

SOU TODA OUVIDOS e outras escutas¹

I AM ALL EARS and other listening

Maria Raquel da Silva Stolf²

O presente texto apresenta algumas reflexões sob(re) a produção e circulação de publicações sonoras, que envolvem relações entre componentes em áudio e material gráfico e/ou impresso, bem como, intercâmbios entre falas e escutas (utilizando-se as redes de telefonia e seus espaços sonoros imprevistos). Proponho também pensar ressonâncias, intersecções e deslocamentos entre sons, textos e seus contextos de inscrição e circulação, investigando o uso do telefone em projetos artísticos que catalisam proposições acústicas.

Palavras-chave: publicação sonora; proposição acústica; espaço sonoro; escuta; telefone.

This paper presents some reflections on/under production and circulation of audio publications involving relations between audio components and graphic and/or printed material, as well as exchanges between speaking and listening, using the telephone networks and its unexpected sound spaces. It proposes also to think about resonances, intersections and shifts between sounds, texts and their contexts of registration and circulation, investigating phone use in art projects that catalyze acoustic propositions.

Keywords: audio publication; acoustic proposition; sound space; listening; telephone.

¹ Um esboço deste texto foi apresentado numa fala realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, em 2014. Uma segunda versão foi proposta como conferência no *V Colóquio de Arte e Pesquisa - O trágico e o Dramático*, do Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Vitória, em 2015.

² Doutora em Arte Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis (PPGAV/UDESC).

Antecedentes

Venho investigando a produção, o desdobramento e a circulação de publicações sonoras, que envolvem relações entre componentes em áudio (agrupados em discos compactos, em outras plataformas ou concatenados/acionados, sem serem gravados) e materiais gráficos e/ou impressos – o que envolve um interesse pela palavra, como uma espécie de matéria visível, opaca ou franzina, que solicita tempo em situações de leitura e escuta (enquanto sub-voz, sobre-voz, sob-voz dentro da cabeça, enquanto “escrita em voz alta”³, mas também palavra que possibilita desdobramentos sonoros a partir de sua constituição enquanto notação/partitura). Interessa-me pensar ressonâncias, intersecções e deslocamentos entre sons e textos, entre sons e seus contextos de inscrição e circulação.

Deste modo, tenho trabalhado em alguns projetos, proposições e publicações impressas e/ou sonoras (livros, livretos, discos, folhetos, cartões-panfletos, adesivos, cartazes, etc.) que envolvem desdobramentos em instalações, microintervenções, ações, vídeos, filmes, fotografias, textos e desenhos. Estas proposições investigam articulações e/ou relações movediças entre processos de escrita e situações de escuta, propondo reinventá-la, estremecê-la e exercitá-la como uma “escuta porosa”, que absorve os ruídos do entorno, que percebe e reinventa variações entre barulho, ruído e rumor, entre o silêncio sonoro e um silêncio acústico, que transita semanticamente na própria escuta.

Em minhas pesquisas recentes⁴, venho dialogando também com uma série de autores, entre os quais, o artista Steve Roden, que produz instalações sonoras, vídeos, partituras, performances, desenhos, textos, pinturas e também livros de artista e discos (compactos e de vinil, acompanhados por material gráfico). Roden enfatiza que a arte sonora nem sempre toma a forma de som, mas geralmente propõe ao espectador pensar sobre o som, sobre os

³ Em *O Grão da Voz* (1995), Roland Barthes sublinha a linguagem enquanto “estereofonia”: “quero dizer com isso que ela 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). Para o autor, na escritura, cada frase tem sempre o seu volume e o seu “arsenal de sentidos”. Assim, durante uma experiência de leitura, trafegamos modulando esses volumes.

⁴ Investigações realizadas como atividades de pesquisa na qualidade de professora do Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, PPGAV/UDESC: *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).

atos e experiências de ouvir e escutar. O que, para o artista, tanto pode ocorrer quando o som está presente fisicamente, “mas também pode funcionar de forma silenciosa, através de texto sobre uma parede, com uma imagem em movimento muda, com fotografias, etc.” (RODEN apud COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa). Enfatiza ainda que a arte sonora constitui uma proposta artística “[...] 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). As propostas sonoras têm “o potencial de ampliar a percepção de uma pessoa de um espaço (ou talvez até do mundo), através da experiência da escuta - e escutar focado aumenta a experiência [...]”.⁵

Roden e outros artistas (de Kurt Schwitters, Raoul Hausman a Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Christof Migone, Brandon LaBelle e Christian Marclay, entre outros) sinalizam a possibilidade de uma proposta artística ser apresentada na forma de disco ou publicação sonora, conjugando componentes em áudio (com seus processos de gravação, edição e armazenamento específicos) com materiais gráficos/impressos (também elaborados conforme procedimentos e operações específicas), bem como, alguns deles indicam também a existência de propostas sonoras que suscitam reflexões em torno das experiências de audição e escuta, sem envolver concretamente a presença do elemento sonoro.

Nesse sentido, o uso do som por artistas sinaliza tentativas e propostas para pensarmos relações entre os atos de ouvir e de escutar, pressupondo-se a existência de diferenças entre eles, ou ainda, uma espécie de embate *infra-mince* entre o que se ouve e o que se escuta. Sobre esse campo intersticial de relações, Roland Barthes, em *O Óbvio e o Obtuso - Ensaios Críticos III*, enfatiza que ouvir implica um “fenômeno fisiológico”, enquanto que “escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção.” (1990, p. 217). Em seguida, Barthes aborda três tipos de escuta: uma escuta do índice, em que se escuta num estado de alerta; uma escuta dos signos, de decifração, em que se escuta segundo certos códigos; e uma escuta que não visa signos determinados, nem aquilo que é dito ou emitido, mas “aquele que fala,

⁵ Disponível em: <http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

aquele que emite”, uma escuta que se desenvolve num espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui uma polissemia (ao contrário de uma escuta intencional, concebida como um ‘querer ouvir’ inteiramente consciente).

