

***Room Tone: projetada a partir do som,
construída a partir da escuta***

***Room Tone: designed from sound,
constructed from listening***

Cleber GAZANA¹
Fernando Guillermo Vázquez RAMOS²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a obra *Room Tone* (2008), do artista Brandon LaBelle, a partir dos conceitos de escuta crítica e de consciência espacial auditiva, investigando como eles nos ajudam a compreendê-la. Ela problematiza o som e o espaço baseando-se na criação a partir de sons domésticos como fonte de informação. Neste contexto, apresentam-se brevemente as disciplinas de estudo e análise, a arte sonora e a arquitetura aural. Argumenta-se que a obra utiliza os dois conceitos centrais unindo os pensamentos do som, do espaço e o sentido da audição. Para tanto, as reflexões são realizadas a partir de autores como LaBelle (2006), Blesser e Salter (2007) e Fowler (2013) num texto de método descritivo e de revisão bibliográfica especializada. Conclui-se que a obra é uma evidência empírica dos conceitos discutidos e que demonstra a compreensão do som e da escuta como fenômenos emancipados e de elevação sensorial.

Palavras-chave: Arquitetura aural. Arte sonora. Consciência espacial auditiva. Escuta crítica.

Abstract

This paper proposes a reflection about the work *Room Tone* (2008), by artist Brandon LaBelle, according to the concepts of critical listening and auditory spatial awareness, investigating how they allow us to understand it. It problematizes sound and space based in the creation from domestic sounds as a source of information. In this context, the disciplines of study and analysis, sound art and aural architecture are briefly introduced. It is argued that the work uses the two main concepts uniting the thoughts of sound, of space, and the sense of listening. To do this, reflections are made from authors such as LaBelle (2006), Blesser and Salter (2007) and Fowler (2013) in a descriptive method text and specialized literature review. The conclusion is that the work is an empirical evidence of the concepts discussed and demonstrates the understanding of sound and listening as emancipated phenomena and of sensorial elevation.

Keywords: Aural architecture. Sound art. Auditory spatial awareness. Critical listening.

¹ Doutorando do PPG - Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (PPGAUR/USJT). Professor dos cursos: Artes visuais, Com. social, Arquitetura e Design (USJT/FAAP) e Animação (pós-graduação - Belas Artes). E-mail: cgazana@faap.br

² Doutor em Arquitetura e Urbanismo. Professor e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu. E-mail: prof.vazquez@usjt.br

Introdução

Das vanguardas artísticas do último século até as décadas mais recentes tem-se percebido um aumento de pesquisas em torno do som em diversas áreas do conhecimento como nas artes visuais, na música, na ainda recente arte sonora, no cinema, na comunicação audiovisual e até mesmo na geografia e na arquitetura, demonstrando a importância que o tema sonoro vem conquistando.³ Assim, esta reflexão em tela vem colaborar com e demonstrar os avanços que as abordagens contemporâneas interdisciplinares trouxeram para se entender o som como um elemento relevante, célebre, possibilitador de diversas interpretações e sempre relacional. LaBelle enfatiza este aspecto relacional do som, mais precisamente do som e do espaço, em um de seus mais importantes livros⁴, dizendo que a “[...] condição relacional do som pode ser rastreada através de modos de espacialidade, pois o som e o espaço, em particular, têm uma relação dinâmica. [...]”⁵ (LABELLE, 2006, p.IX, tradução nossa).

Tanta é a importância do fenômeno sonoro que Jim Drobnick⁶, já em 2004, usa o termo “*sonic turn*” (Virada Sônica ou Sonora)⁷ que, de modo geral, é útil ao oferecer o potencial para novos modos de compreensão ao manter um foco de investigação nele.

Neste contexto, a discussão neste artigo é delimitada a partir da arte sonora e da arquitetura aurial na contemporaneidade, tendo como objeto a obra artística *Room Tone*⁸ (2008), de Brandon LaBelle⁹. Ela problematiza o som e o espaço, arte sonora e arquitetura

³ Por meio de livros, artigos, obras de artes, edificações, músicas e estilos musicais, cursos e exposições de inúmeros pesquisadores e artistas.

⁴ O livro se chama *Background noise: perspectives on sound art*. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2006.

⁵ Do original: “[...] sound's relational condition can be traced through modes of spatiality, for sound and space in particular have a dynamic relationship. [...]” (LABELLE, 2006, p.IX).

