

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Iran Jorge da Silva

O BRILHO DO AGUDO PESADO

Porto Alegre
2023

Iran Jorge da Silva

O BRILHO DO AGUDO PESADO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Adolfo Bittencourt
Orientador
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Teresinha Barachini
UFRGS

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti
UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Iran Jorge
O brilho do agudo pesado / Iran Jorge da Silva. --
2024.
55 f.
Orientador: Adolfo Luis Schedler Bittencourt.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. escultura. 2. arte cinética. 3. arte sonora. I.
Schedler Bittencourt, Adolfo Luis, orient. II.
Titulo.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que me apoiaram, me ensinaram e, em especial, a Caroline dos Santos Kiosseski, que sempre esteve presente em todos momentos.

RESUMO

Este trabalho é um recorte da minha produção acadêmica-artística de trabalhos que remetem a certos elementos da arte sonora e arte cinética. O trabalho será desenvolvido utilizando os registros da concepção e construção das minhas obras, e de pesquisa bibliográfica em domínios interdisciplinares, tais como da área filosófica, de elementos de história da arte e de música. De um lado, a arte, de outro, a sonoridade. Ao descrever a experiência estética de uma obra, buscarei identificar e analisar as diferentes dimensões da experiência, como a percepção visual, a percepção tátil e auditiva, a percepção temporal, a emoção, a memória, entre outras. Desta forma, serão analisadas as obras criadas por mim embasadas pela pesquisa acadêmica e pelo empirismo poético criacional desenvolvido ao longo do processo de pesquisa para este trabalho de conclusão de curso.

Palavras-chave: escultura; arte cinética; arte sonora.

ABSTRACT

This paper is an excerpt from my academic-artistic production of works that refer to certain elements of sound art and kinetic art. The work will be developed using records of the conception and construction of my works, and bibliographical research in interdisciplinary domains, such as the philosophical area, elements of art history and music. On the one hand, the art, on the other, the sound. When describing the aesthetic experience of a work, I will seek to identify and analyze the different dimensions of the experience, such as visual perception, tactile and auditory perception, temporal perception, emotion, memory, among others. In this way, the works created by me will be analyzed based on academic research and creative poetic empiricism developed throughout the research process for this course conclusion work.

Keywords: sculpture; kinetic art; sound art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Sputnik-1, 2022 | 9 |
| Figura 2 – Sputnik-2, 2022 | 10 |
| Figura 3 – Um litofone em exposição no Dac Lac Museum | 12 |
| Figura 4 – With Hidden Noise | 13 |
| Figura 5 – Placa Sonora, 2019 | 15 |
| Figura 6 – Placa Sonora, 2023 | 16 |
| Figura 7 – Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade | 17 |
| Figura 8 – Sem título, 2021 | 18 |
| Figura 9 – O brilho do agudo pesado, 2022 | 21 |
| Figura 10 – Placa Sonora, 2019 | 40 |
| Figura 11 – Placa Sonora, 2023 | 41 |
| Figura 12 – Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade, 2021 | 42 |
| Figura 13 – Frames. Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade, 2021 | 43 |
| Figura 14 – Sem título, 2021 | 44 |
| Figura 15 – Frames. Sem título, 2021 | 45 |
| Figura 16 – Sputnik-1, 2022 | 46 |
| Figura 17 – Detalhe. Sputnik-1, 2022 | 47 |
| Figura 18 – Frames. Sputnik-1, 2022 | 48 |
| Figura 19 – Sputnik-2, 2022 | 49 |
| Figura 20 – Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022 | 50 |
| Figura 21 – Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022 | 51 |
| Figura 22 – Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022 | 52 |
| Figura 23 – Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022 | 53 |

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| 1 O INÍCIO | 7 |
| 2 CONSTRUTIVISMO NAS ARTES | 8 |
| 3 ARTE CINÉTICA | 9 |
| 4 ARTE SONORA | 11 |
| 5 O PESO, O AGUDO E O BRILHO | 13 |
| 6 AFERIÇÕES DE SONORIDADE | 26 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 33 |
| REFERÊNCIAS | 37 |
| ANEXO | 39 |

1. O INÍCIO

Este trabalho é um recorte da minha produção acadêmica-artística de trabalhos que remetem a certos elementos da arte sonora e arte cinética. O trabalho será desenvolvido utilizando os registros da concepção e construção das minhas obras, e de pesquisa bibliográfica em domínios interdisciplinares, tais como da área filosófica, de elementos de história da arte e de música. De um lado, a arte, de outro, a sonoridade. Ao descrever a experiência estética de uma obra, buscarei identificar e analisar as diferentes dimensões da experiência, como a percepção visual, a percepção tátil e auditiva, a percepção temporal, a emoção, a memória, entre outras. Desta forma, serão analisadas as obras criadas por mim embasadas pela pesquisa acadêmica e pelo empirismo poético criacional desenvolvido ao longo do processo de pesquisa para o projeto deste trabalho de conclusão de curso.

O presente projeto de pesquisa traz como proposta embasar o meu objeto de estudo, a saber, as possibilidades de experimentação de materiais, aferição de sonoridades e classificação destas, e a sua percepção sonora juntamente com a visual (o brilho e o fosco). Investigar se há a diferença ou se só a sonoridade independente da luz que incide sobre a obra fosca ou brilhante é o suficiente.

Tenho, até hoje, a música como formação principal e profissão. Tanto como instrumentista quanto professor, até entrar no meio das Artes Visuais. Sempre tive uma atração por cores e brilho, assim como a representação figurativa, não necessariamente sempre nesta ordem.

Quando iniciei na jornada do campo das Artes Visuais, tencionava me desvincular da parte musical, não tinha algo muito definido do que queria, tudo me interessava, ainda hoje é assim. Mas por diversos fatores fui largado e naturalmente conduzido no caminho do tridimensional, suas nuances e possibilidades. Não que não tenha interesse em outros campos, mas o tocar no objeto, além do ver, o andar em torno do objeto ou fazer a peça girar na tela como na escultura – modelagem digital em mídias tridimensionais – tem um outro efeito que não é uma simples opção.

O barro, a cerâmica, a modelagem em seus diversos aspectos, o processo de moldes e posterior fundição, seja em resina ou cimento, me absorveram hipnoticamente e constantemente. E por último agora, a solda em materiais metálicos, aparentemente uma expressão simbólica não figurativa, quase abstrata. Mas observando com um pouco de atenção é possível notar o figurativo sempre presente

e suas possibilidades de transformações de materiais diversos e posterior ressignificação que reforçaram este caminho e atração pelo tridimensional.

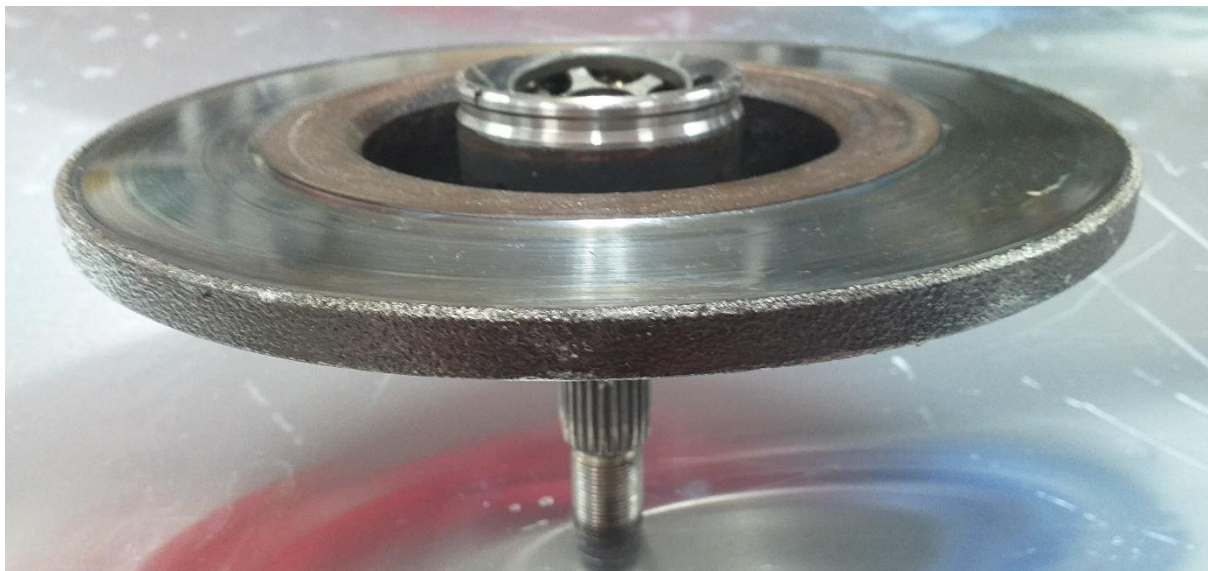


Figura 1. Sputnik-1, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 15cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

2. CONSTRUTIVISMO NAS ARTES

A relação estética com o Construtivismo se dá principalmente com os materiais de origem industrial utilizados na minha pesquisa, suas formas e transformações durante os processos, que possuem, em um primeiro momento, uma similitude forte com o movimento. Inicialmente, o fascínio pelas formas originais me chamou a atenção. A posteriori, a junção de diferentes elementos e a sensação de mobilidade deles, mesmo estando estáticos, além da sua interação no aspecto em que o observador ou expectador possa virar parte atuante do objeto o fazendo soar conforme seu desejo ou somente apreciar a interação alheia.

O Construtivismo representou um movimento de vanguarda artística que se manifestou nas artes visuais em geral, escultura, arquitetura, cenografia, dança, fotografia e design. Surgindo no início do século XX na capital russa, Moscou, foi com certa intensidade até meados da década de 1920 influenciando o movimento artístico da Bauhaus.

Essa vertente de influência futurista, como quase todas vanguardas surgidas neste período, esteve preocupada em mostrar uma nova configuração da arte, influenciada pela ainda recente Revolução Industrial, com a inspiração de máquinas,

ambiente fabril, peças e ferramentas como uma evolução para o ser humano que contrabalança com o bucolismo de cenas do campo e paisagens românticas.

