

O espaço em ressonância: contaminações entre som e imagem

Guilherme Martins

Formado em Audiovisual pela Escola de Comunicação e Artes, na Universidade de São Paulo – ECA/USP. Mestrando em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais, na Universidade Federal de Goiás - FAV/UFG.

Resumo: O presente trabalho trata das relações entre som e espaço na arte contemporânea e no cinema, buscando investigar algumas obras que se propuseram a permear as linhas fronteiriças entre ruído e música, arte e vida cotidiana. O principal trabalho abordado será a instalação sonora *Lowlands* (2010), da artista escocesa Susan Philipsz. A obra consiste em alto-falantes instalados debaixo de três pontes sobre o rio Clyde, em Glasgow (GBR), emitindo um canto *a capela*, perfurado de intervalos e silêncios, que se mistura à paisagem sonora da cidade engendrando um ecossistema acústico que combina intensidades aleatórias com construções intencionais.

Palavras-chave: arte sonora, *lowlands*, Susan Philipsz.

The space in resonance: contaminations between sound and image.

Abstract: The following article is about the relations between sound and space on Contemporary Art and Cinema, based on the interpretation of some art works and films which proposal was to cross the borders between music and noise, art and daily life. The main work to be approached is the sound instalation *Lowlands* (2010), from the Scottish artist Susan Philipsz. This instalation consists in a public address sound system under three bridges over the Clyde river, in Glasgow (SCO), transmitting an *a cappella* chant perpassed by silences and intervals, engendering an acoustic ecosystem that combines random intensities with intentional constructions.

Key-words: sound art, *lowlands*, Susan Philipsz.

Introdução

Persiste na história da arte uma primazia da visão sobre os outros sentidos, no entanto, sabemos que o mundo sensível não está distribuído hierarquicamente em categorias estratificadas que vão da vista ao olfato, da cor ao som, mas espalha-se de maneira descontínua e singular a cada caso, uma vez que a fronteira entre os sentidos é constantemente permeada e desafiada por nossa experimentação do mundo, passando do paladar à intuição, da apatia ao arrepio em saltos, contaminações e revezamentos imprevisíveis. Diversos experimentos artísticos procuram driblar a

perspectiva totalizante que privilegia a visão na arte, explorando a audição, o tato, olfato ou até paladar como forma de expressão e criação de mundos, pois “nossa percepção do espaço depende tanto do que ouvimos como do que vemos” (NEUHAUS, 1965), tateamos ou farejamos. Basta desligarmos o som da televisão ou do vídeo game para percebermos quanto a experiência sensorial se reduz, de maneira que “a cultura visual não é tão somente visual” (DUNCUM, 2004, p. 252). Na própria natureza inúmeros animais se expressam muito mais pela sonoridade do que pela visualidade, seja para demarcar seu território ou atrair a atenção de uma parceira exigente. Insetos como a cigarra ou o grilo, apesar de serem raramente vistos, possuem um som estridente capaz de evidenciar sua presença a longas distâncias. Ou o próprio Uirapuru¹, cujo canto povoa centenas de mitos e superstições, mas cuja imagem miúda permanece raramente descrita, seja nos manuais ornitológicos ou nos relatos dos próprios habitantes da floresta.

Na sociedade humana o som também funciona como demarcação de terreno e mecanismo de poder, para isso basta percebermos como as gírias, sotaques ou dialetos definem territórios de maneira geralmente mais efetiva do que as fronteiras geopolíticas. Como atestam as inúmeras piadas xenófobas que surgem em torno da questão do sotaque, a sonoridade com que se emprega uma palavra pode colaborar na legitimação ou desqualificação de um discurso, ou ainda disparar inexplicáveis relações de admiração e atração entre os ouvintes. Um professor quando quer chamar a atenção de seus alunos exclama “Shhhh!”, onomatopeia universal para evocar o silêncio dos outros e reivindicar para si a exclusividade da fala. O PSIU (programa de silêncio urbano), que passou a vigorar na cidade de São Paulo a partir do ano de 2006, é um dispositivo legal que limita os níveis de ruído permitido nos bares, casas noturnas e restaurantes depois das dez horas da noite. Os agentes do PSIU, munidos de um decibelímetro², fazem a vistoria surpresa nos estabelecimentos para realizar a medição dos níveis de intensidade de ruído e aplicar multas quando necessário. Pode ser muito bem que essa medida conseguiu arruinar os pequenos bares ao ar livre, que não tinham isolamento acústico, para privilegiar os grandes estabelecimentos fechados, com capacidade e estrutura para barrar a propagação do som. Ao mesmo tempo em que reprime o som - das vozes boêmias às rádios livres que procuram seu