Se o uso heterogêneo do som pelos artistas articula reflexões em torno de diferentes experiências entre audições e escutas, propondo-se posições ou modos específicos de escuta (como escutas flutuantes, ativas, porosas, entre outras modulações acústicas), essas reflexões relacionam-se também com proposições de sentido. Como sublinha Jean-Luc Nancy: “Estar à escuta é sempre estar nas margens do sentido ou em um sentido de borda e extremidade, é como se o som não fosse justamente outra coisa que essa borda, essa franja ou essa margem.” (2007, p. 20, trad. nossa). Portanto, seria possível manter a escuta oscilando nessa margem, nessa borda de sentido? Como ela pode permanecer próxima a uma iminência de sentido, mas num estado movediço?

Alguns telefonemas

Acabo de receber uma ligação telefônica insistente, de uma empresa de cartão de crédito (que possuo e que de fato me é útil), na qual uma voz feminina inicialmente pergunta se tenho tempo para escutar uma proposta especial para clientes selecionados. Digo que sim, se for rapidamente.

Ela agradece e explica detalhadamente a proposta de um fundo financeiro, uma espécie de poupança mensal e automática que possibilita que eu participe de cinco sorteios todos os sábados, com números de dez a vinte dígitos (com combinações numéricas confiáveis e que podem ser conferidas em outro setor, por telefone, sempre que eu quiser), concorrendo a prêmios que esqueci quais seriam, pois ela enfatiza tanto as combinações e os sorteios, que fico perdida nesse mundo de operações randômicas (mas cujas operações são previsíveis).

Por fim, ela pergunta se tenho interesse em aderir a esse plano exclusivo para clientes selecionados. Digo que não. Ela hesita e pergunta se ficou alguma dúvida.

Digo que prefiro avaliar a proposta durante uma semana, lendo e ponderando, e se tiver interesse, contactarei a empresa por telefone. Ela responde que se eu quiser ter a chance de concorrer aos prêmios, o prazo para pensar é até hoje, às 14 horas (e penso nessa hora: ela me colocou um prazo para pensar), pois é um investimento exclusivo e os prêmios poderão ser retirados em dezembro.

Digo que estou preparando um texto para uma fala, que viajo amanhã e que não será possível pensar sobre o assunto até as 14h (agora são 10:30 da manhã).

Ela agradece decepcionada, nos despedimos e desligamos os telefones.

Um/uma desconhecido(a) me telefona (sei que é desconhecido, pois o número é um número estranho). Posso decidir atender ou não à ligação. Tenho dois a três segundos para pensar. Mas, o que é uma ligação telefônica? Se “ligar” implica em estender algo tentando alcançar outra coisa, envolvendo o desejo de um vínculo, uma possibilidade de contato e/ou mistura, no que consistiu esse contato, essa quase-conversa que acabou de acontecer? Tentei pensar em como agir, durante a ligação, durante todo o tempo. Talvez tenha me colocado num estado quase letárgico, numa paciência sonífera, durante a escuta das ofertas mirabolantes de sorteios do quê mesmo? Poderia ter desligado, mas ela tornaria a telefonar. De fato, estávamos ligadas por uma voz desencarnada, por vozes “desossadas”, uma para a outra, como escreve Douglas Kahn⁶, mas mediatizadas por um aparato que transmitiu nossas falas à distância.

Javier Ariza, em *Las Imágenes del Sonido*, sublinha que a invenção do telefone e da radiofonia envolvem uma “desaparição visual do homem na comunicação humana”, em que a existência do elemento humano acontecerá unicamente pela presença do som de sua voz: “Entre o emissor e o receptor existirá apenas um inquietante e misterioso vazio físico carente de matéria.” (ARIZA, 2008, p. 214, trad. nossa). E aponta que:

A complexidade técnica na elaboração desta rede de comunicação contrasta com a facilidade de uso de seu serviço. Através de qualquer aparato telefônico, seja público ou privado, se estabelece um vínculo à distância com outra pessoa. Desde a existência do telefone se acessa instantaneamente a sonoridade de outro ser distante, podendo-se estabelecer uma comunicação e dotar de som a linguagem. Por outro lado, o telefone também permite que a voz de uma pessoa desconhecida

⁶ Douglas Kahn, em *Noise, Water, Meat - a History of Sound in The Arts* (2001), ressalta que, antes da invenção das tecnologias de gravação e reprodução sonoras, uma pessoa poderia apenas ouvir sua própria voz através de seus ossos, de “dentro”, a partir de seu corpo: “Enquanto outras pessoas ouvem a voz de uma pessoa sustentada por vibrações no ar, a pessoa falando também a ouve ou ouve sua própria voz enquanto ela é conduzida da garganta e da boca através do osso, para as regiões internas do ouvido. Deste modo, a voz na sua produção em várias regiões do corpo, é impulsionada através do corpo, e sua ressonância é sentida intracranialmente. Um sentido mais completo de presença é experienciado porque o corpo torna-se ligado ao pensamento tanto quanto a geração de discurso está ligada ao pensamento. Mas, ao mesmo tempo que o falante ouve a voz cheia com o imediatismo do corpo, os outros vão ouvir a voz do falante infundida com uma distribuição menor de corpo, porque ela será uma voz ouvida sem a condução óssea: uma voz desossada. Onde antes havia ossos, haverá apenas o ar dentro do qual as vibrações da voz se dissipam. Deste modo, a presença produzida pela voz implicará sempre um grau de ilusão por causa de uma diferença da textura do som: o falante ouve uma voz, os outros ouvem-na desossada.” (KAHN, 2001, p. 7, trad. nossa).