⁶ Drobnick é crítico, curador, teórico, escritor e professor de arte contemporânea e teoria da arte na *OCAD University (Ontario College of Art and Design University)*, Canadá. No livro do qual foi editor, *Aural Cultures* (2004), ele estabelece relações teóricas entre a virada sonora e a herança das humanidades.

⁷ Essa ideia vem na tradição das muito usuais viradas (*turn*) – como a *Linguistic Turn*, *Cultural Turn*, *Pictorial Turn*, entre outras. A partir da transformação destes fenômenos em uma categoria de análise e necessária interdisciplinaridade, se adquire a peculiaridade de uma Virada.

⁸ No cinema e na produção para TV, *Room Tone* (no Brasil usa-se o termo tom ambiente) refere-se a gravações no local de filmagem capturando como o espaço soa em “silêncio”; não há um ruído de fundo explícito. Difere de ambiência ou *background*, que possui um ruído de fundo explícito.

experimental, baseando-se nos sons domésticos do apartamento do artista como única fonte de informação para sua criação.

Parte-se do pressuposto que a obra de LaBelle pode ser melhor compreendida por meio da abordagem de Fowler e Blesser e Salter sobre a escuta crítica, consciência espacial auditiva e seus desdobramentos, ambas discutidas no âmbito da arte sonora e da arquitetura aural.

Deste modo, coloca-se como problema central a seguinte questão: é possível encontrar pontos de contato entre estes dois conceitos na obra de LaBelle? Entendemos que no seu *modus operandi* de prática de construção artística, que dizemos ser – projetada a partir do som, construída a partir da escuta – pode-se constatar os dois conceitos ao utilizar de modo basilar o som, o espaço e a escuta atenta.

O objetivo geral é apresentar a obra *Room Tone* para, em seguida, refletir sobre ela. Nos objetivos específicos constrói-se, primeiramente, uma breve discussão dos temas do recorte conceitual, apresentando as disciplinas de estudo e análise – a arte sonora e a arquitetura aural – e, conseqüentemente, a escuta crítica e a consciência espacial auditiva.

Para tanto, as reflexões são feitas a partir de autores como LaBelle (2006), Blesser e Salter (2007) e Fowler (2013), ainda que outros autores também sejam convocados quando necessário. Trata-se de uma pesquisa de método descritivo e de revisão bibliográfica especializada. As considerações têm como procedimento a leitura comparada e complementar, de modo a refletir sobre a obra a partir deles, contribuindo para a compreensão dos aspectos conceituais que se entende estarem subjacentes nela.

A primeira parte busca discursar brevemente sobre a virada sonora, arte sonora, escuta crítica, arquitetura aural e a consciência espacial auditiva, temas estes que iremos interligá-los. Já a segunda parte visa apresentar a obra de arte *Room Tone*, descrever de modo conciso seu processo de criação e problematizá-la em relação aos temas trazidos anteriormente. Deste modo, propõe-se um recorte que perpassa o som, o espaço e a escuta atenta a partir da arte sonora e da arquitetura aural, delimitado na obra artística.

Algumas justificativas para a seleção da obra de arte em questão se dão pela importância dos temas que ela suscita em discutir; pelas inúmeras exposições que teve ao longo do tempo e ao redor do mundo; por tratar-se de um artista, escritor, pesquisador,

⁹ LaBelle (1969), nasceu em Memphis (EUA). É artista, escritor e teórico atuando com cultura sonora, questões de voz, agência, vida social e história cultural, por meio do uso do som, *performance*, texto e construções situadas. É professor no Departamento de Arte Contemporânea da UiB (*Universitetet i Bergen*), Noruega. Possui obras exibidas há décadas em vários países e diversos livros publicados.

teórico e professor renomado e referência no assunto e, finalmente, por trazer o papel central do som, do espaço e da escuta na construção da obra.

Ao final, a partir das relações sugeridas pela arte de LaBelle, se constrói os argumentos para uma evidência empírica das ideias apresentadas e discutidas e do som e da escuta como fenômenos emancipados e de elevação sensorial.