espaço na gama de frequências disponíveis - o Estado atribui para si o direito de 'fazer barulho', seja através de sirenes, helicópteros, marteladas dos juizes ou incentivando a especulação imobiliária que diariamente demole, edifica, serra, implode, bate-estaca, interferindo de maneira agressiva e desmedida na paisagem sonora da cidade.

Nas artes o som, seja ele de badaladas, hélices ou respirações, pode surgir não somente como forma de demarcar um território ou se tornar o braço audível de um dispositivo de poder, mas antes como ferramenta para produzir/reinventar topografias e "suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos." (DELEUZE, 1992, p. 218). Por exemplo, a obra *Turkish Jokes* (1994), do artista dinamarquês Jens Haaning, que difunde através de um alto-falante piadas em turco numa praça no centro de Copenhague, na intenção de transmigrar o idioma dominante que costuma ser ouvido em primeiro plano naquele local, provocando um deslizamento na paisagem sonora e no próprio espaço social urbano. Ao agrupar pessoas falantes do turco que se reúnem ali para rir coletivamente, o trabalho colabora para inverter momentaneamente sua situação de exilados. Conforme Canclini,

as ações artísticas não têm, nestes casos, uma direção específica. Seu objetivo não é mudar a sociedade para torná-la mais justa ou mais apta para a criatividade, mas passar do estado existente a outro estado. (2012, p. 131)

Atravessando as demarcações que possam estratificar numa escala hierárquica dos sentidos a visão e a audição, ou enrijecer nosso percurso pelos verbos ver, ouvir, tocar, encontramos as fronteiras entre imagem e som, ruído e música, cotidiano e arte. Essas zonas fronteiriças formam um campo intensivo de combates criativos, desafiado em múltiplas direções por diversos artistas, músicos, poetas e cineastas. "São as palavras das folhagens movidas pelo vento; é discurso da torrente que escorre, escorrega e saltita de pedra em pedra, de cascata em cascata" (DEPERO, 1992, p. 19). A música por dentro de uma respiração nos filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), língua e linguagem gaguejando até gorgolejar na obra do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), a presilha para prender silêncios inventada pelo poeta brasileiro Manoel de Barros (1916 -) em suas inutilidades poéticas. A

sonoridade do cotidiano com seus ritmos, rumores e quietudes sendo trazida para dentro da sala de concerto pelo músico e artista plástico norte americano John Cage (1912-1992), que pensou a composição como uma mapa de coordenadas abertas que só se concretizaria ao ser executada pelos intérpretes, incorporando o acaso e fatores de indeterminação, como os micro-sons aleatórios que poderiam surgir entre as notas de um piano preparado com pedaços de mola, papel ou arame acoplados às cordas, ao invés de um programa fixo que tudo soubesse de antemão. A música irrepetível e interativa do brasileiro Naná Vasconcelos, que só pode emergir da conjunção acontecimental entre interferências imprevisíveis vindas do público (ainda que incitado pelo músico) e sons produzidos pelos artistas no palco, agenciando uma multiplicidade sonora capaz de desconstruir a unidade da banda e diluir as fronteiras entre palco e platéia. Os espectadores se transformam simultaneamente em ouvintes e executantes do concerto, pois talvez seja essa nossa própria condição na paisagem sonora que nos envolve cotidianamente, na sinfonia do dia-a-dia: ouvintes e executantes, espectadores e performers.