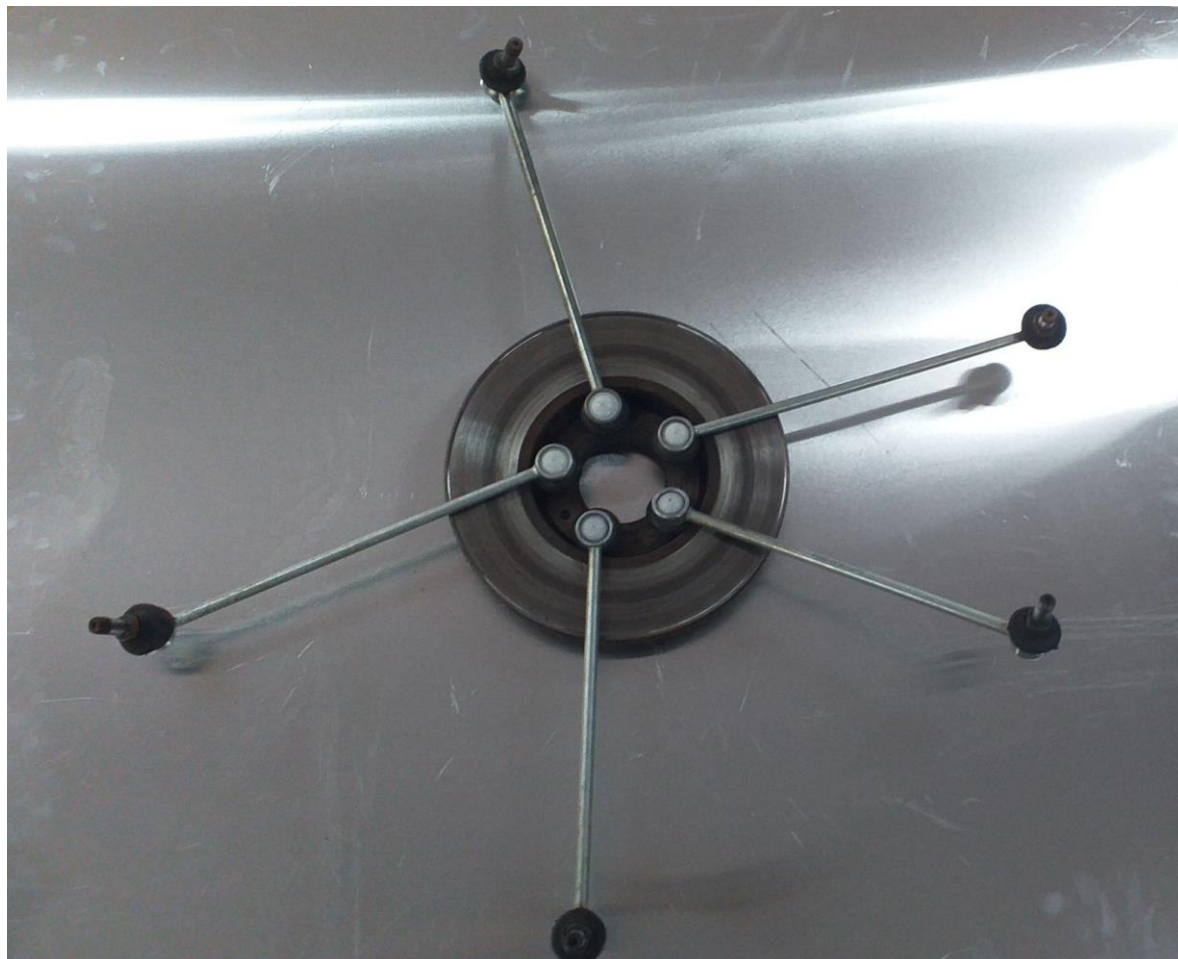


Figura 2. Sputnik-2, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 10cm x 35cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

3. ARTE CINÉTICA

Compreender o movimento em sua essência ajuda a entender o que é uma escultura cinética, e tem como característica principal a utilização de recursos visuais e técnicas destinadas a dar movimento à obra, ou, pelo menos, passar a impressão de movimento.

Na física, quando nos referimos à palavra “cinética”, refere-se ao estudo da ação das forças na mudança de movimento dos corpos. Esse termo é também utilizado na química, biologia e filosofia e a palavra tem origem no grego *kinétós*, que significa móvel ou o que pode ser movido.

O primeiro esboço do que podemos perceber como escultura cinética pode se dizer que foi feito por Edgar Degas elaborando suas bailarinas ainda no século XIX.

Os artistas franceses nesse momento buscavam expressar os movimentos humanos e da natureza em suas obras de diversas formas.

Mas foi mais tarde que a escultura cinética começou a despontar de fato, no início do século XX, quando, o precursor do *ready made*, e um dos principais criadores da arte conceitual que nunca se ateve a nenhum movimento específico, mas sempre circulou por todos, Marcel Duchamp, criou uma de suas peças mais famosas em 1913, a *Roda de Bicicleta*. Apesar de muitos terem como início da arte cinética estabelecida como uma corrente artística moderna que surgiu na capital francesa, Paris, com a exposição *Lemouvement* (O movimento), na galeria Denise René, no ano de 1955, estas obras expostas traziam o movimento físico, seja ele iniciado pelo toque ou pelo ar.

As influências do Construtivismo na arte cinética foram grandes pois a arte Construtivista traz como princípio o rompimento com o formalismo tradicional e tem o diálogo com as novas tecnologias e indústrias do Pós Primeira Guerra como grande motivação e instrumental para romper com o passado e focar no novo em oposição ao bucolismo dos românticos. Isso é visto nestas obras a partir dos elementos abstratos, geométricos e tridimensionais.

A Arte Cinética influenciada por essa corrente ressignifica o abstracionismo não só pelo rompimento com o figurativo tradicional, mas envolvendo o movimento mecânico ou natural em suas obras ou com alusão a estes. Os artistas Naum Gabo com a obra *Kinetic Construction* (1920) e László Moholy-Nagy com a obra *Light-Space Modulator* (1930) são exemplos construtivistas.

Podemos dizer que o auge da escultura cinética aconteceu e veio se distinguindo, quase que em paralelo com o movimento de contracultura que vinha criando força entre as décadas de 1950 e 1960. Sendo a década de 50 o marco inicial desta corrente artística, em 1910 já é possível ver os indícios da Arte Cinética em artistas construtivistas e dadaístas. Porém quando o americano Alexander Calder, conhecido por produzir esculturas gigantescas e móveis, decidiu destacar o dinamismo em suas peças, sendo Marcel Duchamp o primeiro a chamar de “móviles” os objetos criados por Alexandre Calder. Estes objetos são compostos por estruturas leves e delicadas suspensas no ar que se movem de acordo com o fluxo do vento, de forma natural sendo ele um artista de influência dadaísta que se interessava por temáticas que envolvem a mudança, a imprevisibilidade e a abstração biomórfica.

Calder é considerado o pioneiro na escultura cinética propriamente dita, tendo influenciado o trabalho de artistas brasileiros de renome, como Abraham Palatnik, que tem suas obras marcadas por essa estética que trabalha com o movimento real ou ilusório em suas obras.

O escultor suíço, Jean Tinguely, tem o trabalho marcado pela crítica social que ele expressa por esculturas que se movimentavam numa espécie de micro cosmo, de modo desordenado e até mesmo caótico. Também é considerado um dos precursores desse estilo, conhecido por produzir peças que satirizavam e, porque não, ironizavam a função das máquinas no pesado e sofrido período pós-guerra.

4. ARTE SONORA

Quando falamos de Arte Sonora podemos dizer que é uma arte híbrida, que se constitui da junção entre som e outras manifestações imprevisíveis onde o sujeito recebe os efeitos sem participação ou planejamento e com o acaso, e ações deliberadas, planejadas com linguagens artísticas.



Figura 3. Um litofone em exposição no Dac Lac Museum

De acordo com Licht (2009), a história da Arte Sonora assinala uma relação mais direta com as artes plásticas e a escultura sonora, e coloca que o litofone chinês pode ser visto como “a forma mais antiga desse tipo de arte” (Licht, 2009, p. 7). Para este autor, o litofone, que é uma espécie de marimba – ‘um instrumento de percussão’

- pode ser visto como uma espécie de ancestral da escultura sonora. Foram encontrados exemplares em regiões da Índia, Vietnam e Coréia.

Contudo, foi em meados do século XX que efetivamente o termo Arte Sonora foi adotado como referência a uma série diversa de obras de arte que mesclam escultura, som e espaço. Licht (2009) identifica a obra *A bruit secret* ou *With Hidden Noise*, 'com ruído oculto', de Marcel Duchamp, como o "mais precedente trabalho moderno" de Arte Sonora (**figura 4**). Trata-se de uma obra que incorpora a noção duchampiana de *ready made*. A peça é composta simplesmente por duas placas de bronze fixadas num plano horizontal, com o espaçamento entre elas contendo um novelo de barbante. Para ele, o novelo guarda um segredo, um mistério, um ruído oculto, um segredo que deve ser escutado ou desvelado pelo espectador. Este ruído invisível preenche um espaço muito maior que a peça, extravasando os limites da sala, além de intrigar o espectador.



Figura 4. With Hidden Noise. Marcel Duchamp

Em relação às origens da Arte Sonora, o artista sonoro Steve Roden¹ escreveu em 2007:

O som não é o meio que se desenvolveu de uma simples trajetória linear e terminou como um movimento real como o Futurismo ou mesmo o Fluxus... é uma história confusa que inclui um monte de coisas maravilhosas. Revelado para a maioria de nós aos poucos e pessoalmente, e não como um grupo de desenvolvimento em conjunto. (Roden, 2007 apud Licht, 2009, p. 9. Tradução minha.)

5. O PESO, O AGUDO E O BRILHO

Penso que, tão ou mais difícil que definir o que é som ou ruído, é tentar estabelecer a ausência deles, se assim houvesse o desejo. Os aparatos isolantes internos e externos seriam grandes, desde a escolha do local até a preparação deste, no estilo de uma câmara anecóica², que visa uma vedação total dos sons externos, não permitindo reflexos e reverberação dos sons produzidos no seu interior. Ou, simplesmente, por escolher o mais isolado local que fosse da urbanidade. Teria os sons da natureza, desde animais silvestres ao simples zunir do vento e as intempéries climáticas, ou até mesmo a respiração de outra pessoa ou a sua própria, se a sós estivéssemos.

O silêncio, tal como o conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição (Menezes, 2003, p. 19).

O mundo urbano, desde a pós-modernidade, parece estar programado em escala crescente através do passar do tempo para não estarmos a sós, mesmo aparentemente estando e não convivendo espontaneamente em algum aspecto relacional. Tudo neste habitar urbano parece um grande condomínio sem regras, desde os passantes, por vezes errantes ou em uma espécie de deambulação na rua, independentemente do horário, ou do seu estado anímico. Vários sons se confundem e se mesclam, desde os carros, motos, ambulâncias, sirenes agudas e confusões de

¹ Steve Roden é um artista e músico contemporâneo americano. Ele trabalha nas áreas de som e arte visual e é creditado como o pioneiro da música em letras minúsculas, um estilo de composição em que sons silenciosos e geralmente inéditos são amplificados para criar paisagens sonoras complexas e ricas. Ao lado de vários álbuns e obras de arte sonora, sua discografia inclui *Forms of Paper*, que foi encomendado pela biblioteca pública de Los Angeles.

² **câmara anecoica** (sem eco) é uma sala projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas. Elas também são isoladas de fontes externas de ruído. A combinação de ambos os aspectos significa que elas simulam um espaço aberto de dimensão infinita, que é uma característica útil quando influências externas podem interferir nos resultados.

trânsito, até animais de estimação. Surge uma dificuldade de identificação, do que, de onde veio, para onde vai... E como diz Augé (2005, p. 81), “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar”.

Esta obviedade se perde, simplesmente acontece caoticamente neste lugar, de passagem, não sei se vai continuar mais adiante ou em outro entroncamento movimentado.

