *EmMeio#10*, durante o *#17ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, no Museu Nacional da República, em Outubro de 2018.



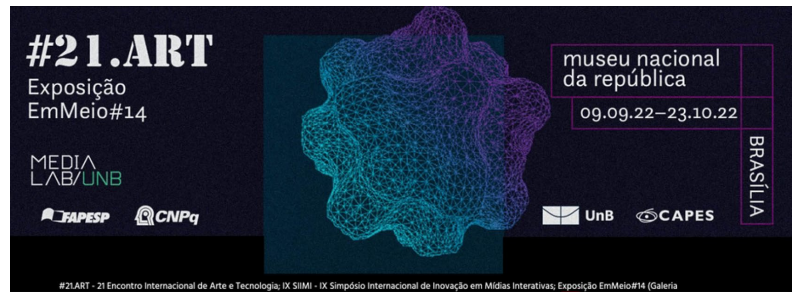
Uma composição em paisagem sonora fictícia é reproduzida infinitamente num fone de ouvido que sai de dentro de uma pochete a circular entre pessoas, ao ar livre. *Não era mais que um ruído* (Figuras 2 e 3) é uma instalação sonora itinerante, a ser desfrutada na errância de uma caminhada individual. O trabalho é uma colagem sonora digital de material coletado na rua, em casa, na internet. Por meio de sobreposições, uma espécie de narrativa entrecruza camadas sonoras engendradas, por vezes acionando vozes que articulam elementos poético-políticos através de *samplers* de domínio público. O gesto radical da escuta, construtora de mundo, estabelece com a noção de ruído, instâncias significativas que emergem desde um espectro vasto de frequências e timbres que veiculam sensações em trânsito.

Em 6 de fevereiro de 2018, duas faixas da maior avenida de Brasília, o Eixão Norte/Sul, que atravessa a cidade, desabaram sem deixar vítimas. Na Universidade, ficamos sabendo da queda do Eixo apenas por imagens geradas pela câmera de segurança que, por sorte, funcionava num prédio comercial defronte. Apesar de termos acesso às imagens, nunca obtivemos acesso nenhum ao áudio daquele episódio. Uma curiosidade inquietante nos fazia imaginar os sons do desastre, tão incutido seu significado parecia estar em um desabamento de proporções muito maiores. Nos perguntávamos quem teria escutado esse som e com qual assombro tal testemunho teria calado vozes e urros. De alguma maneira, nos instigava o poder das sonoridades de "ver antes da visão" (BACHELARD, 2008, p. 147), no sentido em que pressagiaríamos desastres porvir.

Em "A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças", Bachelard estabelece imagens poéticas que encontram no rochedo significações relativas à resistência matérica que revela fortitudes de ordem metafísica. Bachelard propõe uma metodologia que se entrega ao devaneio como medida da poesia contida em todo conhecimento e por isso o aproximamos à deriva situacionista neste artigo. Em suas enunciações sobre o rochedo encontramos material de reflexão que potencializa noções de uma espécie de estabilidade precária, de estruturação instável, que se traduz em ruído. "Os rochedos são imagens fundamentais" (BACHELARD, 2008, p. 147), na medida em que "os rochedos nos ensinam a linguagem da dureza" (BACHELARD, 2008, p. 163). Comentando o poeta transcendental Ralph Waldo Emerson, o autor se pergunta: "Quem pode saber o que o rochedo batido pelo mar ensinou de firmeza ao pescador?" (BACHELARD, 2008, p. 160). O rochedo, referência de solidez e sustentação "nos ensina a viver o real em todas as suas profundidades e prolixidades" (BACHELARD, 2008, p. 153).

A função do rochedo está em colocar um terror na paisagem [...] uma inquietação profunda diante do ser do rochedo [...] Lê-se um destino de esmagamento na contemplação do rochedo. Parece que o ser corajoso pode

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-622873013/ianni-luna-nao-era-mais-que-um-ruido-2018> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Nao-era-mais-que-um-ruido-It-was-nothing-more-than-a-noise>. Acesso em 20 dez. 2022.



retardar o desmoronamento, mas virá um dia fatal em que ele será triturado sob o granito desmoronado (BACHELARD, 2008, p. 154).