O termo instalação sonora foi cunhado em meados dos anos 1960, pelo artista estadunidense Max Neuhaus, que desenvolveu uma série de trabalhos em ambientes internos e externos, sempre na tentativa de reinventar os espaços através dos sons. Um de seus trabalhos mais importantes é *Drive In Music* (1967-1968), que consistia em espalhar sete transmissores de rádio ao longo de uma rodovia e distribuir mapas contendo as localizações e frequências de cada transmissor. Os transmissores emitiam sons contínuos, gerados e transformados eletronicamente, sendo que cada motorista poderia “criar” sua própria composição sonora dependendo do percurso adotado, velocidade e condições meteorológicas. Como o próprio Neuhaus sublinhou, enquanto grande parte dos compositores está interessado em situar os elementos da música no tempo, ele busca distribuir os sons no espaço, permitindo que o público possa recombinar os sons pelo tempo, a partir do percurso que escolha adotar.³

O som sob a ponte



Susan Philipsz, *Lowlands* (2010), extraído de www.theguardian.com

A instalação *Lowlands*, realizada em 2010 pela artista escocesa Susan Philipsz, dialoga com as experimentações e tentativas de inserir o ruído na música e a arte na vida cotidiana, conjugando intensidades aleatórias com construções intencionais, para propor um ecossistema acústico onde seja possível repensar as camadas de espaço e tempo urbano através do som. *Lowlands* consiste em alto-falantes emitindo um canto feminino sem acompanhamento instrumental, colocados debaixo de três pontes na Escócia. As pontes sobre o rio Clyde, em Glasgow (GBR), ficam próximas umas das outras, sendo que uma é feita de pedra e as outras duas de metal. A reverberação do som é diferente para cada material e estrutura, dando à voz pluralidades e nuances que parecem multiplicá-la à medida que ela se propaga pelo espaço. Ouvimos a voz gravada, que é a da própria artista, somada a sua reflexão nas pedras e no metal, encorpada pela concha acústica das pontes, preenhe desse espaço, de suas curvas, texturas e materiais, de forma que temos a impressão de estarmos ouvindo várias vozes em ressonância. Para reforçar esse efeito multiplicador, Philipsz gravou três versões levemente diferentes da canção e as reproduziu com defasagens de alguns segundos entre os alto-falantes, gerando uma sensação de gagueira e fantasmagoria na voz. Cage já atentava para a mudança de natureza sofrida pelos sons dependendo de sua localização: “As coisas soam diferentes se vêm de posições diferentes no espaço” (CAGE, 2013, p. 42).

Lowlands Away é uma canção popular escocesa do século XVI, gravada a capela pela própria Susan Philipsz. A canção se estrutura em torno do diálogo entre um pescador, cujo barco naufragou, e sua amada que ficou em terra firme. O pescador procura a amada para avisá-la que está morto e não voltará mais. Ao falar sobre seu trabalho, em entrevista ao *The Guardian* no dia 04 de Abril de 2010, a artista conta que a idéia surgiu quando ela pesquisava a vida e a morte de Rosa Luxemburgo (1871-1919), que foi assassinada e teve seu corpo atirado no canal de Lindbergh na Alemanha, em 1919. A artista encontrou uma foto do corpo de Rosa Luxemburgo, devolvido pelo rio meses depois de seu desaparecimento, coberto por algas e lodo. Apesar de grotesca, a imagem suscitou em Philipsz uma ideia de renascimento, de como as águas trouxeram à tona e transformaram o curso de uma memória que se tentou apagar. Isso a levou à personagem Ana Livia Plurabelle, da obra *Finnegan's Wake* de James Joyce. Ana Livia Plurabelle seria a encarnação de uma divindade fluvial que percorre o romance, escrito com fonemas e palavras recombinadas que se misturam até sugerir a sonoridade de águas correntes. Ao final da obra Ana Livia se metamorfoseia num rio e deságua no mar para renascer. Essas duas personagens começaram a se fundir no processo criativo de Philipsz, que passou a identificá-las no lamento da canção *Lowlands Away*. O efeito de múltiplas vozes, alcançado através da reverberação diferenciada das pontes e das defasagens entre as reproduções nos alto-falantes, reforça essa sensação de que estamos escutando as vozes não de um, mas de vários naufragos: o pescador, Rosa Luxemburgo, Ana Livia Plurabelle e tantos outros que tiveram suas vidas seladas pelas correntezas. Ou seria a voz do próprio rio, afogado no sucateamento de suas águas? A própria canção popular percorrendo o tempo já é água corrente, e as bocas que a entoam ao longo da história são corpos-mananciais que a represam e a empurram, possibilitando seu curso através dos séculos. Fluxo de boca em boca: a melhor maneira de se registrar uma canção. Canção que muda de natureza e se renova a cada encontro entre melodia e voz. Canção que, sozinha, já é multidão.