Sonic turn (Virada sonora)¹⁰

Segundo Porcello (2007, p.153, tradução nossa)¹¹ “[...] estudiosos de diversas disciplinas das ciências humanas e sociais voltaram sua atenção para questões ontológicas, epistemológicas e fenomenológicas relativas ao som. [...]”.¹² São abordagens contemporâneas interdisciplinares dedicadas ao amplo alcance do som em contextos e disciplinas específicas. Assim, de acordo com Kelly (2011, p.14), nos “[...] anos que se seguiram ao início deste século houve um aumento do interesse teórico pelo som na cultura - o que Jim Drobnick chamou de ‘*sonic turn*’. [...]”.¹³ Nele, o autor discute a virada sonora “[...] nas artes, práticas de produção de som e escuta que afirmam ‘a importância heterogênea do som’ e que alcançam entendimentos que o olho sozinho não pode revelar. [...]”.¹⁴ (PARMAR, 2014, p.635).

Estas reflexões e estudos do som objetivam esclarecer a multiplicidade e a complexidade pelas quais ele é entendido, conceituado e utilizado, ampliando nosso entendimento e experiência com o som.

Nas palavras de Drobnick, há

[...] uma distinta e vibrante “virada sonora” que pode ser identificada no recente aumento de bolsas de estudo e trabalhos artísticos baseados no som. Uma frase como “virada sonora” - referindo-se à crescente

¹⁰ Segundo Eng (2017) Drobnick foi quem cunhou o termo “*sonic turn*” no livro *Aural Cultures* (2004).

¹¹ A partir de agora, exceto quando indicado, todas as traduções livres são nossas.

¹² Do original: “[...] scholars in a number of humanities and social science disciplines have turned their attention to ontological, epistemological, and phenomenological questions concerning sound. [...]” (PORCELLO, 2007, p.153).

¹³ Do original: “[...] years since the start of this century there has been an increased theoretical interest in sound in culture - what Jim Drobnick has termed the ‘sonic turn’. [...]” (KELLY, 2011, p.14).

¹⁴ Do original: “[...] in the arts, practices of sound-making and listening that affirm “sound’s heterogeneous significance” and which reach towards understandings the eye alone cannot reveal. [...]” (PARMAR, 2014, p.635).

importância do acústico como simultaneamente um local de análise, um meio para engajamento estético e um modelo para teorização - eco conscientemente a articulação de W.J.T. Mitchell de uma “virada pictórica” [...]. Por mais que Mitchell afirme que a *espectatorialidade* [estado de ser um espectador] é um “problema tão profundo” quanto a *leitura*, e que as imagens não são “totalmente explicáveis” no paradigma da textualidade, é igualmente válido afirmar que a *escuta* é um problema e que os sons desafiam os poderes explicativos das teorias baseadas tanto na imagem quanto no texto. [...].¹⁵ (DROBNICK, 2004, p.10, grifos do autor).

A virada sonora é também uma provocação ao ocularcentrismo, a hegemonia de longa data da imagem, do visual, do texto na cultura e a ubiquidade do som na era atual. Ela se coloca como uma importante constatação de estudos, conhecimentos e críticas que vão em direção aos sons e o sentido da audição. Pode-se dizer que ela denuncia não só o crescimento dos estudos sonoros no âmbito geral da vida e do conhecimento, mas também um provável enfraquecimento do impacto das visualidades e um saudável retorno a importância do sonoro.

Assim, ela consolidou “[...] uma atitude exploratória do material sonoro e trouxe ao primeiro plano das discussões poéticas e estéticas aquilo que é singular ao fenômeno sonoro.” (CORRÊA; TYRENIUS, 2022, p.654). Sintomaticamente ela “[...] promoveu a ascensão do som como matéria prima e como componente de obras de arte (sobretudo, instalações), adentrando assim um território poético e expositivo onde o elemento visual tinha primazia.” (CORRÊA; TYRENIUS, 2022, p.653).

Segundo Porcello (2007, p.154), “[...] até agora nenhuma disciplina reivindica a virada sonora [para si]; [...]”¹⁶, argumentando que ela possui uma inter- ou multidisciplinaridade “[...] ainda nascente, e caracterizada pela natureza atomística da maioria dos campos acadêmicos emergentes. [...]”¹⁷ (PORCELLO, 2007, p.154), mas que nem por isso perde sua importância e se menospreza seus notáveis esforços.