SITE SOUNDS

O trabalho específico de local (*site-specific*) envolve uma contextualização que tem procedência nas artes visuais. Muito aos moldes da *performance art* e da instalação, pelo menos desde os anos 1960, as dimensões da intervenção, da interação e da participação costumam estar presentes, de maneiras mais ou menos determinadas. Em trabalhos *site-specific* há o corolário de que o contexto esteja vinculado a algum aspecto determinado da obra, influenciando a maneira como será percebida. O local se torna parte da declaração estética empreendida, não raro sendo o ponto nevrálgico do discurso poético. Assim, a organização formal, semântica ou discursiva do trabalho relaciona elementos não apenas internos, mas também externos, acionados a partir do espaço circundante ou referido.

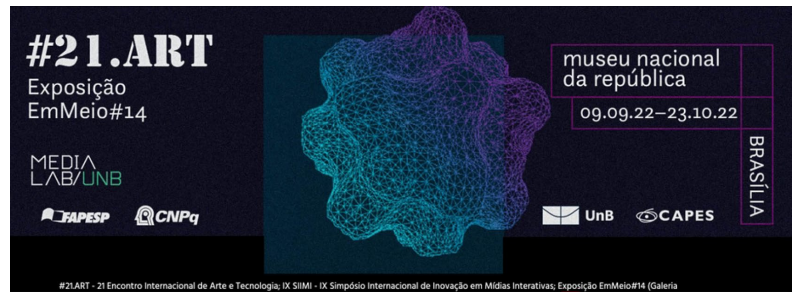
Na discussão em torno da arte sonora *site-specific* uma distinção de cunho teórico entre o espaço como uma pré-condição acústica geral e o espaço como um local acústico e social específico, se mostra útil. "As definições predominantes de instalações sonoras e arte sonora (Cox e Warner, 2004; Davis, 2003; Licht, 2007; LaBelle, 2006) afirmam que essa diferença está na 'especificidade do lugar', o que significa que os sons são construídos para interagir com o local onde são ouvidos" (DEMERS, 2009, p. 39)²³. Através dessa ênfase na localização, as obras de arte *site-specific* expõem assim uma demarcação artificial entre si e os locais em que são realizadas.

Tal demarcação não se coloca como uma fronteira rígida, ao contrário, operando em nível conceitual, muitas vezes se oferece às intersecções imprevisíveis às quais será confrontada. Trabalhos de arte sonora em locais públicos precisam lidar com as vicissitudes presentes no cotidiano de uma cidade, portanto atuando de maneira aberta a processos situacionais. Essa interação com a localização pode ser acústica, como na inclusão de características espaciais específicas de um ambiente, ou pode ser semântica, como na incorporação de aspectos da história, cultura ou ecologia de uma localização específica. "A especificidade do local critica os limites que tradicionalmente separam o trabalho de arte do mundo exterior. Assim, a arte sonora abrange não apenas os sons, mas as propriedades arquitetônicas e acústicas que os moldam e os nutrem, bem como as sociedades maiores que os geram" (DEMERS, 2009, p. 39)²⁴.

O pesquisador alemão Georg Klein escreve sobre trabalhos *site-specific* em espaços públicos, enfatizando experimentações em arte sonora. Embebido na tradição alemã da

²³ Do original: "The prevailing definitions of sound installations and sound art (Cox and Warner 2004; Davis 2003; Licht 2007; LaBelle 2006) state that this difference is in the 'specificity of the place', which means that the sounds are built to interact with the places where are heard" (DEMERS, 2009, p. 39).

²⁴ Do original: "Site specificity critiques the boundaries that have traditionally separated the artwork from the outside world. As such, sound art encompasses not only sounds but the architectural and acoustical properties that shape and nurture them, as well as the larger societies that generate them" (DEMERS, 2009, p. 39).



Klangkunst, para a qual a arte sonora opera numa interlocução entre espaço e tempo desde a insígnia da projeção no ambiente, Klein propõe uma nomenclatura que reconheça as particularidades efetivamente sônicas da experiência da especificidade de local.

Os *site sounds* apresentariam assim, peculiaridades para a análise e teorização de trabalhos de arte sonora, especialmente em espaços públicos, pois "eles causam espaços de transição, no sentido político e psicanalítico. Eles intervêm entre o interior e o exterior, bem como entre o público e o privado" (KLEIN, 2009, p. 108)²⁵. Essa dinâmica entre dentro e fora, pessoal e coletivo, ativada por meio do fluxo sonoro que ocupa tempos e espaços sem necessariamente obedecer a fronteiras; se daria, portanto, como espaços 'entre', espaços subjetivos intensificados pela coisa pública, que balizam de maneiras porosas a experiência estética em questão. Em qualquer arte pública, o contexto espacial é muito mais do que apenas um local para exibição, é sobretudo um espaço híbrido, no qual se desenlaçam os pormenores da vida cotidiana e todas as atividades e funções pertencentes a ela. As relações entre arte e vida estão postas, apresentando pontos de fricção.