As nascentes, afluentes, águas doces ou salgadas ocupam importante lugar na cosmogonia de vida e morte dos povos. Numa lenda indígena brasileira o cultivo da mandioca foi ensinado aos homens por um herói mitológico, que ficou parado de pé

no leito do rio esperando que a correnteza trouxesse alimentos. Aquilo que ele fosse capaz de agarrar seria cultivável pelas gerações vindouras. O boto, Iara, Oxum. Entidades de canto hipnótico que vivem em águas associadas ao rejuvenescimento, à beleza e à fertilidade, mas que também são capazes de crueldades inauditas. “É morte para as almas, o tornar-se água” (HERÁCLITO, Frag. 68). Como informa Bachelard,

não nos banhamos duas vezes no mesmo rio porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino de água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o Céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (1998, p. 7)

Melville já chamava atenção para o poder onírico das águas:

digamos, você está no campo, numa região montanhosa de lagos. Praticamente qualquer trilha que você escolha, nove em cada dez o levarão a um vale, perto do poço de um rio. Existe uma mágica nisso. Se o mais distraído dos homens estiver mergulhado em seus sonhos mais profundos – coloque esse homem de pé, ponho-a para andar, e não tenha dúvida de que ele o levará até água. Se você mesmo estiver com sede no imenso deserto norte-americano, faça a experiência, caso encontre em sua caravana um professor de metafísica. Pois, como todos sabem, a meditação e a água estão casadas para todo o sempre. (2008, p. 28)

Do trabalho de Philipsz emana, mesmo sem entendermos os significados das palavras da canção, a sensação de uma voz sobrenatural e hipnótica desprendendo-se das profundezas do rio. Ao canto, permeado por pausas para respiração e vazios deixados pela ausência de instrumentos musicais, misturam-se os sons corriqueiros da vida na cidade: o rumor da correnteza, um trem que passa, o apito distante de um barco, os passos do transeunte apressado, uma gaivota faminta etc. Dessa maneira, a paisagem sonora circundante se amalgama à composição para tornar-se parte integrante e essencial do trabalho, que passa a estabelecer um diálogo entre arte e cidade, som e espaço urbano. Um local de trânsito que passava despercebido pela maioria dos habitantes da cidade é revigorado através do som, na medida em que sua

potência acústica vem à tona através das vozes aquíferas que dali emanam: a lentidão de uma canção do passado ressurgindo em meio à velocidade dos ruídos do dia-a-dia, acrescentando camadas de sentido à experiência cotidiana, ou mesmo abrindo lacunas, vacúolos de silêncio.