¹⁵ Do original: “[...] a distinct and vibrant ‘sonic turn’ that can be discerned in the recent upsurge in sound-based scholarship and artistic work. A phrase such as ‘sonic turn’ - referring to the increasing significance of the acoustic as simultaneously a site for analysis, a medium for aesthetic engagement, and a model for theorization - self-consciously echoes W.J.T. Mitchell’s articulation of a ‘pictorial turn’ [...]. As much as Mitchell asserts that *spectatorship* is as ‘deep a problem’ as *reading*, and that pictures are not ‘fully explicable’ within the paradigm of textuality, it is equally valid to state that *listening* is as much of a problem and that sounds defy the explicatory powers of both image- and text based theories. [...]” (DROBNICK, 2004, p.10, grifos do autor).

¹⁶ Do original: “[...] yet as of now no single discipline lays claim to the sonic turn; [...]” (PORCELLO, 2007, p.154).

¹⁷ Do original: “[...] still nascent, and characterized by the atomistic nature of most emergent scholarly fields. [...]” (PORCELLO, 2007, p.154).

Arte sonora

A expressão arte sonora foi criada pelo artista canadense Dan Lander, no ano de 1989. (COX, 2007). Porém, ele só passou a ser incorporado ao vocabulário artístico a partir da década de 1980. (MATOS, 2021, p.17). Ela é usada

[...] para designar instalações sonoras (associadas a galerias de arte, museus e espaços públicos), esculturas sonoras, artefatos sonoros públicos e eventos de arte sonora *site-specific*. É frequentemente utilizado para incluir obras radiofônicas [...] associada em grande parte a artistas de belas [artes] e *new media art*, mas também tem sido associado a obras de alguns músicos.¹⁸ (LANDY, 2007, p.11).

“[...] Durante o século XX, ocorreram mudanças conceituais e artísticas – refletindo o contexto social, cultural, estético, tecnológico, político e econômico da época – que possibilitaram explorações dos materiais sonoros.” (GAZANA; RAMOS, 2022, p.4). Assim, o processo de emancipação do som do universo musical avança até os dias atuais manifestando-se numa grande variedade de obras que são rotuladas como arte sonora. Nela, segundo Campesato e Iazzetta (2006, p.776), o som é o “[...] material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre som, imagem, espaço e tempo. [...]” Elementos que caracterizam o intercâmbio entre música, artes plásticas e arquitetura.

A sua origem está ligada aos artistas, músicos, arquitetos e obras que tiveram o papel pioneiro no uso do som como elemento basilar. Ela é

[...] verificável de um lado na música, começando com experiências à época das vanguardas históricas do início do século XX, e de outro nas investigações realizadas no campo das artes plásticas, em especial a partir dos anos 1950 – assim como na constante realimentação e interdeterminação [*sic*] dos movimentos e gêneros artísticos destas duas disciplinas no período que se estende até hoje. (VAZ, 2008, p.1-2).

LaBelle (2006, p.IX) diz que a “[...] arte sonora como uma prática aproveitada, descreve, analisa, executa e interroga a condição do som e os processos pelos quais ele opera.

¹⁸ Do original: “[...] to designate sound installations (associated with art galleries, museums, and public spaces), sound sculptures, public sonic artifacts, and site-specific sonic art events. It is often used to include radiophonic works [...] been largely associated with fine and new media artists, but has also been associated with some musicians’ works.” (LANDY, 2007, p.11).

[...].”¹⁹, confirmando o que já dissemos anteriormente sobre os diversos estudos do som. Para o artista,

[...] Ao fazer a ponte entre as artes visuais com as artes sônicas, criando uma prática interdisciplinar, a arte sonora promove o cultivo da materialidade sônica em relação à conceituação da potencialidade auditiva. Embora, às vezes, incorpore, se refira a, ou se baseie em materiais, ideias e preocupações fora do som *per se*, a arte sonora parece posicionar tais coisas em relação à auralidade, aos processos e promessas de audição e à cultura sônica. [...].²⁰ (LABELLE, 2006, p.151).

Segundo ele o som é “[...] levado diretamente à percepção e ao imediatismo elevado, deslocando o objeto de arte para o da espacialidade e engajamento relacional [...].”²¹ (LABELLE, 2006, p.96). Seu discurso parece destacar as qualidades performativas desta arte, bem como sua agência sônica, colocando uma “[...] ênfase particular nas experiências sociais e produções de som e da audição, e como uma sensibilidade sônica pode dar forma a práticas emancipatórias. [...].”²² (LABELLE, 2018, p.2). Algo que ele parece chamar de “*sound art situations*” (WOODRUFF, 2020, p.49). Uma das características dessas situações – de sociabilidade – é dada como imprevisíveis devido “[...] sua riqueza de complexidade social e cultural, [que] influencia a obra de arte além das intenções do artista.”²³ (WOODRUFF, 2020, p.50).