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla lei inexorável: sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo. Como as moléculas estão em contínuo movimento, a produção de sons é na verdade, ininterrupta (Menezes, 2003, p.19)



Figura 5. Placa Sonora, 2019. Metal, madeira, café e arco de violino. 35cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

Disponível em: <https://iranjorge4.wixsite.com/portfolio/c%C3%B3pia-escultura>



Figura 6. Placa Sonora, 2023. Metal, madeira, café e arco de violino. 35cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre
Disponível em: <https://iranjorge4.wixsite.com/portfolio/c%C3%B3pia-escultura>



Figura 7. Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade, 2021.
Vídeo e composição musical com sinos e metrônomo. 1min02secs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre
Disponível em: <https://iranjorge4.wixsite.com/portfolio/c%C3%B3pia-escultura>

O estar por vezes parado, observando estas movimentações, ou no meio da ação, como um espectador atuante vivenciando a cidade, absorvendo o que ela te traz de bom e de ruim, ou simplesmente seguindo seu fluxo, ocupando um espaço, como numa espécie de manada, reagindo a todos os estímulos. Porém, as reações mais bruscas neste espaço em movimento, são em relação aos estímulos sonoros e às atitudes que correspondem a estes, de alerta, atenção, susto e, inclusive, algum músico de rua que te prende a atenção, mas algum afeto diferente te põe em modo alerta e de volta à manada, te faz questionar o trajeto, ou a impossibilidade de mudá-lo, assim como se não seria hora de sair deste fluxo, parar e simplesmente assistir.

Quando Michel Certeau fala em “não lugar” é para fazer alusão a uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar em si mesmo que lhe impõe o nome que lhe é dado. (Augé, 2005, p. 79)

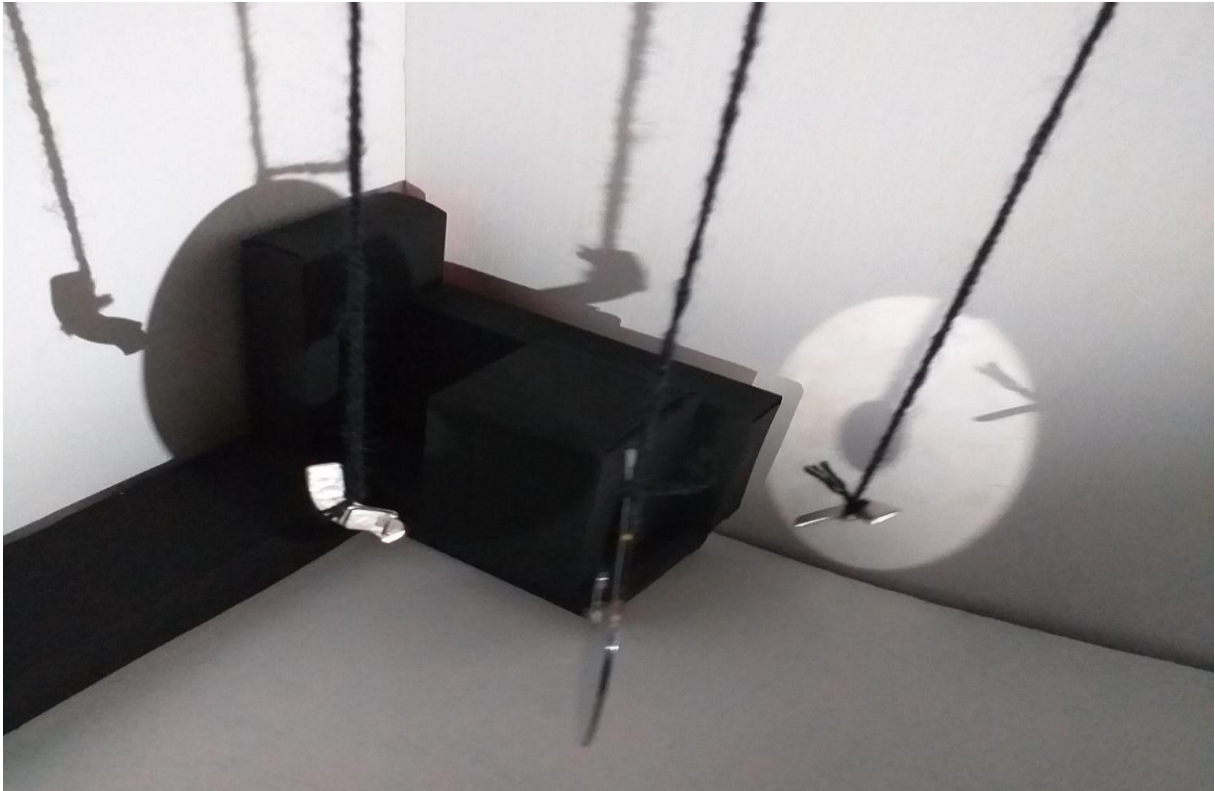


Figura 8. Sem título, 2021. Vídeo. 16secs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre
Disponível em: <https://iranjorge4.wixsite.com/portfolio/c%C3%B3pia-escultura>

Quando adentramos aos domínios da morada em um prédio - quase sempre de uma arquitetura e aspectos pesados, onde há um corredor entre os apartamentos em um condomínio residencial propriamente dito - a princípio, teríamos que seguir uma convenção de regras. Algumas são especialmente direcionadas aos horários de silêncio, além de outras, redigida pelos moradores visando o bem comum. Isso sem mencionar as respectivas regras de silêncio após às 22 horas e fins de semana, que se mostra ser quase de conhecimento comum e que parece nascer incorporado a nós todos, praticamente uma espécie de direito natural.

Sempre existem os passantes nestes corredores fronteiros à nossa privacidade, com ou sem conversa, pisando delicadamente ou sem preocupação pela hora da madrugada, nestes corredores considerados espaços comuns aos habitantes (por vezes amigáveis ou amáveis, quando de nosso relacionamento), anunciados pelo brilho da luz que acende detectada pelo movimento. Por vezes, ela aparece fantasmagórica e sorrateiramente vai invadindo nossas intimidades pelas frestas da porta, com o barulho aparentemente involuntário e aleatório do maquinário -do elevador de madrugada, assim como o ruído da própria cidade como um todo.

Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, tentemos o possível para fazer um silêncio, não conseguiremos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável que se haja uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal sala é chamada de câmara anecóica, suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Universidade de Harvard há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música (Cage, 1976, p. 8).

O aspecto tecnológico deste convívio, se observarmos bem, em quase toda casa ou habitação, tudo é desenvolvido para não apreciarmos o silêncio. Não somos incentivados a buscá-lo, ou a estar a sós com nossos pensamentos, ou percebermos o outro sem interferência de algum dispositivo por um tempo maior ou em silêncio. Desde a época do rádio, passando para a da televisão, desembarcamos nas pequenas telas, em que parece que decidimos o que queremos ver, que somos donos do nosso destino e escolhas. Parece ser impossível nos livrarmos das redes, dos algoritmos que vão escolhendo por nós, mesmo em cima de péssimas escolhas, em que não é possível ver só um vídeo. Até mesmo com o aparelho celular no silencioso, quando se esquece só no modo vibrar, tem-se que pegar ansiosamente para ver de quem foi a mensagem. Nos atrapalha o sono para ver mais uma corrente, ou um vídeo de gatinho sem sentido ou fofo. Não apreciamos o simples ver, ouvir e o sentir não eletrônico, ou com legenda, parece que todos os estímulos visam a nos direcionar ou simplesmente dessensibilizar. E apesar deste turbilhão de estímulos, todos parecem ser mais do mesmo, desde os gatinhos até os padrões sensualizantes de beleza.

Por outro lado, o silêncio pode ser extremamente desconfortável, parece ser uma coisa antinatural ao ser humano. Onde o há parcialmente, instintivamente parece que tem que ser quebrado, mesmo estando em solidão, para parecer que não se está ou para afugentar o que possivelmente o ameaçaria nos primórdios. O silêncio parcial e momentâneo é aceito, porém o total creio que nos levaria à loucura. Sempre pensei que a música dos elevadores (tempos atrás, bem comuns) era para atenuar o desconforto da curta viagem entre estranhos. Hoje, com elevadores silenciosos, tenho certeza.

Lembro-me que no início da década de 90, eu ainda um jovem estudante de violino, sempre que queríamos ouvir algo, recorriamos a uma empreitada de copiar

em fitas K7 uns dos outros - que geralmente eram de gravações captadas da Rádio da Universidade que funciona em 1080 AM (até hoje), mas era a única que passava programação de música erudita de qualidade. Os vídeos eram cópias da cópia de uma cópia, não original, já ruins, que, por ventura, o que não se conseguia ver, se imaginava. A dificuldade de acesso era enorme, e era comum dizer que a dificuldade cultural do brasileiro era devido ao acesso. Ainda acredito que sim, que o acesso é preponderante em tudo no Brasil, mas para ver, ouvir e pesquisar neste sentido, é quase ilimitado o universo de possibilidades. Hoje, ouço o Quarteto de Cordas número 8 de Shostakovich³ com quem eu quero. Há documentários sobre a peça específicos, sobre grupos específicos, intérpretes, relatos destes, não só sobre a peça, mas de outras interpretações, e informações sobre o autor, únicas em certa medida.

Em suma, acesso é o que não nos falta, mas porque quando se tenta o aleatório ou fazer um flâneur pela tv, não se consegue ser, mesmo com vários canais a disposição? Tudo parece igual, tudo mais do mesmo. Quando se vai para as redes parece pior, o esmagamento é pelo algoritmo, não pela programação. Não se vive mais certas coisas ou momentos sem os dispositivos que parecem amuletos mágicos, que resolvem problemas numa rapidez praticamente instantânea, não só de comunicação, mas também afetivos, de auto estima e, porque não, de enganação, fuga da realidade, de abstração, mas sempre com sonoridades e apelos visuais hipnóticos.

A arte é consagrada somente aos ouvidos (ao menos a gravada). Se formos assistir alguém tocando sempre vai haver o aspecto performático - desde o figurino até as caras e bocas -, a iluminação, fora o ritual que é exigido do espectador e do artista, em que muitas vezes o ato de ouvir a gravação só se torna mais completa depois que se viu ao vivo, pois vira uma memória das sonoridades, da emoção, do ambiente em si, da experiência vivida. Os materiais utilizados na obra *O brilho do agudo pesado* (2022), de minha autoria, foram escolhidos por sua densidade, brilho, opacidade e sonoridade, juntando componentes distintos na reconstrução em outro objeto diferente da finalidade de sua criação original. Procurarei fazer uma análise sob a ótica da fenomenologia em meus processos recentes. A fenomenologia é uma corrente filosófica que busca compreender a essência das coisas a partir da

³ <https://www.youtube.com/watch?v=wokx576v5Y0>

experiência vivida pelo sujeito, isto é, como as coisas se apresentam ao sujeito em sua vivência, suas sensações, percepções e sentimentos.



Figura 9. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre
Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/MQifF0ob4jE>

Na fenomenologia, a escolha de materiais para a confecção de uma obra de arte é um aspecto importante a ser considerado na análise da experiência estética. A escolha dos materiais não se limita apenas às propriedades físicas dos mesmos, como a textura, a cor, o peso, entre outros, mas também às significações culturais, simbólicas e históricas que eles carregam. A fenomenologia da arte busca compreender como a escolha dos materiais influencia a experiência estética da obra,

levando em conta a relação entre o sujeito e a obra, a percepção visual e tátil, a relação com o espaço e o tempo, entre outras dimensões da experiência. Ao descrever a experiência estética de uma obra, procuro desenvolver no meu trabalho questões diversas buscando identificar e analisar as diferentes dimensões da experiência, como a percepção visual, a percepção tátil, a percepção temporal, a emoção, a memória, entre outras.

Além disso, a escolha dos materiais pode influenciar cada uma dessas dimensões, como a sensação de dureza ou maciez, a sensação de opacidade ou transparência, a sensação de leveza ou peso, a associação com significados culturais e históricos, entre outros. Assim, a densidade dos materiais na construção de objetos igualmente é um aspecto importante a ser considerado, uma vez que isto pode influenciar nossa percepção e experiência do objeto analisado. A fenomenologia também busca compreender como a densidade de um material influencia a percepção e experiência do objeto, levando em conta o papel da corporeidade e da experiência sensorial na construção do conhecimento sobre o objeto.