Resumo do labirinto: temos até aqui a apropriação de uma canção popular do século XVI que é reinserida, através de uma instalação sonora, no contexto contemporâneo da cidade, disparando movimentos duplamente articulados: a obra afeta o cotidiano urbano com sua sonoridade e, por sua vez, é afetada pelas interferências imprevistas operadas pelo mundo ao redor, provocando, a cada instante, deslizamentos na experiência e na recepção do trabalho. Como seria, por exemplo, abrigar-se de um repentino temporal debaixo de uma das pontes onde os alto-falantes de *Lowlands* estão instalados e escutar as vozes da canção, atravessadas pelo som dos raios e da borrasca? Existe uma multiplicidade ilimitada de experiências e sentidos que podem ser produzidos a partir do encontro entre a obra e o meio com o qual ela está conjugada, em constante interação e variação contínua. O alcance e o acabamento estético de *Lowlands* (que em certo sentido encontra-se sempre inacabada ou constantemente aberta a contaminações externas) não depende unicamente da vontade da artista, mas da superposição entre diversos acontecimentos espaço-temporais que possam por ali se suceder. Em certa medida toda obra de arte, imagem ou som, é capaz de suscitar as mais impensadas relações entre espectador e obra, no entanto, no caso da intervenção urbana são amplificadas e potencializadas as variáveis que compõem esse jogo, uma vez que a obra, seja ela qual for, passa a disputar ou conjugar espaço com a esquina, o viaduto, a praça. Diferentemente da galeria, na rua as obras não estão protegidas das intempéries, mas vulneráveis a suas ações, permitindo que o mundo incida ativamente sobre elas, atravessando-as e modificando-as a todo momento.

Apesar de *Lowlands* ser uma obra aberta ao acaso, a artista escolheu um local relativamente silencioso, afastado da cacofonia urbana onde os sons estão o tempo todo competindo e anulando-se mutuamente. O arco das pontes funciona como uma proteção acústica, um reduto de escuta privilegiado que, ao mesmo tempo em que amplifica a voz de Philipsz, a preserva de uma invasão total dos sons externos, que

fatalmente a diluiriam. Ao trabalhar com o acaso deve-se ter alguma prudência, como nos lembra Cage:

Marcel Duchamp aprendeu e eu também, através da filosofia indiana, que algumas vezes você usa o acaso e outras, não. Os cogumelos são uma dessas ocasiões em que você não pode usar o acaso porque você corre o risco de se matar. (2013, p. Xxi)

Espaços-tempos tornados audíveis

Da mesma maneira que a iluminação pode transformar a arquitetura, lançando claridades ou produzindo sombras sobre as estruturas, chamando atenção para certas linhas, escondendo outras, o som também revela e reinterpreta o espaço. O som pode funcionar como sonda, evidenciando as propriedades dos materiais, as curvas e dimensões do ambiente por onde se propaga. Basta jogar uma moeda num poço e esperar o ruído da queda para intuir sua profundidade. Se a escuta é produzida pela vibração dos pêlos auriculares quando estes são *tocados* pelas ondas sonoras, podemos então pensar a audição como uma forma diferenciada de tato. Existem registros na medicina de alguns cegos que desenvolveram uma forma particular de percepção do espaço: produzindo ruídos agudos através de estalos com a língua, eles conseguem ler o ambiente que os envolve, captando a reverberação desses estalos pelo espaço, como o sonar de um morcego.

Para Jose Iges, que discute a relação entre som e espaço na instalação sonora,

poderíamos então dizer, indo um pouco mais além, que o som também *define* espaços. Sua aplicação com critérios não necessariamente musicais dá origem à instalação sonora. O som, atuando como sonda, põe em evidências as características do espaço [...] mas além disso, é suscetível de ocupá-lo [...]. [...] o som nos permite modificar a percepção de um espaço dado ou criar um espaço que não existe. E dotá-lo de uma vida nova, que pode atingir o nível do paradoxo. (IGES, 2007, apud. Stolf, 2011, p.161).