¹⁹ Do original: “[...] Sound art as a practice harnesses, describes, analyzes, performs, and interrogates the condition of sound and the processes by which it operates. [...]” (LABELLE, 2006, p.IX).

²⁰ Do original: “[...] In bridging the visual arts with the sonic arts, creating an interdisciplinary practice, sound art fosters the cultivation of sonic materiality in relation to the conceptualization of auditory potentiality. While at times incorporating, referring to, or drawing upon materials, ideas, and concerns outside of sound *per se*, sound art nonetheless seems to position such things in relation to aurality, the processes and promises of audition, and sonic culture. [...]” (LABELLE, 2006, p.151).

²¹ Do original: “[...] leading straight into perception and heightened immediacy, relocating the art object to that of spatiality and relational engagement [...]” (LABELLE, 2006, p.96).

²² Do original: “[...] particular emphasis on the social experiences and productions of sound and audition, and how a sonic sensibility may inform emancipatory practices. [...]” (LABELLE, 2018, p.2).

²³ Do original: “[...] richness of social and cultural complexity, influences the work of art beyond the intentions of the artist.” (WOODRUFF, 2020, p.50).

Escuta crítica

Ao que tudo indica, o termo “*critical listening*” (Escuta crítica) foi cunhado e utilizado por Michael Fowler²⁴, em 2013, num artigo publicado na revista *Architecture and Culture*. Neste texto ele apresenta sua ideia dizendo que ela emerge

[...] de três noções separadas mas conectadas que: primeiro, a própria arquitetura construída tem um som; segundo, uma coleção de sons curados constitui um tipo de arquitetura efêmera; e, terceiro, a forma construída permite que os sons introduzidos se comportem de maneiras particularmente previstas. [...]”²⁵ (FOWLER, 2013, p.162).

Ele propõe a escuta crítica como uma ferramenta de projeto arquitetônico e que possui a potencialidade de ligar a disciplina autocentrada da arquitetura com disciplinas criativas que trabalham com o som – a arquitetura aural e a ecologia sonora, por exemplo. Isso empodera e expande a arquitetura ao universo da auralidade, posicionando de modo consciente e intensivo o sentido da audição, isto é, atento às qualidades auditivas de um som e de um espaço, exatamente como veremos na obra de LaBelle.

Arquitetura aural

No início do seu livro, *Spaces speak, are you listening?* (2007), os autores Blesser e Salter deixam claro que ele se trata de uma pesquisa interdisciplinar (envolvendo a música, acústica, engenharia de áudio, arquitetura, psicologia, entre outras) de perspectiva pessoal sobre a experiência do espaço pela escuta atenta e nele estabelecem os conceitos da arquitetura aural como “[...] às propriedades de um espaço que pode ser experimentada pela escuta. [...]”²⁶ (BLESSER; SALTER, 2007, p.5). Corresponde aos aspectos e qualidades sonoras e acústicas de um espaço considerando também seu contexto cultural e histórico, afinal, frui-se os espaços não só pela visão, mas também

²⁴ Fowler atua com arquitetura, arquitetura paisagística, música eletroacústica e arte sonora. Estudou música (Austrália e EUA) e realizou pesquisa de pós-doc no Lab. de Arquitetura de Informação Espacial da *Royal Melbourne Institute of Technology University* (RMIT), Austrália.

²⁵ Do original: “[...] from three separate but connected notions that: firstly, built architecture itself has a sound; secondly, a collection of curated sounds constitutes a type of ephemeral architecture; and thirdly, built form allows introduced sounds to behave in particular predicted ways. [...]” (FOWLER, 2013, p.162).

²⁶ Do original: “[...] the properties of a space that can be experienced by listening. [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.5).

pela audição. E complementam, cada espaço “[...] tem tanto uma arquitetura acústica quanto uma arquitetura aural, mas descrevem diferentes propriedades do espaço.”²⁷ (BLESSER; SALTER, 2010, p.14).

Para os autores a “[...] composição de numerosas superfícies, objetos e geometrias em um ambiente complexo cria uma *arquitetura aural*. [...]”²⁸ (BLESSER; SALTER, 2007, p.2, grifo dos autores). Assim, em “[...] cada espaço distinto, mesmo se as fontes sonoras permanecessem inalteradas, a arquitetura aural mudaria. [...]”²⁹ (BLESSER; SALTER, 2007, p.2).