No meu projeto, devido à densidade da maioria destes materiais escolhidos por mim, ao serem percutidos, proporcionam um som agudo e estridente. A luminosidade incidente sobre a peça cria reflexos sobre o espaço expositivo. A percussão do objeto fica por conta do espectador, utilizando como 'baqueta' uma bieleta (peça da suspensão dianteira do automóvel). Justamente, a densidade de um material pode afetar a forma como o objeto se apresenta em termos de peso, resistência e textura, entre outros aspectos. Por exemplo, um objeto feito de madeira maciça pode nos parecer mais resistente e pesado do que um objeto feito de um material mais leve, como o plástico. Além disso, a densidade do material pode afetar a forma como interagimos com o objeto, como na maneira como o pegamos, movemos ou transportamos. Segundo Merleau-Ponty (1999):

Nossa percepção pressente, sob o quadro, a presença próxima da tela; sob o monumento, a do cimento que se pulveriza; sob o personagem, a do ator que se fatiga. Mas a natureza da qual o empirismo fala é uma soma de estímulos e de qualidades. É absurdo pretender que essa natureza seja, mesmo que só em intenção, o objeto primeiro de nossa percepção: ela é muito posterior à experiência dos objetos culturais, ou, antes, ela é um deles. Precisaremos, portanto, redescobrir também o mundo natural e seu modo de existência, que não se confunde com aquele do objeto científico. Que o fundo continue sob a figura, que seja *visto* sob a figura, quando, todavia, ela o recobre, este fenômeno que envolve todo o problema da *presença* do objeto é, ele também, escondido pela filosofia empirista, que trata essa parte do

fundo como invisível, em virtude de uma definição fisiológica da visão, e a reconduz à condição de simples qualidade sensível, supondo que ela é dada por uma imagem, quer dizer, por uma sensação enfraquecida. (Merleau-Ponty, 1999, p. 51).

Percebe-se que, ao descrever a experiência de um objeto, a fenomenologia busca identificar e analisar as características sensoriais e corpóreas que emergem na interação entre o sujeito e o objeto, considerando como a densidade do material pode influenciar essas características. Nesse sentido, a fenomenologia busca compreender a experiência do objeto como algo que é construído a partir de uma relação dinâmica entre o sujeito e o mundo, que é mediada pela experiência sensorial e corporal, pois as obras são convidativas a transformar o espectador em um tipo de espectador atuante, que interage e descobre por si só desdobramentos da obra em si.

A escolha dos materiais da obra não dependia muito de mim, mas da disponibilidade das oficinas mecânicas da região metropolitana de Porto Alegre, mais precisamente em Gravataí, Cachoeirinha e Novo Hamburgo, em que periodicamente passava. Às vezes, encontrava materiais interessantes, outras, não achava nada disponível, principalmente se os meus concorrentes 'sucateiros' haviam passado antes que eu ou não.

Essa precariedade de acesso tinha algo de físico, de contato com os materiais, desde o toque com os dedos sobre a poeira e uma inspeção e avaliação. E porque não uma apreciação e leitura das capas até uma acurada inspeção visual dos discos de vinil propriamente ditos contra uma luz indireta, para observar os arranhões, e os possíveis defeitos sonoros dados a estes que eram perfeitamente aceitáveis. Sempre quando vinha a Porto Alegre tinha que haver uma peregrinação e passar pelos sebos de vinil do viaduto da Borges. Essa transição do vinil e fitas K7 para os gravadores de CD caseiros foi a maior motivação para ter um computador em casa e definitivamente para mim a grande transição do milênio, em que os discos de vinil grandes (e sempre empoeirados e arranhados com suas imperfeições) foram trocados por uma promessa de pureza brilhante do CD. E ainda mais, se podendo criar inúmeras cópias múltiplas para trocar, presentear etc. Na mesma época essa pureza também se intensifica para os televisores em que uma pretensiosa diversidade de programação e assinaturas de canais se expande prometendo uma liberdade e diversidade em alta definição, que os aparelhos receptores há anos em casa e monitores não estariam aptos a entregar ou

só por somas monetárias indecentes, afinal, a alta definição e a pureza custavam caro e não eram muito acessíveis.

Meu carro de andar, como dizem os colecionadores e antigo mobilistas, é uma Belina GLX 1988. Inicialmente, lá pelos idos de 2006, foi por opção, hoje não é. Como todo automóvel, é preciso manutenção e, com os carros mais velhos, além de acabar sabendo como que se faz, tem que se envolver virando praticamente um relacionamento, ajustando, fazendo, procurando peças de reposição e quando da dificuldade de mecânicos que entendem realmente do ofício não sejam somente trocadores de peças após passar o scanner no módulo do veículo, neste não há módulo, tens que ouvir, ver sentir.

Nestas idas e vindas, onde geralmente fico sentado ou, como prefiro, ficar ajudando, tanto para apressar como para ter a certeza do que está sendo feito ou trocado quando não se está estabelecida a confiança. O ambiente com os cheiros característicos de uma oficina mecânica já quando se chega perto da entrada e os sons desta quando não são de motores sendo ajustados, tem os sons agudos que penetram sem escapatória de batidas metálicas, quando uma peça de suspensão tem que receber algo de maior persuasão para encaixar.

Me chamava a atenção sempre as peças inutilizadas que ficavam à disposição dos sucateiros que periodicamente passam para recolher e vender. Há tempos que levava pra casa as minhas peças velhas trocadas, ainda boas, esperando usar num momento de necessidade, sempre acumulando algo na garagem ou perto do carro. A posteriori levando peças que não eram minhas quase sempre motivado seja pela forma ou pelo brilho, pois desde tenra idade tive esse apelo pelo 'kitch', pelo brilhoso, pelos parafusos que achava no chão e guardava estimulado pela minha mãe que fazia isso sempre, 'pois quem guarda tem' além dos exageros, não sei se pelo medo de faltar ou de uma tendência ao ter múltiplos para escolher ou simplesmente um quê de acumulador que sempre tem algo reparador ou compensador de carência afetiva, o objeto preenche um vazio não só no espaço mas também no campo dos sentimentos.

Inicialmente, eu sempre procurava materiais primando pela sua forma e brilho, porém durante o seu recolhimento percebi o seu potencial sonoro. A gratuidade e a ideia de reciclagem ou, como gosto de falar, a transformação destes em outra coisa - mesmo sendo ordinária - me fascina, apesar de ver que se precisa de muito material para a escolha, ademais pesam bastante e ocupam espaço em excesso.

Após uma limpeza preliminar, houve várias outras, além de um polimento, e depois uma solda 'oculta' entre os elementos (um virabrequim e um disco de freio que foram limpos e polidos e, posteriormente, soldados de forma a esconder a solda parecendo uma peça forjada única e original, uma que move o objeto original e outra que o para).

Para finalizar, as partes opacas foram envernizadas para reter a oxidação ou fazer uma pátina com algo de graxa remanescente em algum canto onde a limpeza não foi efetiva. Durante o processo nas partes oxidadas e opacas houve uma reação com o verniz, uma pátina oriunda desta resposta aconteceu em razão do devir do material. Igualmente, a ideia é observar o impacto da luz sobre o reflexo nas peças metálicas no espaço expositivo, podendo estas estarem fixas ou mesmo sustentadas ao teto.

Assim como a escolha dos materiais e da sua densidade, a dualidade de brilho e opacidade é algo que influencia na experiência vivida pelo fruidor, pois pode ser vista como um aspecto da polaridade entre o claro e o escuro, que é uma das características fundamentais da experiência perceptiva. Então, podemos considerar que a percepção de um objeto brilhante ou opaco é mediada pela luz, mas também está relacionada à nossa experiência corporal e sensorial. Um objeto brilhante pode despertar em nós uma sensação de luminosidade, de claridade, de algo que se destaca e chama a atenção, enquanto um objeto opaco pode parecer mais fechado, mais pesado, mais resistente à percepção.

Já em relação ao peso e à leveza, podemos considerar que a percepção dessas qualidades é mediada pela experiência corporal e sensorial. Um objeto pesado pode parecer difícil de movimentar, pode nos impor um esforço físico maior, enquanto um objeto leve pode parecer mais fácil de manipular, mais ágil. A dualidade entre peso e leveza pode ser vista como um aspecto da polaridade entre a força e a suavidade, que é outra das características fundamentais da experiência perceptiva.

Na análise fenomenológica, o objetivo é descrever essas polaridades e dualidades de forma rigorosa e precisa, buscando identificar suas estruturas e relações essenciais. Para isso, é necessário recorrer à intuição fenomenológica, que nos permite apreender diretamente as características do objeto tal como se apresentam à nossa consciência. Ao descrever a experiência, é importante suspender

nossas crenças e pressupostos teóricos, a fim de chegar a uma descrição neutra e rigorosa dos fenômenos em questão, como preconiza Merleau-Ponty (1999):

Ela só o é para nós. O objeto, dirão os psicólogos, nunca é ambíguo; ele só se torna ambíguo por desatenção. Os limites do campo visual não são eles mesmos variáveis, e há um momento em que o objeto que se aproxima começa absolutamente a ser visto, simplesmente nós não o "notamos" (Merleau-Ponty, 1999, p. 27).

A forma da minha experiência, ao mesmo tempo óbvia pela materialidade, e densidade, se tornam intrigantes pela composição de algo e possível utilidade sonora dando uma dualidade ao objeto. Na arte sonora, a fenomenologia pode ser aplicada de diversas maneiras. Uma delas é na compreensão do som como fenômeno, isto é, como uma experiência que se manifesta ao sujeito. Nesse sentido, a arte sonora pode explorar as propriedades físicas e sensoriais do som, como altura, timbre, intensidade e duração, e como essas características influenciam a forma como o som é percebido e interpretado pelo sujeito.

Outra forma de operação da fenomenologia na arte sonora é através da exploração da relação entre o som e o espaço. A fenomenologia nos ensina que a experiência humana do espaço é complexa e influenciada por diversos fatores, como a percepção do corpo, a memória e as expectativas. Na arte sonora, é possível utilizar o som para criar diferentes sensações de espaço, como a sensação de proximidade, distância, amplitude, profundidade e direção, e explorar como essas sensações afetam a experiência do sujeito.

Além disso, a fenomenologia também pode ser aplicada na compreensão da relação entre o sujeito e o som. Assim, a arte sonora pode explorar como as emoções, a memória, a atenção e a expectativa do sujeito influenciam a percepção e interpretação do som, permitindo uma compreensão mais profunda e rica desta experiência.

Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. Este "algo" aliás não é necessariamente um objeto identificável. Existem duas maneiras de se enganar sobre a qualidade: uma é fazer dela um elemento da consciência, quando ela é objeto para a consciência, tratá-la como uma impressão muda quando ela tem sempre um sentido; a outra é acreditar que este sentido e esse objeto, no plano da qualidade, sejam plenos e determinados (Merleau-Ponty, 1999, p. 26).

Deste modo, a intuição no ato da construção do objeto se propaga para o público e a sonoridade foge do campo visual, explorando outros aspectos sensoriais. Nessa abordagem, a intuição desempenha um papel fundamental. A intuição fenomenológica consiste na apreensão direta do fenômeno tal como ele se apresenta à consciência, antes de qualquer análise conceitual ou teórica. Trata-se, portanto, de uma forma de conhecimento não discursivo e não mediado por representações.