No cinema podemos pensar a imagem como espaço, que pode ser transformado ou reiterado pelos sons que o ocupam. Uma seqüência pode parecer mais lenta ou acelerada dependendo de como os sons se conjugam com o ritmo da

montagem; elementos presentes na imagem podem ser sublinhados ou mascarados conforme os ruídos escolhidos para sonorizá-la. Num filme um diretor pode optar por sobrepor sons da selva amazônica ou rangidos de carro de boi a uma imagem da cidade, ou ainda emudecer toda uma seqüência de guerra, permitindo que novos sentidos se desprendam da região que está *entre* o que se vê e o que se ouve. De acordo com Tarkovski,

quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire *ressonância*.”. (1986, p. 198)

Em *Lowlands*, além do canto evidenciar o espaço e suas propriedades, ele acaba por revelar o próprio aspecto musical dos ruídos cotidianos, agregando-os e amalgamando-os à composição. Quando a voz de Philipsz vai sumindo num intervalo para tomar fôlego, outro som que surge inesperadamente da cidade ocupa esse espaço deixado vazio, integrando-se organicamente à música. Podemos dizer que os sons do mundo, acontecendo num determinado instante, são os instrumentos musicais que acompanham o canto da artista e o enriquecem, formando com ele uma multiplicidade indissociável. Quando a voz silencia os ruídos ao redor vêm à tona, de maneira que o trabalho acaba chamando a atenção para a orquestração natural e imprevisível da paisagem sonora cotidiana, com seus ritmos e ondulações aleatórias. Assim, a instalação está em variação contínua, pois apesar do canto permanecer o mesmo, em *loop*, os ruídos urbanos que o permeiam nunca se repetirão, permitindo que se ouça a cada instante uma composição diferente. Se para Cage os ruídos do dia-a-dia deveriam ser levados à sala de concerto, aqui a operação é inversa: a música vai às ruas para, como um ímã, atrair e se compor com outros sons, rumores, barulhos e silêncios, tornando audíveis forças não sonoras, como por exemplo, as vozes do rio e sua memória.

Na obra de Philipsz as relações de distância entre a música e os sons da cidade são definidas pelo espectador, dependendo do percurso que ele adota diante da obra. Ele pode estar de passagem e simplesmente ouvir a canção ao longe, diluída entre os outros ruídos urbanos, no mesmo nível de intensidade das buzinas ou dos caminhões

que passam. Ou pode resolver entrar debaixo da ponte, deixando-se envolver pelos sons da instalação, sentindo como a relação de perspectiva sonora vai se alterando conforme ele caminha. É notável como no processo de escuta um mesmo som pode mudar de natureza dependendo da distância que se adota em relação a ele. R. Murray Schafer chamou a atenção para esse fenômeno em relação aos sinos na Idade Média:

aglomerados de sinos em diferentes tons ou carrilhões eram especialmente populares na Holanda, onde eles irritaram Charles Burney em suas viagens pela Europa. 'A grande conveniência desse tipo de música', escreveu Burney, 'é que ela entretém os habitantes de uma cidade inteira, sem que eles precisem ir para um lugar específico para escutá-la'. A uma distância considerável, no entanto, os sinos de igreja podem ser extremamente evocativos, pois o som estridente do impacto do badalo se perde e o som adquire um fraseado que pode ser modulado de forma dinâmica pelas correntes de vento ou água [...]. Talvez nenhum outro som se beneficie tanto da distância e da atmosfera quanto os sinos. (SCHAFER, 1977, p. 54)⁴

À distância o som do sino torna-se mais uma camada diluída no espaço, ecoando por uma vale, misturando-se ao canto dos pássaros, variando com a vontade do vento. É como se o som chegasse já contaminado dessas distâncias, adoecido dos caminhos percorridos, desde o impacto inicial do badalo na campainha até o momento em que alcança a escuta do ouvinte. Sobre sua experiência ao escutar um sino distante, o viajante e escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894) escreveu em seu diário, durante uma viagem feita de canoa entre França e Bélgica em 1878,

há sempre uma nota ameaçadora, algo metálico e ruidoso na voz dos sinos, que me fazem acreditar que temos muito mais dor do que prazer ao escutá-la; mas esses, soando de longe, ora graves, ora agudos, às vezes numa cadência plangente que surpreendem os ouvidos como o bordão de uma canção popular, [...] parecendo cair com o espírito de um lugar rústico, como o barulho de uma cachoeira ou o balbucio de um vilarejo na primavera. (STEVENSON, 2009, p. 74)