se manifeste na intimidade de um lugar sem haver sido requerida, e neste caso, a identificação da pessoa que efetua a chamada pode permanecer como uma incógnita, já que, em certa medida, o telefone também oferece a posição de anonimato. Paradoxalmente, uma conversa privada ou íntima pode estabelecer-se a milhas de quilômetros de distância com uma ausência, evidentemente, de contato visual. (ARIZA, 2008, pp. 224-225, trad. nossa)

Assim, ao mesmo tempo em que se estabelece um contato mediato entre vozes e escutas, a ocorrência de uma ligação telefônica concatena/arma um “espaço sonoro”, temporário (previsto ou imprevisto) e quase hipnótico, a partir de uma espécie de fio desossado de vozes. Mas, que audição e escutas acontecem nesse espaço? Como “desblindar” a audição e esburacar as escutas?⁷

No projeto denominado *SOU TODA OUVIDOS*, por mim desenvolvido desde 2007, é nesse *espaço sonoro e/ou insonoro* que a proposição se insere, tenta se infiltrar. Proponho cruzamentos e desvios entre situações de leitura, fala e escuta, através de ligações telefônicas que podem ou não ocorrer (o imprevisto e o imprevisível). O título, que consiste na apropriação da expressão cotidiana, anotada numa caderneta em 2007 como material precioso para algum projeto, indica a possibilidade de se estar disponível à tudo que soa, desde as falas endereçadas até os ruídos-rumores do/no mundo. Podendo-se ficar à deriva numa escuta flutuante e porosa, como um canal semiaberto numa fresta de tempo para alguma conversa, audição ou impossibilidade de conversação.

⁷ Ou ainda, como blindar meu telefone para não receber as frequentes e insistentes ligações publicitárias?

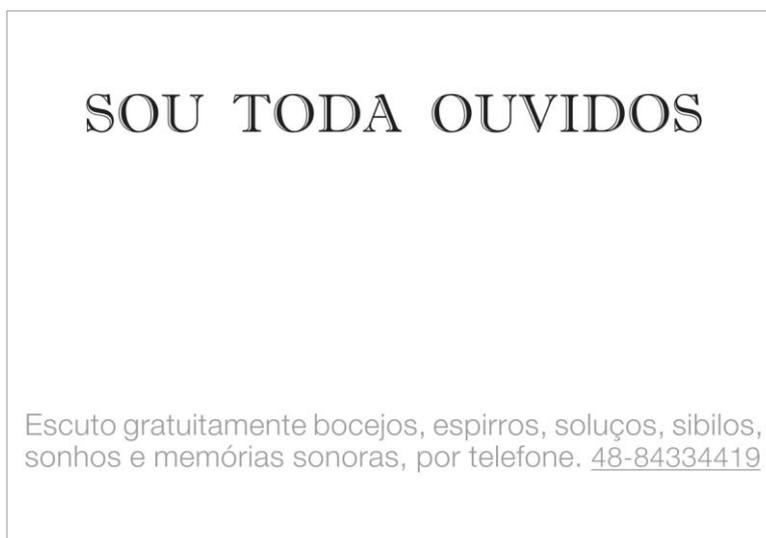


Fig. 1 - *SOU TODA OUVIDOS* (versão 1), Raquel Stolf, 2007-2009

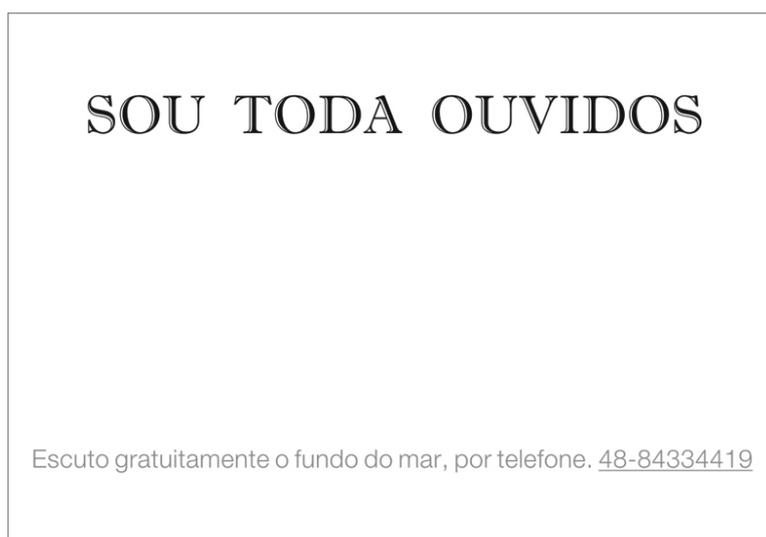


Fig. 2 - *SOU TODA OUVIDOS* (versão 3), Raquel Stolf, 2007-2009

A ideia da publicação impressa, em forma de um cartão-panfleto⁸, surgiu a partir da situação de receber panfletos de propaganda nas ruas e de reflexões sobre processos de construção e desdobramentos de proposições sonoras, que venho investigando desde o projeto *FORA [DO AR]*.⁹ *SOU TODA OUVIDOS* abrange cinco versões de cartões-panfletos, produzidas entre

⁸ Nesse trabalho, há uma parceria no projeto gráfico com Anna Stolf, designer com quem venho trabalhando e dialogando.