Ao descrever a experiência, o fenomenólogo busca captar a essência do objeto, ou seja, aquilo que lhe confere sentido e significado. A construção do objeto fenomenológico é, portanto, um processo de análise que busca explicitar as estruturas e relações que constituem a experiência.

Para isso, a fenomenologia recorre a um método de redução ou *epoché*⁴, que consiste na suspensão ou colocação entre parênteses de todas as crenças e pressupostos teóricos que possam interferir na descrição do fenômeno. Dessa forma, a fenomenologia busca uma descrição neutra e rigorosa da experiência, sem influências prévias.

Mais geralmente, os objetos reais que não fazem parte de nosso campo visual só nos podem estar presentes por imagens, e é por isso que eles são apenas "possibilidades permanentes de sensações". Se abandonamos o postulado empirista da prioridade dos conteúdos, estamos livres para reconhecer o modo de existência singular do objeto atrás de nós (Merleau-Ponty, 1999, p. 51).

Assim, a intuição e a construção do objeto na análise fenomenológica estão intimamente ligadas, uma vez que a apreensão intuitiva do fenômeno é o ponto de partida para a análise e descrição da experiência, visando à identificação de suas estruturas essenciais.

6 AFERIÇÕES DE SONORIDADE

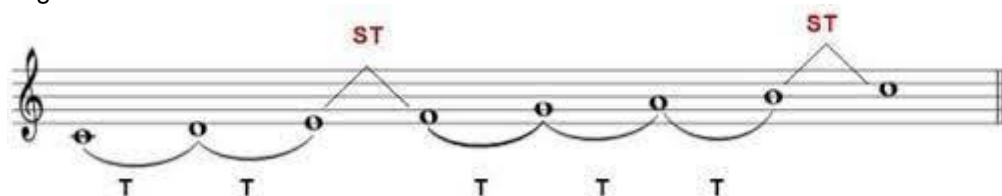
A sonoridade aguda proporcionada pela densidade do material, ou sua ausência, que pode ser observada ao longo do processo criativo, foi auferida entre 2.643 hrz, 3.737,8hrz e 3.960hrz nas notas correspondentes a A (lá), B (si) e E (mi).

⁴ A *epoché*, conceito-chave na fenomenologia contemporânea, deriva de formulação muito antiga, oriunda do ceticismo grego. Na definição de um dos principais céticos, Sexto Empírico, trata-se do estado de repouso mental pelo qual nada afirmamos e nada negamos, explorando o quanto não sabemos para melhor atingirmos a imperturbabilidade. A *epoché* seria a maneira de olharmos o enigma e o mistério sem resolvê-los – ao contrário, protegendo-os.

São sons muito agudos, que reverberam longe, e após o primeiro impacto, em alguns locais, há um decrescendo na dinâmica sonora do forte ao pianíssimo⁵, e uma ressonância secundária pela vibração da peça. No caso, com mais baquetas ('bieletas') disponíveis pode-se criar com mais espectadores, ao invés de linhas melódicas (horizontais ou solo), linhas harmônicas (verticais sons conjuntos) com as combinações das 3 notas ou seus intervalos musicais: A (lá) e (si) – uma segunda maior⁶ –, que geralmente é dissonante e gera desconforto dentro do sistema musical ocidental, pedindo uma resolução. E mesmo a A (lá) e E (mi) – uma quinta justa⁷ –, B

⁵ Quando uso esta palavra pianíssimo é referente a uma notação musical que vem abaixo da melodia escrita com pp que é uma orientação do autor para tocar com um volume sonoro e intensidade menores, que por sua vez é uma gradação do piano p, em contraposição ao forte F e ao fortíssimo FF estas notações de dinâmica e intensidade sonora, assim como os andamentos no início de cada peça musical, são tradicionalmente em italiano e no período romântico e contemporâneo extravasam a quantidade de ppp e FFF.

⁶ Não confundir com os modos de escalas maiores e menores que são oriundas dos modos gregos ou litúrgicos, de onde advém as 7 notas musicais 'naturais' sem alterações. Dentro deste esquema diatônico que é uma sequência alternada de 'tons e semitons tom' se encontram as 7 notas, que iniciando a escala em cada nota diferente se começa um novo esquema diatônico de tons e semitons e dentro deste 7 se encontra o modo maior e o menor usualmente um modo usado para coisas alegres e efusivas e outro para tristes ou melancólicas, quando falo em segunda menor me refiro ao menor intervalo da música ocidental que é um semitom ou meio tom, imaginando este no instrumento musical piano a distância da nota si para dó sendo melódica a sucessão destas e harmônica a simultaneidade. Já de dó para ré é um tom que é composto de 2 semitons ou '2 meio tom' este sendo exemplo de uma segunda maior.



Simulação do teclado do piano de uma escala de uma oitava de dó a dó



Notação em cifras

| | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|
| C | D | E | F | G | A | B |
| Dó | Ré | Mi | Fá | Sol | Lá | Si |

⁷ O intervalo de **quinta justa** é a distância entre duas notas entre si de 7 [semitons](#), ou 3 [tons](#) e meio. Por exemplo, a quinta justa de C é G, a de C# é G#, a de D é A assim seguindo a ordem das notas

(si) e E (mi) – uma quarta justa –, estas duas gerando uma consonância ou conforto, estabilidade.

Assim como a quarta e a oitava existe o intervalo que quinta justa que é considerado uma consonância perfeita, diferente dos intervalos diminutos ou aumentados, que geram um desconforto ou uma instabilidade, com uma necessidade humana de caminhar para uma estabilidade, tanto para finalizar quanto para seguir adiante, pois não existem quartas, quintas maiores ou menores somente diminutos e aumentados as oitavas somente justas, Pitágoras outrora já havia percebido que havia uma proporção matemática e com instrumentos de corda viu que na metade exata de uma corda soava um intervalo de oitava.

Trítono é o intervalo que compreende três tons inteiros entre duas notas. Ou seja, quando tocado simultaneamente duas notas que possuem três tons com esta distância entre si, é tocado um trítono. Um exemplo de trítono está entre as notas Fá e Si. Porém com as alterações possíveis pode ser alcançado com quaisquer outras notas desde que possuam três tons inteiros entre estas duas notas.

Quando este não é seguido de um acorde de repouso o ouvinte é dominado de uma angústia que como disse parece ser uma necessidade humana essa resolução e repouso, o trítono é muito utilizado em filmes de suspense ou terror para criar esta ambiência angustiante.

Associado pela igreja ao demônio por causar demasiada tensão e ir contra a perfeição divina, foi espalhado por muitas pessoas o conceito que este intervalo fora proibido e condenado na Idade Média, é fato que o trítono recebeu o nome de “*diabolus in musica*” pela igreja ocidental, como se fosse expressamente proibido de ser tocado coisa que na prática nunca aconteceu e nenhum compositor foi para fogueira pela inquisição por causa disto, bem pelo contrário foi muito usado inclusive pelo efeito dramático pela própria igreja, a condenação ou alerta era mais para avisar das dificuldades técnicas para execução do que uma proibição em si.

Voltando aos vanguardistas do início do século XX, mais especificamente me refiro a Segunda Escola de Viena e ao Dodecafonismo, Atonalismo e Serialismo, há uma ligação estética e racional entre estes e a Bauhaus, em sua forma cerebral e pensada em seu reducionismo formal. Como a Bauhaus buscava uma funcionalidade

podendo ser melódica quando intervalo tocado sucessivamente ou harmônico quando os dois sons do intervalo forem tocados juntos.

em suas plantas, o bom design deveria exaltar as formas puras, simples, ascéticas e sempre com uma neutralidade tanto com o planejamento como materiais, da concepção a execução. Estas vanguardas buscavam o mesmo muito em função da oposição ao romantismo, com suas séries de notas musicais, ou falta de uma tonalidade identificável ou a busca da não evidência desta, mas não com menos afeto ou com impacto sobre o espectador bem pelo contrário.

Dodecafônico é uma técnica de composição criada por Schoenberg em meados de 1930. Esta técnica utiliza-se dos doze sons (pensando dentro do sistema musical ocidental, e das 7 notas musicais se estivermos visualizando um teclado estas são as teclas brancas, juntando as pretas são os 12 sons existentes neste sistema) este foge do sistema tonal ou modal tradicional, bem como da harmonia tradicional.

Atonal com notas pensadas e sendo usadas com alguma liberdade, significa que a nota ou acorde em questão e em análise não pertence à tonalidade ou uma sequência harmônica tradicional sem compromisso com uma resolução tonal. Por exemplo, a nota F# (tecla preta do piano) é atonal ao campo harmônico de Dó maior (onde que nesta tonalidade todas pertencentes a esta são unicamente brancas).

O serialismo é um método de composição musical no qual se utiliza uma ou várias séries de notas como forma de organizar um material para a composição musical. Pode se dizer que a primeira forma de composição serial foi o dodecafonismo

Na sonoridade aferida posso afirmar que foi criada uma série de notas onde não se estabeleceu nenhuma tonalidade específica.

A experiência da sonoridade, na fenomenologia, envolve não apenas a percepção de sons, mas também a maneira como esses sons são interpretados, experimentados e relacionados com outros aspectos da nossa experiência.

A fenomenologia da sonoridade busca compreender como a experiência sonora emerge a partir da relação entre o sujeito e o som, levando em conta as características físicas dos sons, como altura, intensidade e timbre, mas também a maneira como essas características são interpretadas e experimentadas pelo sujeito. Ao descrever a experiência sonora, a fenomenologia busca identificar e analisar as diferentes dimensões da experiência, como a sensação de proximidade ou distância, a sensação de volume ou intensidade, a sensação de direção do som, entre outras.

Além disso, a fenomenologia da sonoridade também se interessa pela relação entre a experiência sonora e outras dimensões da experiência humana, como a memória, a emoção, a percepção do tempo e do espaço, entre outras.

Assim, a fenomenologia da sonoridade busca compreender a experiência auditiva como algo que é construído a partir da relação entre o sujeito e o som, levando em conta não apenas as características físicas dos sons, mas também a interpretação e experiência subjetiva dos mesmos.

(...) o papel que a noção de *juízo* desempenha em sua análise. O juízo é frequentemente introduzido como *aquilo que falta à sensação para tornar possível uma percepção*. A sensação não é mais suposta como elemento real da consciência. (Merleau-Ponty, 1999, p. 60).

É a experiência subjetiva da consciência, ou seja, como os seres humanos percebem e interpretam o mundo ao seu redor. A dualidade se refere à relação entre a consciência e o mundo externo, como a experiência subjetiva da consciência está relacionada com o mundo objetivo.

Por um lado, se destaca a importância da subjetividade na percepção e interpretação do mundo. Segundo esta abordagem, a consciência é fundamental para a compreensão do mundo, já que todas as percepções e experiências são filtradas pela subjetividade de cada indivíduo. Portanto, na análise das experiências subjetivas e na descrição das estruturas da consciência.

Por outro lado, também reconhece a existência do mundo objetivo e a importância de se estudar como a consciência se relaciona com ele. Nesse sentido, a fenomenologia busca uma descrição precisa da experiência do mundo e dos objetos que o compõem, destacando a importância de se levar em conta o contexto e a situação em que as experiências ocorrem.