No cinema, Andrei Tarkovski mostrou a preocupação em dissolver a música nos espaços fílmicos, até que ela passasse a emanar da própria paisagem. A música deveria imantar-se aos outros sons até se confundir com as ondulações da água na pedra, a voz de uma pastora ao longe, o tremor do fundo da terra:

acho que, acima de tudo, os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música. (TARKOVSKI, 2002, p. 195)

Considerações finais

Lowlands acabou se tornando a primeira obra de arte sonora a ganhar o cobiçado prêmio Turner de Arte Contemporânea, em 2010⁵. Por conta desse prêmio o trabalho deveria ficar em exposição na galeria Tate Modern, em Londres. Susan Philipsz adaptou a instalação dos alto-falantes ao espaço da galeria e acompanhou com certa frustração a exibição do trabalho. Era como se a instalação tivesse perdido parte de sua força ao deixar o espaço urbano para entrar na galeria de arte. O canto, que estava conjugado a uma multiplicidade - as pontes, o rio, outras vozes, o trem - ficou empobrecido. Ao ser isolada desse conjunto, a obra de Susan Philipsz tornou-se parcialmente inexpressiva, distanciando-se de seus aliados, sua matilha. Isso indica que o trabalho não era somente uma peça sonora, mas áudio-espacial, ou essencialmente, um acontecimento social. Estava em ressonância com a paisagem urbana, o ritmo da vida cotidiana e o fluir das águas. Canto e água imiscuíam-se até se tornarem indissociáveis, som e espaço entravam num estado de contaminações recíprocas. Na galeria a voz ficou órfã do rio, rompendo-se o ecossistema acústico que funcionava numa espécie de mutualismo entre cidade e obra.

Tanto o vazio das pontes quanto os intervalos para respiração na gravação de *Lowlands* funcionam como um silêncio fecundo de possibilidades, prenhe de sons. Aí está a força do silêncio na instalação de Susan Philipsz, que dialoga com a quietude de um outro mundo, limiar onde o rio é capaz de entoar em vozes plurais os segredos de seu lodo, o tempo das despedidas e das histórias que, mesmo quando apagadas, insistem em renascer debaixo da ponte entre vida e morte, arrastadas por águas sempre correntes.



Lowlands na Tate Modern, em 2010. Extraído de www.artnet.com

Notas

1 Pássaro de canto melodioso e prolongado, semelhante a uma flauta, que só é ouvido durante 15 dias no ano, pela manhã, enquanto o macho constrói seu ninho para atrair a fêmea. Talvez devido à raridade com que se manifesta, diversas culturas indígenas atribuem presságios de bom augúrio a quem tiver a sorte de ouvir seu canto. A despeito da beleza da melodia as cores do pássaro são pouco chamativas, tendendo ao ocre/madeira, o que dificulta sua visualização na mata.

2 Aparelho utilizado na medição e padronização dos níveis de intensidade sonora, cuja unidade de medida é o Decibel.

3 Este e outros trabalhos de Max Neuhaus podem ser acompanhados através do site www.max-neuhaus.info

4 Tradução nossa.

5 Prêmio anual, com nome que homenageia o pintor inglês William Turner (1775-1851), concedido a um artista britânico com idade menor de 50 anos, considerado a premiação de arte mais importante do Reino Unido.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CANCLINI, Néstor. *Sociedade sem relato*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DELEUZE, G. “Controle e Devir”. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Mil platôs: Vol. 5*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- DUNCUM, Paul. Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning. In *Studies in Art Education*. 2004.
- IGES, Jose. *Cuando los artistas manejan las dimensiones del sonido*. Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36.
- In: STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 161.
- MENDES, Eduardo dos Santos. *Walter Murch: a revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. Tese (Doutorado em cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2001.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac naify, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape*. Vermont: Destiny Books, 1993.
- STEVENSON, Robert Louis. *An inland voyage*. Bibliobazaar, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.