⁹ A noção de “proposição sonora” foi concatenada na publicação sonora *FORA [DO AR]* (2002-2004), composta por um disco compacto (CD) e por material impresso, sendo repensada em outros trabalhos. Referencia-se a idéia de que o artista é um

2007 e 2011, os quais são distribuídos tanto em situações cotidianas, como em palestras, conversas, publicações e em situações dentro de espaços expositivos. Em algumas montagens, os cartões-panfletos foram distribuídos como parte integrante da instalação sonora *Céu da boca*¹⁰ e uma das versões (que referencia as categorias de peso de lutas de box: silêncio peso-leve, silêncio peso-mosca, silêncio peso-mínimo) integrou a exposição *Até 1/2 kg*, do projeto *ALUGA-SE*, em diferentes locais, em 2011¹¹.

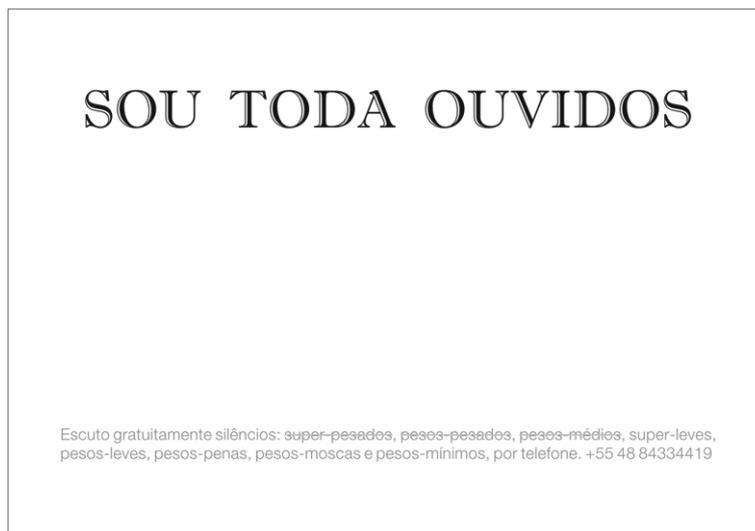


Fig. 3 - *SOU TODA OUVIDOS*, Raquel Stolf, 2011

Algo que move as versões de *SOU TODA OUVIDOS* consiste na escrita e na articulação de textos propositivos enquanto palavras-partituras, dispostos abaixo do título/anúncio do trabalho, de modo a suscitarem possíveis desdobramentos sonoros e/ou acústicos. Nesse processo, a escolha tipográfica também é crucial, pois o modo pelo qual um texto é construído tipograficamente implica numa escolha de sentidos, sinalizando e produzindo

propositor de experiências não necessariamente visuais, pensada e praticada pelos artistas neoconcretos, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, a partir dos anos 60, sendo que muitos outros artistas reinventam esse conceito. Em minha pesquisa de doutorado, investigo alguns processos de construção e desdobramentos de proposições sonoras. Ver: STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsil 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. (com CD de áudio). Disponível em: http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2000/09/TESE_RaquelStolf_20111.pdf.

¹⁰ Para ver-escutar fragmentos da instalação *Céu da boca*: <http://www.raquelstolf.com/?p=134>

¹¹ *Até Meio Quilo* foi um projeto itinerante, agenciado pelo grupo *Aluga-se* e que propôs para alguns artistas enviarem pelo correio os trabalhos a serem expostos. Os espaços expositivos recebiam os envelopes com os trabalhos, sendo que cada artista deveria pensar um trabalho nos limites estabelecidos de tamanho e peso (envelopes de até 27cm x 37cm, com até meio quilo). Os artistas deveriam enviar as instruções de montagem, sendo que os envelopes também foram expostos. Mais informações em: <http://grupoalugase.com/>. Acesso em 24/02/2015.

uma vibração, uma espécie de sub-voz entre o que se tenta dizer e o modo como isso está escrito. Como escreveu John Cage, a “tipografia é uma tentativa de proporcionar ao olho mudanças semelhantes às aquelas que os tempos variáveis ocorrentes na emissão oral dão ao ouvido [...]” (1985, p. 112). As escolhas tipográficas concatenam alterações no ritmo de leitura, incidindo sobre a duração das experiências de leitura, de escrita e de escuta.

Os textos das cinco versões de *SOU TODA OUVIDOS* anunciam proposições acústicas inexatas, catalisando uma abertura de interpretações a partir da apresentação de palavras-partituras.¹² Ao mesmo tempo, uma palavra (escrita ou falada) deslocada, fora de lugar, talvez possa reinventar um contexto ao ser também por ele transformada. Liz Kotz, em *Words to Be Looked At* (2007), aponta que a materialidade da linguagem é enormemente complexa, e, apesar de toda palavra ser definida parcialmente pelos seus contextos (por sua localização numa sentença, numa publicação ou mesmo a fala de uma pessoa, num lugar e tempo específicos), uma palavra também pode exceder esses contextos usuais, ao ser lançada para outros espaços. “Um termo, uma frase ou texto retirados de seus contextos normais de uso e re-situados em uma página branca, por exemplo, ou na parede de uma galeria, podem produzir algo completamente diferente.” (KOTZ, 2007, p. 4, trad. nossa) E, se as palavras são opacas e escapam da vista, como escreve Maurice Blanchot (sobre a “cisão” da escrita, sobre uma “palavra-desvio”¹³), um texto enquanto partitura errante para telefonemas também pode tornar instável nosso contato com as coisas, com nossa voz desossada-mediaticizada e com nossas experiências de audição e escuta.

Acabo de receber uma ligação telefônica, de alguém que não se identifica, mas boceja e desliga o telefone.