Deste modo, a dualidade na fenomenologia se manifesta na relação complexa e interdependente entre a subjetividade da consciência e o mundo objetivo, que é objeto de sua percepção e interpretação.

A ideia da minha poética é tanto trabalhar com a interatividade como sem ela, e fazer com que a peça ocupe o espaço. E com a sonoridade, ela ocupa todo ele, assim como ultrapassa o espaço expositivo em que está situada, primeiramente causando a reflexão ou resignificação do que é ou o quê.

A ideia de "presença indeterminante" é um conceito importante na fenomenologia, e se refere à noção de que toda percepção e experiência é marcada por uma espécie de ambiguidade ou indeterminação em relação ao objeto percebido. Em outras palavras, a presença indeterminante significa que a percepção de um objeto não é simplesmente uma questão de apreensão direta de suas características ou propriedades, mas envolve uma complexa interação entre a consciência e o objeto, que é mediada por nossas expectativas, crenças, emoções e memórias. Para a fenomenologia, a presença indeterminante é uma característica fundamental da experiência humana, que reflete a natureza complexa e dinâmica da relação entre sujeito e objeto. Ao descrever a experiência, a fenomenologia busca identificar e analisar os diferentes modos pelos quais essa presença indeterminante se manifesta, a fim de compreender melhor a relação entre sujeito e objeto.

Um exemplo de como a presença indeterminante pode se manifestar na experiência seria na percepção de uma mesa. Enquanto mesa, ela se apresenta a nós com uma série de propriedades e características que nos permitem identificá-la como tal. Porém, essa percepção não é simplesmente uma questão de apreensão direta de suas características físicas, mas envolve uma série de expectativas e crenças que temos em relação ao que é uma mesa, como ela deve ser usada, quais são seus significados culturais, etc.

Assim, a presença indeterminante nos leva a questionar a ideia de que podemos conhecer um objeto de forma absoluta e objetiva, e nos convida a adotar uma abordagem mais cuidadosa e crítica em relação à nossa percepção e compreensão do mundo que nos cerca.

É preciso colocar a consciência em presença de sua vida irrefletida nas coisas e despertá-la para sua própria história que ela esquecia; este é o verdadeiro papel da reflexão filosófica e é assim que se chega a uma verdadeira teoria da atenção. (Merleau-Ponty, 1999, p. 60).

Na construção do meu objeto, o convite é feito à interação, à descoberta da dissonância e à consonância, ao confortável e ao desconfortável, à tranquilidade e à instabilidade, à dualidade original do parado e andando, transmutado no som resultante com a sobrevida destes materiais. A experiência estética é construída a partir da interação entre o sujeito e a obra de arte, e essa interação é mediada pelo espaço expositivo em que a obra se encontra. O espaço expositivo pode influenciar a

experiência estética de diferentes maneiras, como na forma como a obra é apresentada ao espectador, na relação entre a obra e o ambiente em que se encontra, na iluminação, na acústica, entre outros aspectos.

Assim, a fenomenologia da arte busca compreender a experiência estética como algo que é construído a partir da interação entre o sujeito e a obra de arte, mediada pelo espaço expositivo em que a obra se encontra, e que é influenciada por diferentes dimensões da experiência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa pela Arte Sonora e suas conexões fenomenológicas, emergem complexidades que transcendem os limites convencionais das Artes Visuais. Minha investigação proporcionou uma incursão na interseção entre som e matéria, destacando a riqueza de significados entrelaçados na escolha de materiais, na exploração do espaço e na dualidade intrínseca à experiência estética.

A fenomenologia, como guia nesta exploração, foi como uma bússola. No centro desta abordagem, reside o reconhecimento da subjetividade como um fio condutor vital. Ao considerarmos a consciência como a lente através da qual o mundo é interpretado, cada percepção, cada ressonância sonora, torna-se uma manifestação única da complexidade do eu diante da obra de arte.

A compreensão essencial do movimento, no contexto das esculturas cinéticas, emerge como uma peça chave nesta investigação. A arte cinética, através da incorporação de recursos visuais e técnicas destinadas a sugerir ou efetivamente produzir movimento, converte-se em um diálogo entre forças físicas e a expressão artística.

As influências do Construtivismo sobre a arte cinética são discerníveis, pois a corrente Construtivista, motivada pela ruptura com o formalismo tradicional e pela imersão nas tecnologias e indústrias pós-Primeira Guerra, contribui significativamente para o caráter abstrato, geométrico e tridimensional. A ressignificação do abstracionismo, não apenas como um rompimento com o figurativo tradicional, mas também como a incorporação do movimento mecânico ou natural, destaca a natureza em si assim como o aspecto urbano da cidade.

A densidade dos materiais, que vai além de sua manifestação física para abraçar contextos culturais e históricos, revela-se como um elemento chave na construção desta experiência estética. A escolha cuidadosa desses elementos não é apenas uma decisão técnica, mas uma imersão no universo simbólico e sensorial. Cada textura, cada cor, transcende sua materialidade, tornando-se portadora de uma carga histórica e cultural que ressoa profundamente na percepção do observador.

A sonoridade aguda, resultado da percussão desses materiais, não é apenas um fenômeno auditivo, mas uma extensão da dualidade inerente à experiência estética. Ao convidar o espectador a interagir, a explorar a dissonância e consonância,

a obra transcende a estática da contemplação visual. A bieleta, transformada em 'baqueta', torna-se um ponto de união entre o mundo automotivo e a expressão artística, simbolizando a participação ativa do espectador na orquestração do som.

A relação entre som e espaço, explorada, desvela uma sinfonia sensorial que vai além do ouvir. Cria-se uma experiência tridimensional, onde o som não apenas ressoa, mas dança no ambiente expositivo. A fenomenologia do espaço expositivo, considerando iluminação, acústica e a relação entre obra e ambiente, é essencial para a completa apreensão da experiência estética. A obra de arte não é mais uma entidade isolada, mas uma extensão do ambiente que a abraça.

No âmago desta obra, a dualidade se manifesta como uma força propulsora. A dualidade entre conforto e desconforto, tranquilidade e instabilidade, reflete não apenas o objeto físico, mas a própria natureza da experiência humana. A dualidade entre o parado e o andando, objetos outrora projetados para um uso e fim, foi encapsulada na sonoridade resultante, é um eco das dualidades fundamentais que permeiam a existência.

Ao contemplarmos a importância da subjetividade na percepção, somos levados a reconhecer que, não é apenas uma criação artística, mas uma janela para a compreensão da diversidade de perspectivas humanas. A consciência, como filtro de todas as experiências, é o cerne de nossa relação com o mundo. A dualidade entre subjetividade e objetividade é uma dança delicada, onde a compreensão do mundo é uma co-criação entre a mente do espectador e a manifestação artística.

Neste contexto, a Arte Sonora transcende seu rótulo, tornando-se uma sinfonia sensorial que ecoa nas profundezas da percepção. O convite à interação, à participação ativa, à descoberta da dissonância e consonância, impulsiona esta obra para além da passividade do espectador. Ela se transforma em uma experiência que vai além do visual, englobando o tátil, o auditivo, e mesmo o simbólico.

Me propus a realizar com esta pesquisa, através de uma reflexão sobre a natureza da experiência estética e o campo das artes visuais, a luz que se lança sobre a capacidade da arte de transcender suas próprias fronteiras, a ressignificação e transformação dos materiais utilizados e fazer um chamamento à exploração das percepções sensoriais que habitam na interseção entre som e matéria. Deste modo,

pretendi tornar presente algo que já é presente através da representação como representificação⁸.

⁸Na Filosofia, o conceito de representificação é fazer com que um elemento que está ausente ou presente, mas oculto, se apresente novamente à consciência.

REFERÊNCIAS

ARTFORUM. Steve Roden (1964–2023). <https://www.artforum.com/news/steve-roden-1964-2023-252969/>. Acesso em nov. 2023.

ARTEREF. Paulo Nenflidio, o artista que esculpe o invisível. (2020). Disponível em: <https://arteref.com/dossie/paulo-nenflidio-o-artista-que-esculpe-o-invisivel/>. Acesso em mai. 2023.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papiros, 2005.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAGA, Paula Priscila. (2020) Sons que Escapam – Curadoria para Sesc Santo André. Disponível em: <https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andr%C3%A9-2020>. Acesso em jul. 2023.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings. Connecticut: Wesleyan University Press, 1976.

Cordial. Définition de représentatif. Disponível em: <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/repr%C3%A9sentatif.php>. Acesso em jan. 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENTRE BORDAS - Sons que Escapam | Sesc Santo André, (2020). 1 vídeo (4 min 59 seg). Publicado no canal ARTE!Brasileiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0eDO0TEFUuU>. Acesso em jul. 2023.

Exposição de obras sonoras explora interface entre arte e ciência. Agência Fapesp, 10 abr. de 2019. Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/exposicao-de-obras-sonoras-explora-interface-entre-arte-e-ciencia/30217/>. Acesso em jul. 2023.

Gustavo Bernardo: s.v. “Epoché”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epoche>. Acesso em jul. 2023.

LICHT, A. Sound Art: Origins, development and ambiguities. Organised Sound, v. 14, n. 1, p. 310, 2009.

IRAN JORGE DA SILVA. Arte Sonora. Disponível em: <https://iranjorge4.wixsite.com/portfolio/c%C3%B3pia-escultura>. Acesso em jul. 2023.

JDAVIDM. John Cage about silence. YouTube, 14 de jul. de 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Acesso em jul. 2023

MARCEL DUCHAMP "with hidden noise" 1916, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (44 seg.). Publicado pelo canal A vdH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EzktQk2CuHA>. Acesso em jul. 2023.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RACHLIN, Julian. Schostakovich Quartet No. 8 - Jansen, McElravy, Rachlin, Maisky. YouTube, 29 de jun. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wokx576v5Y0>. Acesso em jul. 2023

RUSSOLO, Luigi. (1913). The Art of Noise (futurist manifest, 1913). The Great Bear PamphletSomethind Else Press, 1967/UBU Classics, 2004, p. 7. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/russolo.html>. Acesso em jun. 2023

SANTOS, Diego Dias dos. **O ruído é resto?: uma experiência de arte sonora e seus arredores na exposição Escuta, de Marcelo Armani**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172642>. Acesso em jul. 2023.

Sound art. Disponível em: https://monoskop.org/Sound_art. Acesso em jul. 2023.

VOV5 - THE VOICE OF VIETNAM. Lithophone: a special instrument of the M'nong. Disponível em: <https://vovworld.vn/en-US/colorful-vietnamvietnams-54-ethnic-groups/lithophone-a-special-instrument-of-the-mnong-262025.vov>. Acesso em jul. 2023.

ZIZEK, Slavoj. O guia pervertido da ideologia (2012). Disponível em: <https://archive.org/details/o.guia.pevertido.da.ideologia>. Acesso em jul. 2023.