Espaços de concerto, teatros fechados ou mesmo galerias "cubo branco", são aqueles nos quais os protocolos comportamentais de acesso, permanência e até mesmo atenção e silêncio; são usualmente respeitados de bom grado por um público que voluntariamente a estes se propõe. Em contraste, quando realizados em espaços públicos, trabalhos de arte sonora reconhecem que os embates sociais simplesmente ocorrerão. Inclusive a maior parte de pessoas que os experimentarão o fará por ventura de seus trajetos urbanos diários, não estando muitas vezes nem cientes, nem tampouco interessadas – ao menos num primeiro momento – nas propostas estéticas em questão. É frequente encontrar inclusive oposição se um trabalho não se dedicar à mera ornamentação urbana ou, ainda, interferir no funcionamento normal daquele ambiente. Em verdade, esse tipo de fricção social, longe de se apresentar como um problema, em muitos casos é elemento incitador para tais experimentações.

CAMINHADAS ELÉTRICAS

Figura 4: Christina Kubisch, *La Serra*, 2019 ²⁶.

²⁵ Do original: "They cause transitional spaces to come into being, in a political and a psychoanalytic sense. They intervene between interior and exterior as well as between the public and the private" (KLEIN, 2009, p. 108).

²⁶ A instalação *La Serra* fez parte da exposição individual de Christina Kubisch intitulada *Electrical Moods* que ocorreu entre 8 de fevereiro e 12 de maio de 2019, na *Stadtgalerie Saarbrücken*, na Alemanha.



Fonte: <https://toneshift.files.wordpress.com/2019/05/la-serra-2019.jpg?w=800>. Acesso em 20 dez. 2022.

Duzentos metros de cabos elétricos pretos estão dispostos em arcos caindo de estruturas de metal fixadas no teto da galeria. Com fones de ouvido especiais, ouve-se os sons que circulam na estrutura desses cabos. *La Serra* (Figura 4) é uma instalação sonora que remete a uma espécie de selva elétrica, na qual a proposta de se perceber sons não imediatamente disponíveis, em texturas sonoras atípicas, contrasta com a materialidade mínima de sua disponibilidade visual.

No final da década de 1970, a engenheira e artista alemã Christina Kubisch começa a trabalhar com a técnica de indução eletromagnética. Como princípio da transmissão acústica, tal técnica baseia-se na amplificação dos sons resultantes da interação mútua dos campos magnéticos gerados pelo sistema de cabos e fones de ouvido com bobinas especiais. Esse modelo tecnológico foi aperfeiçoado ao longo dos anos por Kubisch e empregado em inúmeros de seus trabalhos de arte sonora a partir dos anos 1980. Nas primeiras instalações, o sistema consistia em fones primitivos constituídos de pequenos cubos com alto-falantes embutidos que precisavam ser mantidos junto aos ouvidos quando aproximados dos cabos.

Ao longo dos anos Kubisch desenvolveu fones de ouvido sem fio, experimentando com vários modelos fabricados na Itália, o que foi alterando significativamente a qualidade do sistema e permitindo uma maior possibilidade de movimento corporal, fator central para um trabalho sonoro no qual todo movimento, mesmo que um leve giro da cabeça, resulta em diferentes sequências de tons. A poética de Kubisch expande o espaço da cidade por meio da percepção de um mapa sonoro de outro tipo, inaudível e misterioso, ainda que, constantemente presente.

A relação com o meio ambiente se estabelece, no trabalho de Kubisch, como elemento inseparável de uma curiosidade estética intrinsecamente conectada à tecnologia e aos aparatos técnico-científicos típicos da contemporaneidade. O uso do som como significador primordial de sua poética, vincula sua pesquisa a um território de fronteira, a um espaço 'entre' disciplinas teórico-práticas, no que apresenta de intersecção entre arte e tecnologia num sentido que expande os preceitos tradicionais de entendimento dos meios. "Sempre fomos difíceis de classificar. O campo da música dizia: 'não é música suficiente', e o campo da arte dizia: 'há muita música'" (KUBISCH, 2000, p. 88)²⁷.

Figura 5: Christina Kubisch, *Electrical Walks*, 2019²⁸.