Segundo eles há diferenças de perspectivas entre arquitetos acústicos e aurais, pois, os primeiros “[...] se concentram na maneira como o espaço muda as propriedades físicas das ondas sonoras (acústica espacial), enquanto os arquitetos aurais se concentram na maneira como os ouvintes experimentam o espaço (acústica cultural). [...]”³⁰ (BLESSER; SALTER, 2007, p.5). Este segundo, mais próximo da experiência da obra de LaBelle.

Ainda em seu livro, os autores definem que os espaços manifestam quatro tipos de espacialidade como componentes da arquitetura aural. Aqui vê-se apenas as duas que se acredita relacionar com a obra de LaBelle que discutiremos em breve.

- Espacialidade social – alguns espaços enfatizam alegria, contemplação, solidão; estimulam ou não a coesão social, influenciando o comportamento dos usuários.
- Espacialidade navegacional – permite se orientar e navegar por um espaço, em que a audição de objetos acústicos e superfícies complementa ou até substitui a visão. A isso eles dão o nome de ecolocalização.

²⁷ Do original: “[...] has both an acoustic and aural architecture, but they describe different properties of the space.” (BLESSER; SALTER, 2010, p.14).

²⁸ Do original: “[...] composite of numerous surfaces, objects, and geometries in a complicated environment creates an *aural architecture*. [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.2, grifo dos autores).

²⁹ Do original: “[...] each contrasting space, even if the sound sources were to remain unchanged, the aural architecture would change. [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.2).

³⁰ Do original: “[...] focus on the way that the space changes the physical properties of sound waves (spatial acoustics), whereas aural architects focus on the way that listeners experience the space (cultural acoustics). [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.5).

Consciência espacial auditiva

“Um amálgama complexo de atributos espaciais, percepção auditiva, história pessoal e valores culturais [...]”³¹ (BLESSER; SALTER, 2007, p.11), é assim que consciência espacial auditiva se apresenta segundo os autores. Ela é

[...] mais do que apenas a capacidade de detectar que o espaço mudou os sons; inclui também a experiência emocional e comportamental do espaço. Por exemplo, detectar a reverberação é diferente de responder a ela. Os ouvintes reagem tanto às fontes sonoras quanto à acústica espacial porque cada uma é um estímulo auditivo com significado social, cultural e pessoal. [...].³² (BLESSER; SALTER, 2007, p.11).

Para discuti-la precisa-se estar ciente do som e da acústica espacial, que vai desde a transformação de ondas sonoras físicas em sinais neurais; depois, de detectar as sensações que elas produzem; de perceber as fontes sonoras e o ambiente acústico; para, enfim, influenciar a emoção e o humor de quem ouve. (BLESSER; SALTER, 2007, p.11). Podemos até dizer que sentimos instintivamente, percebemos de modo consciente e compreendemos culturalmente, seja coletiva ou individualmente, os sons e espaços nos quais estamos.

Relacionando estes pensamentos com a arte sonora, LaBelle (2006, p.IX) colabora dizendo estar no “[...] cerne da própria prática da arte sonora - a ativação da relação existente entre o som e o espaço. [...]”³³, e que o que se ouve não é apenas um som, mas um evento espacial. (LABELLE, 2006, p.X). Hegarty (2007, p.106) complementa falando que a arte sonora “[...] estende isto a um questionamento da escuta, e da posição do ouvinte. [...]”³⁴

³¹ Do original: “A complex amalgam of spatial attributes, auditory perception, personal history, and cultural values [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.11).

³² Do original: “[...] more than just the ability to detect that space has changed sounds; it includes as well the emotional and behavioral experience of space. For example, detecting reverberation is different from responding to it. Listeners react both to sound sources and to spatial acoustics because each is an aural stimulus with social, cultural, and personal meaning. [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.11).

³³ Do original: “[...] the core of the very practice of sound art - the activation of the existing relation between sound and space. [...]” (LABELLE, 2006, p.IX).

³⁴ Do original: “[...] extends this into a questioning of listening, and the position of the listener. [...]” (HEGARTY, 2007, p.106).