ANEXO



Figura 10. Placa Sonora, 2019. Metal, madeira, café e arco de violino. 35cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

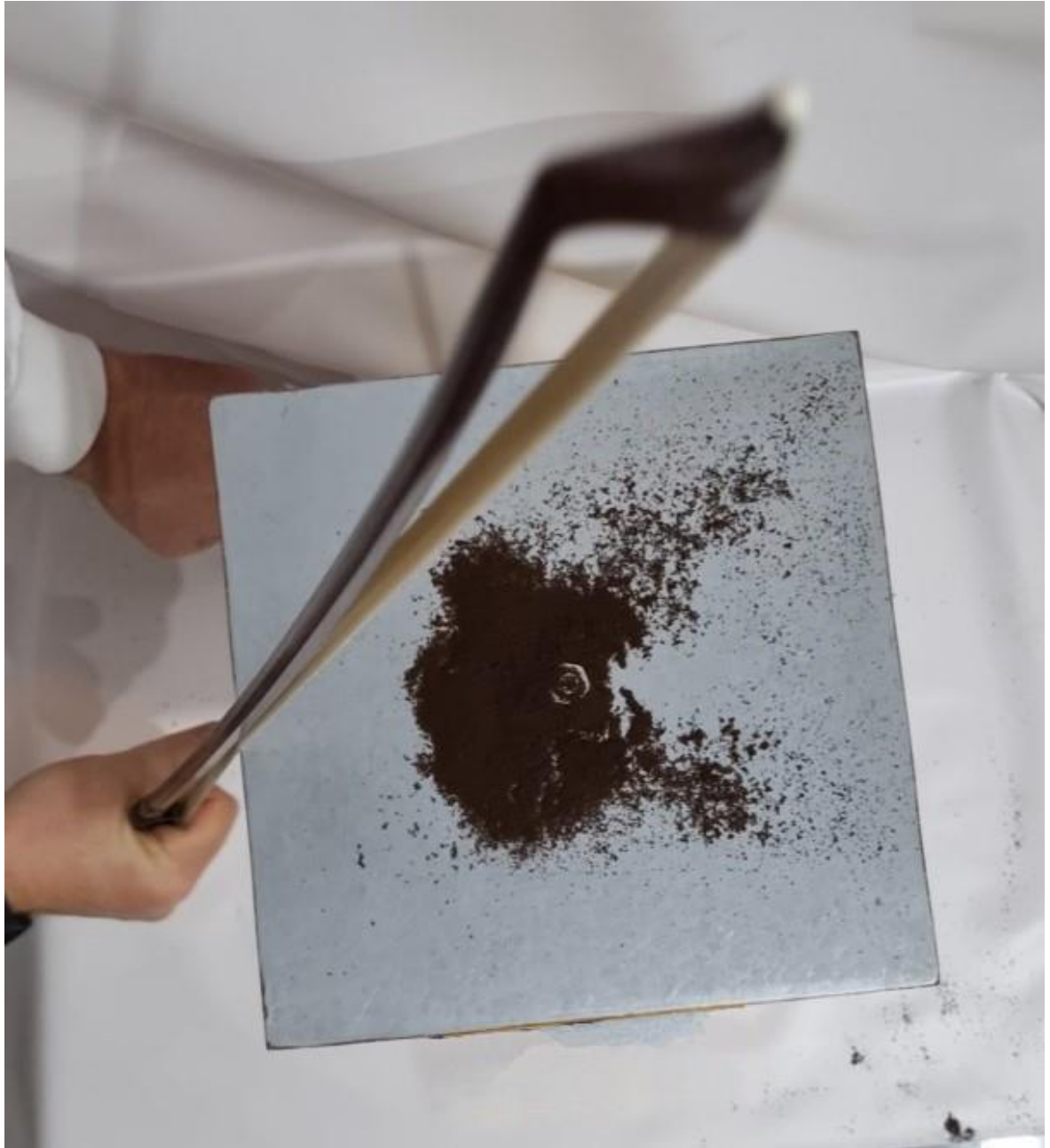


Figura 11. Placa Sonora, 2023. Metal, madeira, café e arco de violino. 35cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

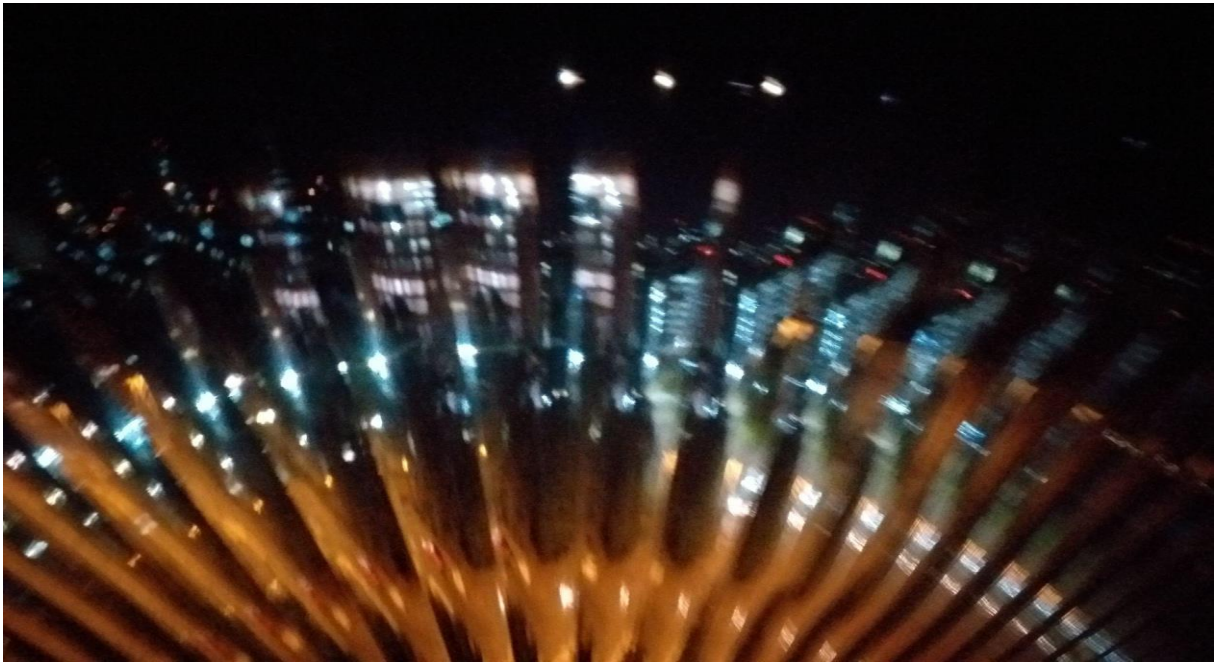


Figura 12. Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade, 2021.
Vídeo e composição musical com sinos e metrônomo. 1min02segs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

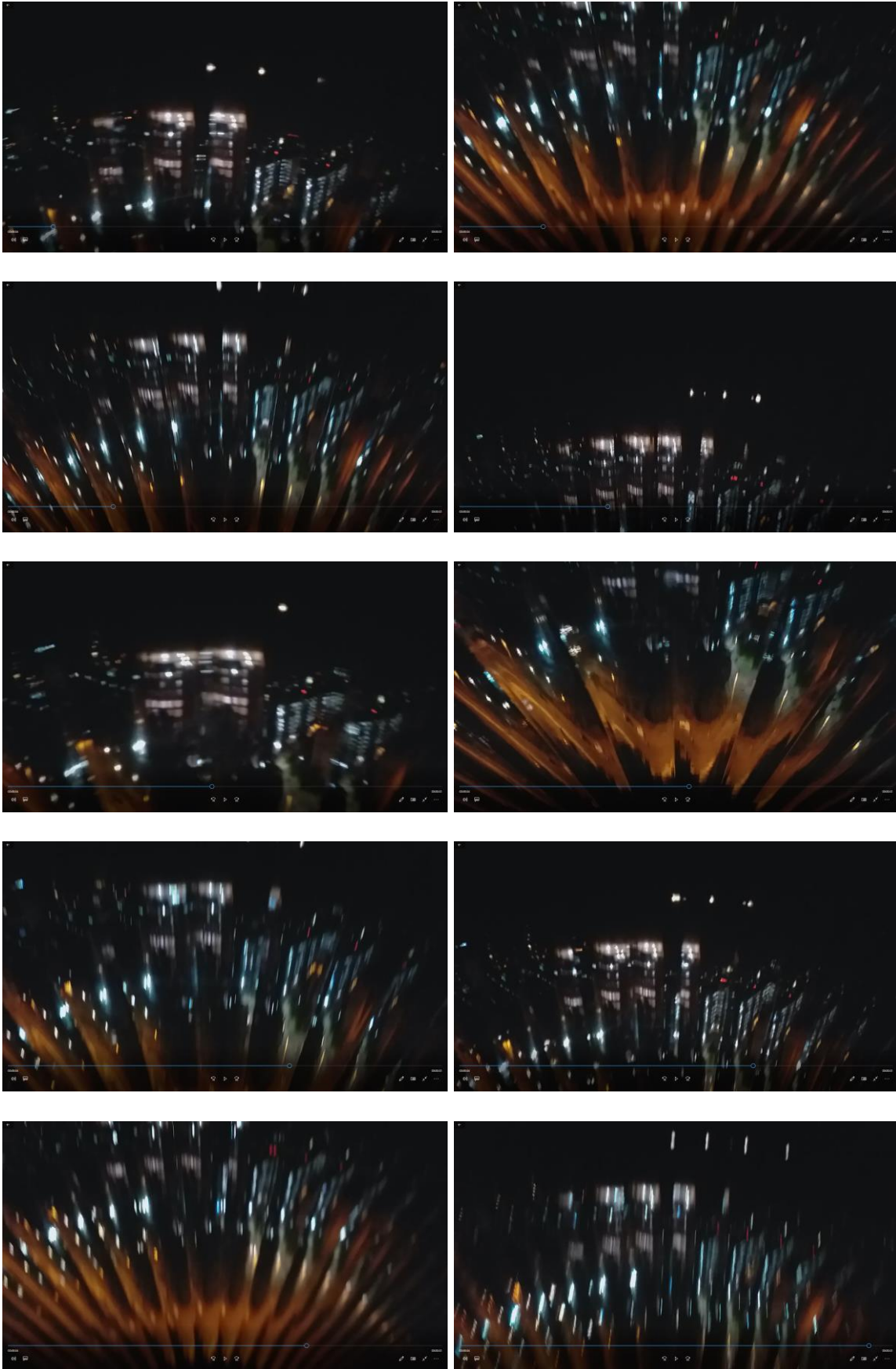


Figura 13. Frames. Suspensão e caleidoscópio: O quase trítono, na transmutação da inconformidade, 2021. Vídeo e composição musical com sinos e metrônomo. 1min02segs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