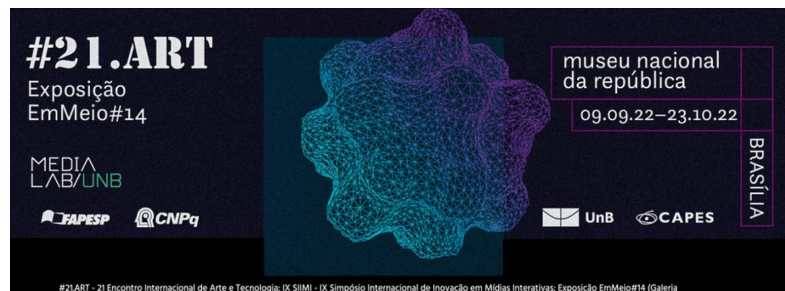


Fonte: <https://gaite-lyrique.net/evenement/electrical-walks-paris>. Acesso em 20 dez. 2022.

Sons eletromagnéticos são disponibilizados à escuta por meio de fones de ouvido especiais em caminhadas solitárias ou em grupo. Em *Electrical Walks* (Figura 5), dispositivos tecnológicos cotidianos, criadores de campos de energia que permanecem escondidos de nossa percepção audível, são revertidos em instrumentos sonoros, emitindo texturas rítmicas. Sistemas de luz, sistemas de comunicação sem fio, sistemas de radar, GPS, dispositivos de segurança anti-roubo, câmeras de vigilância, antenas, caixas eletrônicos, publicidade em

²⁷ Do original: "We were always hard to classify. The music field said, "that's not music enough", and the art field said, "there is too much music"" (KUBISCH, 2000, p. 88).

²⁸ Caminhada Elétrica realizada durante o ciclo *Inaudible Matters*, que ocorreu entre 12 de setembro e 12 de dezembro de 2019 na *Gaîté Lyrique*, Paris, França.



neon, elevadores, redes de meios de transporte, eletrodomésticos, telefones celulares, computadores, entre outros, são fontes sonoras em potencial, que Kubisch elege como orquestras constantes e imperceptíveis, não obstante exerçam influência em nossos organismos e ambientes.

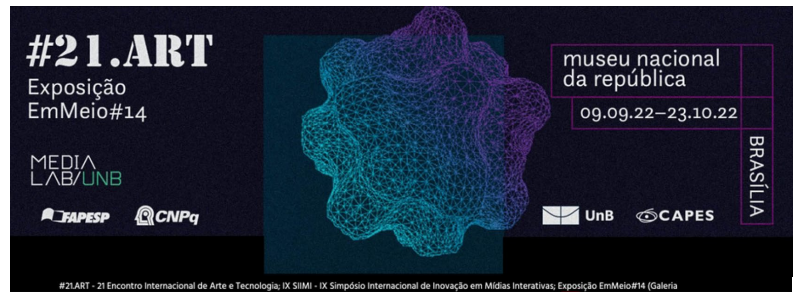
Em 2003, Kubisch iniciou sua pesquisa em uma nova série de trabalhos sonoros no espaço público, na intenção de ouvir os campos eletromagnéticos dos ambientes urbanos. A primeira caminhada elétrica ocorreu em Colônia, Alemanha, em 2004, usando fones especiais e mapas marcados com possíveis rotas a serem percorridas a pé. Nessas caminhadas, as qualidades acústicas dos campos eletromagnéticos acima e abaixo da terra são amplificadas, ressignificando a percepção dos contextos usualmente familiares da realidade cotidiana. As indicações de itinerário se baseavam em pesquisas de campo e experimentos acústicos realizados previamente com gravadores. "Desde o início, me interessei por espaços que não eram museus. Os museus e galerias não eram realmente adequados para os meus trabalhos [...] trabalhei quase exclusivamente nos chamados espaços fora de cena ou em espaços ao ar livre" (KUBISCH, 2000, p. 87)²⁹.

O uso de fones de ouvido não isola completamente os sons do ambiente acústico exterior, de maneira que ocorre uma leve sobreposição da audição habitual do espaço circundante e dos campos eletromagnéticos. À medida que sonoridades são reveladas, os signos visuais da cidade são percebidos em um contexto diferente. Nada mais parece o que se conhecia. E pouco soa do jeito que parece. As ondas ocultas constroem uma percepção expandida do espaço, que muitas vezes não condizem com as expectativas visuais. Lugares com fortes elementos imagéticos às vezes apresentam sinais eletromagnéticos fracos, como feiras e parques. Já lugares inóspitos e rarefeitos, por vezes oferecem uma abundância sônica consistente em função de circuitos e redes ali instalados.