Dentro do carro, atendo ao telefone e escuto alguns silêncios de João Pessoa.

Acordo às duas horas da manhã com o telefone tocando. Atendo e escuto o rumor do mar, durante alguns segundos.

Estou numa comissão de seleção de projetos, e, no intervalo atendo a uma ligação. Uma moça pergunta se estou gravando. Digo que não gravo as ligações, somente escuto. Ela me conta que depois de fazer 40 anos, jogou todos os seus sonhos fora, e teve que inventar outros.

¹² No site <http://www.raquelstolf.com/?p=991> podem ser vistas-lidas as outras versões da proposição.

¹³ Blanchot, em *A Conversa Infinita: a palavra plural* (2001), enfatiza uma escrita contra um “imperialismo da luz” e da orientação, propondo pensar uma “palavra-desvio”, que sai do caminho e deriva, que não mostra nem esconde, mas tem espessura.

Atendo ao telefone e alguém pergunta se sou a moça do cartão *SOU TODA OUVIDOS*. Digo que sim e a voz grave diz que falará a palavra de Deus para mim, e prossegue lendo um versículo da Bíblia. Escuto até o final, em silêncio (mas, será que a pessoa leu o texto propositivo?).

O telefone toca e não posso atender. Automaticamente, cai na mensagem por voz. Alguém fica falando sobre escutar o fundo do mar.

Atendo imediatamente e escuto ruídos de fundo de um ambiente aberto e alguém que fala que tem que buscar o almoço, pois está em seu horário de almoço. A ligação termina com outro ruído de fundo.

Escuto uma voz, com sotaque de Portugal, que diz: “Bom-dia, vai ser posto em contato com seu correspondente.” Fico esperando uns quinze segundos e a ligação cai. Essa ligação já se repetiu quatro vezes, desde o ano passado.

*O telefone toca, atendo e fico em silêncio por alguns segundos, até que uma voz feminina pergunta se alguém está ouvindo/está na linha. Após minha “identificação do contexto telefônico”, conversamos sobre os encaminhamentos de uma montagem de uma exposição.

SOU TODA OUVIDOS mudou minha forma de atender ao telefone, alterando minha relação com as ligações e com suas ocorrências. Se antes de sua existência eu falava de imediato “Alô?”, depois de iniciar a proposição permaneço em silêncio durante alguns segundos, em escuta, antes de dizer algo.

Por fim, um desdobramento da proposição que propôs gerar uma rede de conversas, incitando encontros entre outras falas e escutas (entre som, texto e contexto), utilizando-se a rede telefônica pública consistiu em *SOU TODO OUVIDOS*. O projeto foi desenvolvido para a exposição *MAR... QUE FALTA*, no Museu Victor Meireles, em Florianópolis, em 2012, com curadoria de Fernando Boppré e Vanessa Schultz.¹⁴ Propus ativar um telefônico público (um orelhão, localizado entre o Museu e um restaurante chamado Kibelândia) através da distribuição/circulação de um cartão-panfleto e de adesivos (colados em outros orelhões da cidade), que indicavam: “Escuta-se gratuitamente relatos urbanos e memórias sonoras do mar e do além-mar, da ilha e do continente, por telefone. [48-32242196](tel:48-32242196) [orelhão 00]”.

¹⁴ A exposição consistiu na ocupação do Largo Victor Meirelles, em frente ao Museu Victor Meirelles, entre 17 e 21 de dezembro de 2012, no centro de Florianópolis. Participaram: Bruno Ropelato, Clara Fernandes, Clelia Mello (projeto *Mapeando a Ilha*), Coletivo Instagramapolis (org. André Paiva), Edmilson Vasconcelos, Flávia Fernandes, Grupo FORA, Ledgroove, Luciano Boletti, Maurício Muniz, Marlon Aseff, Raquel Stolf, Paulo Bruscky e Zuleika Zimbábue. Registros do projeto *SOU TODO OUVIDOS* podem ser acessados em: <http://www.raquelstolf.com/?p=1435>.

Outras escutas

Uma referência importante para *SOU TODA OUVIDOS* consiste na publicação *Water Yam* (1963), de George Brecht (dentro das edições FLUXUS). *Water Yam* reúne uma série de cartões impressos com “partituras-eventos”, que propõem trânsitos entre texto e experiência, entre partitura e acontecimento, ou ainda, agenciam somente flutuações de pensamentos, como escreveu Allan Kaprow sobre as partituras de Brecht. Numa das proposições que integrou a publicação, chamada *Word Event* (1961), um cartão apresenta o título e a palavra “EXIT”, como notação. Brecht executa algumas versões dessa proposição, entre as quais sua realização como uma placa com a palavra *EXIT*, instalando a pequena placa sobre a porta de entrada/saída de sua casa.¹⁵ Como uma palavra pode agenciar um acontecimento? E o quê e quando um texto sinaliza, indica, modifica e/ou catalisa uma situação?

Em *Three Telephone Events* (1961), “partitura-evento” enviada pelo correio para o compositor, artista e poeta Albert M. Fine, em 1961 e também publicada em *Water Yam*, o cartão traz três instruções um pouco mais longas que propõem: “Quando o telefone toca, deixa-se ele continuar a tocar até que ele pare. / Quando o telefone toca, o fone é levantado e em seguida recolocado no lugar. / Quando o telefone toca, ele é atendido.” (BRECHT, 2006, p. 90, trad. nossa). Uma pequena nota no final do texto indica que cada evento deve ser composto por todas as “ocorrências” dentro de sua duração.