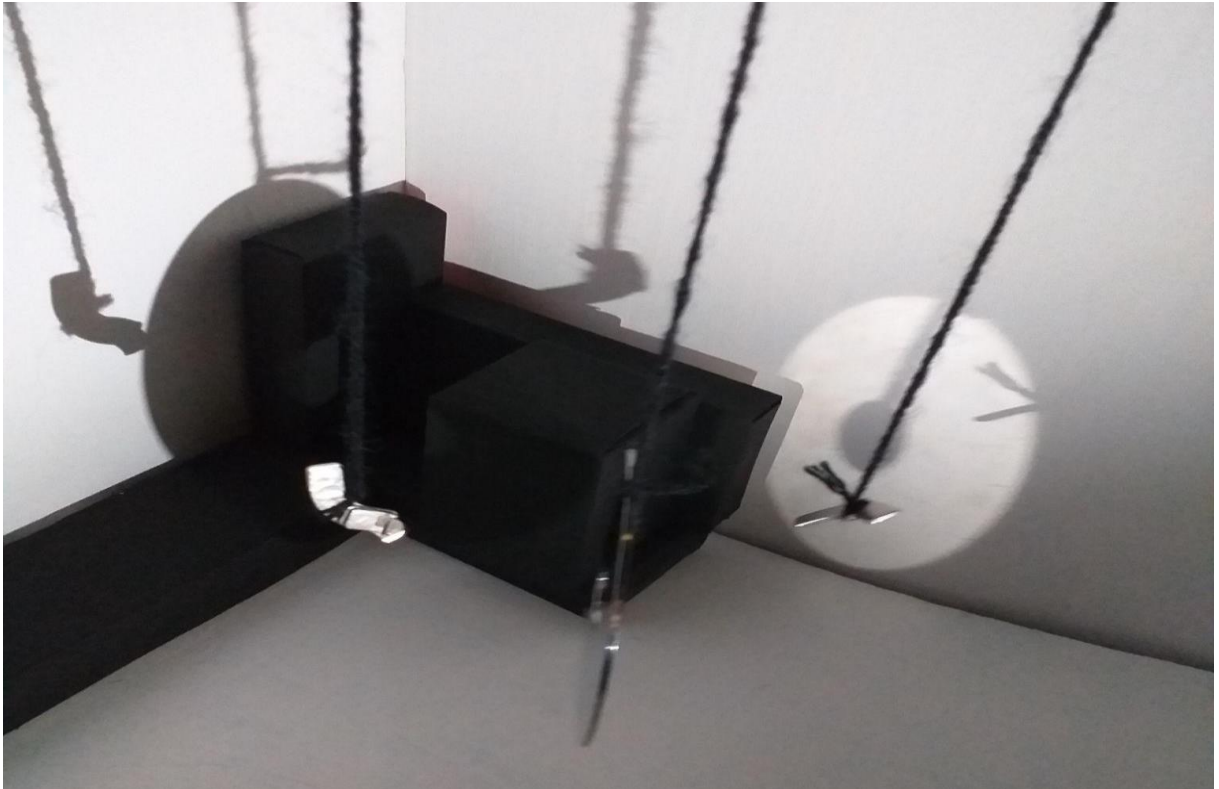


Figura 14. Sem título, 2021. Vídeo. 16secs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

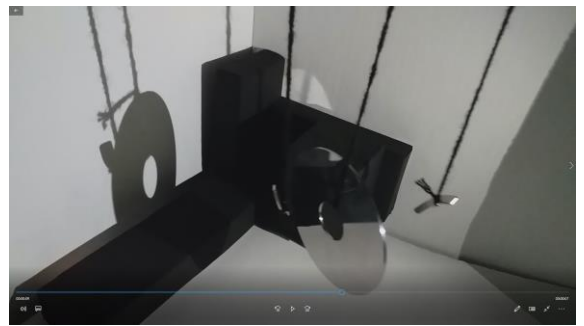
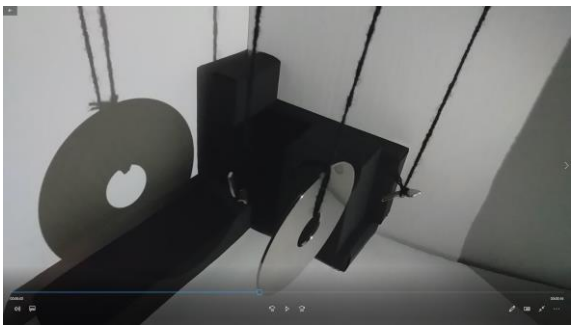
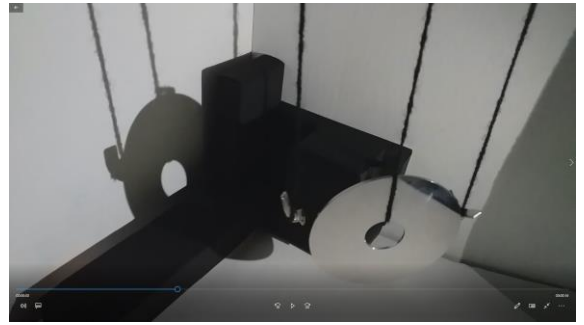
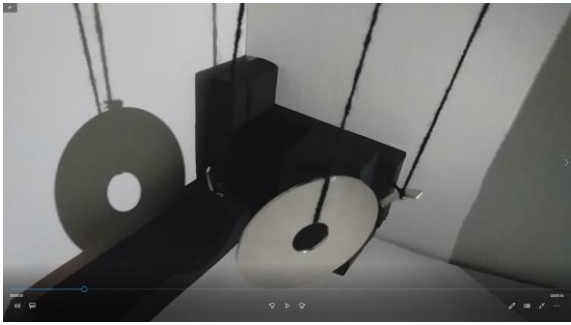
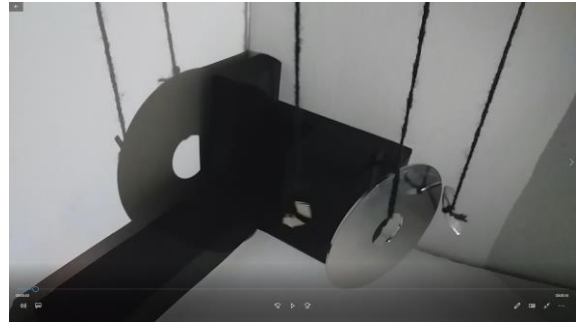
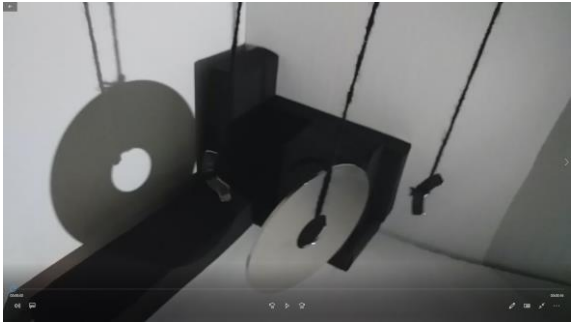


Figura 15. Frames. Sem título, 2021. Vídeo. 16secs
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 16. Sputnik-1, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 15cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 17. Detalhe. Sputnik-1, 2022. Sucata automotiva com solda oclta. 15cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

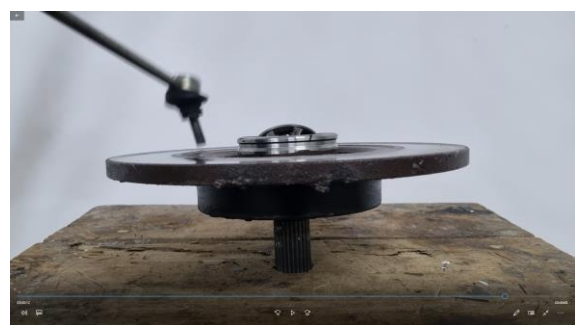
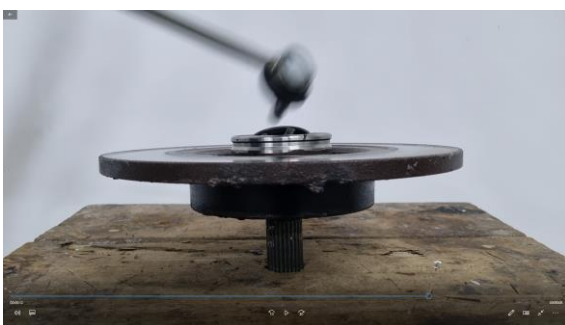


Figura 18. Frames. Sputnik-1, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 15cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre

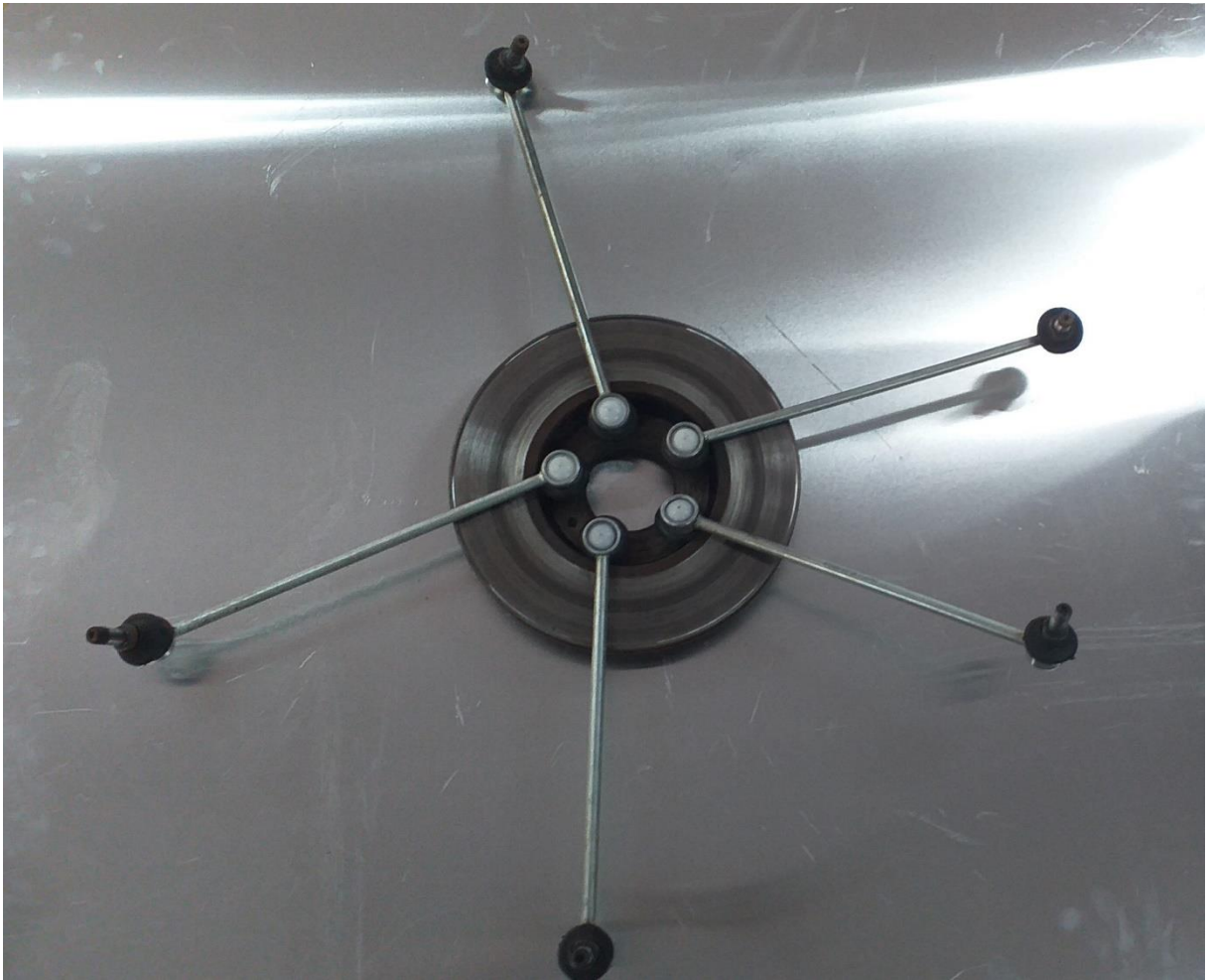


Figura 19. Sputnik-2, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 10cm x 35cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 20. Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 21. Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 22. Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 23. Detalhe. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre



Figura 24. Frames. O brilho do agudo pesado, 2022. Sucata automotiva com solda oculta. 50cm x 25cm x 25cm
Vídeo. 12secs. Da Silva, Iran Jorge. Porto Alegre