A desmontagem da ideia de meio ambiente como se costuma concebê-lo operacionaliza um deslocamento sensorial que se coaduna à proposta estética de Kubisch de questionar a correspondência isomórfica entre o ouvido e o visto. Porque a relação causa-efeito desaparece, abre-se a possibilidade de uma expansão no quadro perceptivo. Através da invisibilidade tornada audível, a artista propõe uma caminhada que se dá como uma reapropriação de espaços familiares e o faz desde uma escuta eletromagnética que reposiciona semanticamente os circuitos estruturais da cidade. A experiência pessoal dos espaços através da caminhada é influenciada por mudanças constantes nas interações com o ambiente e, não obstante, por eventos sonoros gerados a partir de qualidades arquitetônicas, atmosféricas e eletromagnéticas dos lugares por onde andamos.

O caminhar como ato poético carrega elementos de ressignificação dos espaços. Ao longo deste artigo, articulamos operações estéticas, no decorrer dos tempos, que operam

²⁹ Do original: "From the beginning, I have been interested in spaces that were not museum spaces. The museums and galleries were not really suitable for my works [...] I worked almost exclusively in spaces belonging to the so-called off scene or in outdoor spaces" (KUBISCH, 2000, p. 87).



como estratégias mais ou menos sistematizadas de retomada afetiva dos espaços, das cidades. Os passeios dadaístas, as deambulações surrealistas, as psicogeografias situacionistas e as caminhadas sonoras e elétricas; foram e são exercícios poéticos de reapropriação de territórios forjados como trajetórias estéticas. A caminhada reinventa, de certa maneira, o pertencimento a um lugar.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (1a edição 1991).

CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: G. Gili, 2009.

DEBORD, Guy. *Introduction to a Critique of Urban Geography*. Tradução de Ken Knabb. Documento Web (Original publicado no Les Levres Neues 6) 1955 (pp 23-27). Disponível em: <https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/1798/3-Debord.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 dez. 2022.

DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva*. Tradução de Stela dos Santos Abreu. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (pp 87-91).

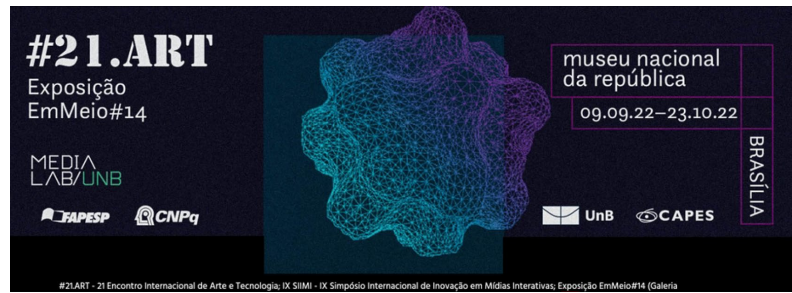
DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMERS, Joanna. *Field Recording, Sound Art and Objecthood*. In: *Organized Sound An International Journal of Music Technology*. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 39-45).

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IOSAFAT, DANI. *On Sonification of Place: Psychosonography and Urban Portrait*. In: *Organized Sound An International Journal of Music Technology*. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 47-55).

JACQUES, Paola Berenstein. *Apresentação*. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 Apologia



da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (pp 13-38).

KLEIN, GEORG. *Site-Sounds: On strategies of sound art in public space*. In: *Organized Sound An International Journal of Music Technology*, Vol. 14 n.1, Cambridge University Press, UK, 2009 (pp 101-108).

KUBISCH, Christina. *KlangRaumLichtZeit. Works from 1980–2000. Exhibition Catalogue*. Heidelberg: Kehrer, 2000.

SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed Unesp, 2011.

TITTEL, Claudia. *Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings*. In: *Organized Sound An International Journal of Music Technology*. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 57-64).

WHYTE, M. *Put on the headphones but don't Trust your Ears*. In: *October*, No. 14, 2001 (pp 37-38).

Minicurrículo

Ianni Barros Luna

UnB

E-mail: ianniluna00@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4858>

Minicurrículo

Ianni Luna é artista brasileira com especial interesse no som enquanto fenômeno estético. Com formação em Antropologia e Artes Visuais, sua poética articula arte, tecnologia e ficção. É pós-doutoranda em Artes pela UnB e desde 2012 expõe trabalhos em instalação, vídeo e performance. Seu trabalho 'Ouvir Olhos' (2017) é parte da coleção permanente do Museu de Brasília. Mais info: ianniluna.net/.