Outra proposta instigante e que nos faz pensar sobre relações propositivas realizadas (e/ou as iminências de suas ocorrências) através do telefone, consiste no trabalho de Walter de Maria, intitulado *Art by Telephone* (1969) e apresentado na exposição *LIVE IN YOUR HEAD – When attitudes become forms*, realizada na Kunsthalle Bern, com curadoria de Harald Szeemann, em 1969, em Berna. Um telefone preto foi disposto no chão do espaço

¹⁵ Outro trabalho do artista que se relaciona com *Word Event* consiste no *FLUXUSFILM Entrance to Exit* (1965), entre outros desdobramentos. Em 2013, a Tradutores Anônimos S.A. traduziu 27 cartões de Inhame.

expositivo, próximo de um pequeno cartaz com o seguinte texto: “If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you.”¹⁶

Uma exposição que adensou reflexões, processos e experimentações em torno do uso do telefone, vinculado às propostas e projetos conceituais, consiste em *ART BY TELEPHONE*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1969, com curadoria de Jan van der Marck. Foram convidados trinta e sete artistas¹⁷ para enviarem por telefone instruções de seus projetos, a serem produzidos à distância pela equipe do museu (sob a supervisão de David H. Katzive). O catálogo de *ART BY TELEPHONE* consistiu em um disco de vinil, um *catálogo-disco*, com os registros das gravações telefônicas, bem como, com um texto escrito do curador, seguido das descrições das propostas, impressos como um encarte do disco.¹⁸ Em seu texto, Jan van der Marck referencia diretamente László Moholy-Nagy e suas *Telephone Pictures* (1922), em que o artista encomendou por telefone a uma fábrica cinco pinturas em porcelana esmaltada.

Em 1922, eu encomendei de uma fábrica de sinais por telefone cinco pinturas em porcelana esmaltada. Eu tinha a tabela de cores da fábrica na minha frente e esbocei minhas pinturas em papel (quadriculado). Do outro lado da linha telefônica, o supervisor da fábrica tinha o mesmo tipo de papel, no qual ele desenhava as formas na posição correta em que eu ditava. (Era como jogar xadrez por correspondência) Uma das pinturas foi entregue em três tamanhos diferentes, de forma que eu pudesse estudar a sutileza das diferenças em cores causadas pela ampliação e redução da pintura. (MOHOLY-NAGY apud KAC, 1997, p. 187)

ART BY TELEPHONE referencia também John Cage e sobretudo Marcel Duchamp, pela proposta de “transferir-incumbir-delegar” a realização da obra a uma terceira pessoa. Segundo Sébastien Pluot (2014), Jan van der Marck evita uma glorificação da ferramenta tecnológica e propõe o telefone como um simples meio de transmissão para a realização de

¹⁶ Na rerepresentação do trabalho, na exposição *When attitudes become forms: Bern 1969/Venice 2013*, realizada na Fondazione Prada, em Veneza (2013), com curadoria de Germano Celant (em diálogo com Thomas Demand e Rem Koolhaas), de fato o artista telefonou para a exposição (fato que não ocorreu em 1969). Porém, com seu falecimento em julho de 2013, durante o período da exposição, seu trabalho foi retirado.

¹⁷ Siah Armajani, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, François Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, David H. Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Kienholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Gunther Uecker, Stan Van Der Beek, Bernard Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman, William T. Wiley, sendo que Charlotte Moorman e Nam June Paik realizaram uma performance na abertura da exposição.

¹⁸ Os registros das ligações telefônicas podem ser ouvidos em: http://www.ubu.com/sound/art_by_telephone.html.

trabalhos feitos exclusivamente através da linguagem, enfatizando tanto “a questão da interpretação da obra” como “a noção de obra como processo, com todas as distorções implicadas em tais operações.”

Mais próximo da posição particular de Lucy R. Lippard, Marck parecia se importar tanto com as implicações políticas do desaparecimento do objeto, como com as dimensões literárias e lingüísticas de práticas artísticas. Em seu texto de apresentação, Marck afirma que os artistas convidados, dão mais valor ao processo e à experiência do que ao produto e à sua posse. Nessas notas, é possível encontrar um conjunto de citações que interrogam o status do objeto de arte, sua temporalidade, seu questionamento pela supremacia da idéia e a recusa do caráter precioso da obra de arte. Por exemplo, a famosa declaração de Douglas Huebler, que estranhamente não vai ser convidado para a exposição: “O mundo está cheio de objetos mais ou menos interessantes, eu não desejo adicionar mais. Gostaria apenas de sublinhar a existência de coisas em termos de tempo e/ou de lugares.” (PLUOT, 2014, trad. nossa¹⁹)

Entre 2012 e 2014, com curadoria de Sébastien Pluot e Fabien Vallos, a exposição *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* propôs reativar as obras da exposição de 1969, convidando outros artistas, a partir do mesmo procedimento: telefonemas de artistas com indicações, proposições e/ou instruções, as quais puderam ser interpretadas, ativadas e produzidas por estudantes de arte. *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* foi iniciada por um programa de pesquisa co-dirigido por Sébastien Pluot e Fabien Vallos, intitulado *En Traduction*, na École Supérieure des Beaux-Arts d’Angers. Uma série de seminários foi desenvolvida em torno do questionamento da noção de “original” e de “autonomia da obra”, da destituição da figura do autor, das consequências éticas do processo de “delegação”, de tradutibilidade, de operacionalidade, das ocorrências de versões e da disseminação de sentidos.²⁰

Dois trabalhos de *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* me instigam a pensar algumas questões, a partir de seus registros²¹: *Déjà Vu* (1969), de Dick Higgins e *Art by Telephone* (1969), de

¹⁹ Disponível em: <http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 19/02/2015.

²⁰ Em 2012, cinco exposições foram realizadas: na École Supérieure des Beaux-Arts, em Angers, no cneai =, em Paris, no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na Fundação Emily Harvey em Nova York e San Francisco Art Institute. Em 2014, outras exposições ocorreram em La Panacée, Centre de Culture Contemporaine de Montpellier, sendo que cada exposição foi realizada com estudantes da École Supérieure des Beaux-Arts d’Angers, da Faculdade de Educação Superior de Arte Bordeaux, a École d’Enseignement Supérieur d’Art de Bordeaux, a École Nationale Supérieure de la Photographie d’Arles, o Barnard College, a University of Columbia de New York e o San Francisco Art Institute. Foram realizadas discussões com artistas e pesquisadores de arte contemporânea. Mais informações em: <http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 10/02/2015.

²¹ Registros em vídeo/som da exposição disponíveis em: <https://vimeo.com/88447287>. Acesso em 20/02/2015.

Robert Huot. Higgins propôs a realização de uma “colagem vocal” produzida pelas vozes superpostas de outros interlocutores telefônicos. Um gravador de rolo (fita magnética) em *looping* funcionava como um dispositivo de registro, recebendo e gravando chamadas telefônicas, bem como, funcionando como um dispositivo de difusão sonora da massa de vozes, sendo que a cada semana o processo de sobreposição se reiniciava. Mas, que acúmulo ou retrospectiva vertiginosa acontece se pensarmos num “já falado”, num “já dito” e num “já escutado”? Quantas e quais camadas compõem nossa memória sonora? De que modo e em que velocidade ocorrem nossos esquecimentos acústicos?

Já o trabalho de Robert Huot, intitulado *Art by Telephone* (1969), propôs que o museu publicasse uma lista de nomes e números de telefone de vinte e seis homens chamados *Arthur*, de vinte e seis cidades norte-americanas. Cada cidade começava com uma letra diferente do alfabeto, sendo que o sobrenome de cada “Arthur” seria listado em ordem alfabética numa relação com a cidade (por exemplo, Arthur B. Abeling em Atlanta, Arthur B. Bacon em Baltimore). Aos visitantes do museu foi proposto que telefonassem, perguntando por “Art” (em inglês, a palavra “art” é ao mesmo tempo arte e o apelido do nome Arthur). Segundo Eduardo Kac, a proposta de Huot

envolvia potencialmente todos os visitantes do museu e tentava promover encontros inesperados empregando o acaso e o anonimato. [...] A obra era a inesperada conversa telefônica entre o visitante e “Art”, e seu desenrolar dependia exclusivamente dos participantes. O trabalho apresentado por Huot, define o artista como criador de um contexto, e não de uma experiência passiva. (KAC, 1997, p. 191)

Já a exposição *PREPOSFORMANCE*, com curadoria de Carlos Borges, Marcos Martins, Ricardo Mauricio, Yiftah Peled²², propõe também um uso singular do telefone, assinalando questões acerca de práticas e processos em performance, de como acontece a construção de sua memória e a possibilidade de pensarmos seus desdobramentos a partir de registros, bem

²² A exposição ocorrida no Tardanza - Espaço de Arte, em Curitiba (2013) teve curadoria do grupo 3P - Práticas e Processos da Performance (Carlos Borges, Marcos Martins, Ricardo Mauricio e Yiftah Peled). Em 2015, a exposição foi mostrada na sala Flávio de Carvalho - FUNARTE, em São Paulo e no Paço das Artes, em São Paulo. Participam (com áudios) 18 artistas: Adriana Barreto, Aimerê César, Alex Hambúrguer, Daniela Mattos, Dudu Pererê, Edmilson Vasconcelos, Fernanda Magalhães, Gabriel Brito Nunes, Leonardo Monteiro, Marco Paulo Rolla, Marcos Martins, Marcelo Brantes, Paulo Veiga Jordão, Pedro Meyer, Ricardo Basbaum, Raquel Stolf, Sueli Fahri e Teresa Siewerdt.

como, sua relação ativa com o público. “Para onde vai uma performance? De onde vem uma performance? [...] Quais são os possíveis desdobramentos da performance e das tensões performativas geradas entre propor e apresentar?” (PELED et al, 2013, folder de exposição²³). A exposição apresentou descrições realizadas por telefone, narradas pelos próprios artistas em telefonemas agendados, tanto de projetos e ações que aconteceram anteriormente, como de outras ações e performances a serem propostas (denominadas pelos artistas como “receitas de performance”). Numa relação de correspondência, simultaneidade e “vazamento” entre essas duas temporalidades/durações, o espaço expositivo foi dividido em duas salas interligadas, uma escura (com a difusão sonora dos registros) e outra clara (com a difusão de outras proposições, a serem performadas no espaço expositivo ou fora dele).

Uma das montagens de *PREPOSFORMANCE* ocorreu no Tardanza - Espaço de Arte²⁴, em Curitiba, em 2013 e participei com um registro da ação sonora *Panquecas fantasmáticas* (2009), desdobrada posteriormente numa receita-partitura homônima (publicada na *Revista Recibo 23*). No telefonema, primeiramente descrevi a ação realizada no Contemporão Espaço de Performance, em Florianópolis, em 2009, na qual o ruído agudo do preparo de panquecas foi amplificado e transmitido em tempo real para três caixas de som posicionadas no Contemporão, durante aproximadamente 20 minutos. E no final da ação, a pilha de panquecas foi servida ao público.²⁵ Em seguida, como ação a ser lançada, propus aos ouvintes a prática da receita-partitura de *Panquecas fantasmáticas*²⁶, lendo desde os ingredientes, os instrumentos utilizados até as etapas para o preparo e sonorização de panquecas.

Em *Telefone sem fim* (2006), Hélio Ferverza também articula relações entre proposição, ação e transmissão, entre proposição, formas de apresentação e de circulação. O artista

²³ Disponível em <https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

²⁴ Registros disponíveis em: <https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

²⁵ Concepção, ação e edição de áudio: Raquel Stolf. Registros em vídeo e apoio técnico: Helder Martinovsky. Cozinha gentilmente emprestada por Elaine de Azevedo e Yiftah Peled. Registros disponíveis em: <http://www.raquelstolf.com/?p=685>. Acesso em 10/02/2015.

²⁶ Publicada inicialmente na revista *Recibo 23*, disponível em: <http://www.raquelstolf.com/?p=687>. Acesso em 20/02/2015.

apresenta um texto propositivo²⁷ que, a partir da referência da brincadeira denominada “Telefone sem fio”, indica que mensagens sejam criadas coletivamente, por dois grupos, e repassadas de um grupo para o outro, em voz baixa, de ouvido em ouvido. Após todos dos grupos terem recebido as mensagens alheias, elas não são faladas em voz alta, mas propõe-se que suas transmissões ocorram indefinidamente, para outros participantes fora do contexto inicial, seguindo os procedimentos indicados. No intercâmbio e intervalo entre falas e escutas, algo pode ser agregado, subtraído, estendido, esquecido ou lembrado, numa espécie de manutenção coletiva de mensagens (em voz baixa), num processo de dispersão e errância da transmissão.

No texto *Telephone Art*, Carlotta Darò (2012) aborda alguns projetos e processos que sinalizam o uso, tensionam o dispositivo, referenciam e/ou acontecem via telefone, enfatizando que ainda hoje, apesar do desenvolvimento de numerosas tecnologias de telecomunicação, o telefone continua sendo um meio fascinante para os artistas, talvez por ele construir uma espécie de ponte entre o passado industrial da era moderna e o período contemporâneo das comunicações. Entre esses trabalhos, Darò aborda o projeto *Vatnajökull (the sound of)* (2007-2008) de Katie Paterson, que para a autora, apresenta o próprio dispositivo maquínico do telefone enquanto meio artístico. A artista posicionou um microfone subaquático na lagoa Jökulsárlón – uma lagoa glacial de Vatnajökull, na Islândia –, estando ligado a um amplificador e a um telefone móvel, criando uma linha telefônica ao vivo para a geleira. Na galeria em que Katie Paterson expôs o trabalho, uma sinalização em néon branco apresentava o número +44 (0) 7757001122, que poderia ser chamado a partir de qualquer telefone no mundo, possibilitando-se escutar telefonicamente os ruídos-rumores da geleira.²⁸ Num processo de determinação e indeterminação da escuta (telefônica), o trabalho parece propor um silêncio extralinguagem, sendo possível ligar para um lugar remoto, a partir do qual um espaço sonoro pôde ser construído acusmaticamente/esquizofonicamente.

²⁷ Disponível em http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/telefone_sem_fim/index.htm. A proposição foi também publicada na revista *Recibo 33 com ruído*, na qual fui co-editora, em parceria com o editor Traplev.

²⁸ Para ouvir um extrato do registro do trabalho: <http://katiepaterson.org/vatnajokull/>. Acesso em 15/07/2015.

Voltando às relações entre a emissão e a escuta de uma voz “desossada” (KAHN) e uma “voz mediatizada”, a voz desencarnada e/ou os ruídos transmitidos via telefone seriam vozes e/ou rumores que trafegam para e por fora do corpo ou de um lugar, passando por eles sem deixar pistas? Seriam essas vozes estendidas por outro canal vozes difundidas e esticadas por outras bocas, ligadas ao corpo de quem escuta? Repensando as colocações de Paul Zumthor (2005), quando aponta que a voz situa-se entre o corpo e a linguagem, a escuta também não se situaria entre corpo e linguagem, ou ainda, entre corpo, linguagem e contexto-lugar? Deste modo, a voz e a escuta mediatizadas (via telefone e/ou outras maquinarias) em proposições artísticas talvez permitam outras presenças disseminadas/desincorporadas/desossadas, outros nomadismos, transmissões, outras proposições acústicas.

Referências

- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- ART BY TELEPHONE... RECALLED. Paris: Éditions MIX, 2014.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios Críticos III. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- __. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. (publicado orig. 1967).
- COSTA, José Manuel. Arte Sonoro. In: *Exit Express: Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*. # 54, Octubre 2010. pp. 18-37.
- DARÒ, Carlotta. Telephone Art. In: *VOLUME - WHAT YOU SEE IS WHAT YOU HEAR - Revue d'art contemporain sur le son*. N° 5, Octubre 2012. pp. 6-16.
- GEORGE BRECHT. *Events: A Heterospective*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.
- KAC, Eduardo. Aspectos da estética das telecomunicações. In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (orgs.). *COMUNICAÇÃO NA ERA PÓS-MODERNA*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. London: MIT Press, 1999.
- KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

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. (com CD de áudio).

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

__. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Sites:

<http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 19/02/2015.

http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/telefone_sem_fim/index.htm.

<http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

<http://www.raquelstolf.com>. Acesso em 20/02/2015.

http://www.ubu.com/sound/art_by_telephone.html. Acesso em 20/02/2015.

<https://vimeo.com/88447287>. Acesso em 20/02/2015.

<https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

<http://katiepaterson.org/vatnajokull/>. Acesso em 15/07/2015.

<http://issuu.com/recibo>. Acesso em 19/02/2015.