Room Tone, de Brandon LaBelle

Este é um projeto artístico colaborativo³⁵ criado por Brandon LaBelle que

[...] tenta estimular a conversa entre som e arquitetura, começando com um conjunto de gravações em áudio do apartamento do artista em Berlim. As gravações em áudio foram enviadas a arquitetos, designers e artistas de todo o mundo cuja tarefa era fazer uma maquete física do apartamento usando os sons como sua única fonte de informação. Assim, desenvolveu-se um processo de tradução e interpretação, incorporando uma compreensão, por mais factual ou fantasiosa que fosse, do auditivo na renderização de uma forma espacial.³⁶ (LABELLE, 2016, online).

Para a criação da obra foram enviadas aos colaboradores três gravações em áudio que documentam as condições ambientais, materiais e dimensionais do apartamento de LaBelle. A partir da audição destes sons todos tiveram a tarefa de fazer um modelo físico do espaço sonoro.

LaBelle explica o processo de criação da obra da seguinte maneira:

[...] A faixa “*ambient*”³⁷ [ambiente] é uma gravação de dezesseis minutos do meu apartamento em uma tarde comum. Eu carregava um microfone comigo, enquanto eu permitia que os sons do apartamento ocorressem com muita pouca interação: pequenos movimentos, os sons de estar sozinho em casa. A faixa “*material*”³⁸ é baseada na tentativa de produzir uma imagem acústica e tátil do apartamento. Eu segui o contorno do apartamento, batendo em todas as suas superfícies com uma moeda de metal. Os sons registram a materialidade do espaço, além de dar uma indicação acústica de sua volumetria. Finalmente, tentei dar uma noção das dimensões e do layout do apartamento através da faixa de áudio “*measure*”³⁹ [medida/dimensão]. Para isso, carreguei um microfone e contei meus passos enquanto seguia o contorno do

³⁵ Os arquitetos, *designers* e artistas convidados variaram de ano para ano mudando a quantidade de modelos em cada exposição. Os participantes podem ser acessados em: <https://tinyurl.com/roomtonecolab> e em: <https://brandonlabelle.net/publications/room-tone/>. Acessos em: 05 jan. 2023.

³⁶ Do original: “[...] attempts to instigate conversation between sound and architecture, starting with a set of audio recordings of the artist’s apartment in Berlin. The audio recordings were sent to architects, designers and artists around the world whose task was to make a physical model of the apartment using the sounds as their only source of information. In this way, a process of translation and interpretation developed, incorporating an understanding, however factual or fantastical, of the auditory into rendering a spatial form.” (LABELLE, 2016, online).

³⁷ Ouça o áudio original em: <https://tinyurl.com/labelleroomtone-ambient>. Acesso em: 04 jan. 2023.

³⁸ Ouça o áudio original em: <https://tinyurl.com/labelleroomtone-material>. Acesso em: 04 jan. 2023.

³⁹ Ouça o áudio original em: <https://tinyurl.com/labelleroomtone-measure>. Acesso em: 04 jan. 2023.

apartamento. Cada vez que chegava a uma quina no apartamento, começava a contar de novo no um. Depois de receber os modelos dos participantes, quis continuar o processo de troca e de conversa entre som e arquitetura. Para explorar mais isto, produzi um único som em resposta a cada modelo. Eu queria trazer as maquetes de volta ao som, dando-lhes uma identidade sonora simples - um evento sonoro que poderia se tornar uma voz para cada uma. Durante as instalações do projeto, eles são distribuídos por todo o espaço da exposição, usando um alto-falante por som/modelo.⁴⁰ (LABELLE, 2017, online).

Figura 1. Exibição de *Room Tone* na *STUK - House for Dance, Image and Sound* (Bélgica – 2011).



Fonte: LaBelle/San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).⁴¹

Nas palavras do artista, o projeto é “[...] um experimento de imaginação acústica. [...]”⁴² (LABELLE, 2017, online), ou então, em nosso entendimento, um exemplo de escuta crítica e de consciência espacial auditiva.

A seguir, apresentam-se imagens de dois⁴³ modelos físicos criados pelos convidados.

⁴⁰ Do original: “[...] The ‘ambient’ track is a sixteen-minute recording of my apartment on an ordinary afternoon. I carried a microphone with me as I allowed the sounds of the apartment to occur with very little interaction: small movements, the sounds of being alone at home. The ‘material’ track is based on trying to produce an acoustic and tactile picture of the apartment. I followed the outline of the apartment, tapping on all its surfaces with a metal coin. The sounds register the materiality of the space, as well as giving an acoustic indication of its volume. Finally, I tried to provide a sense of the dimensions and layout of the apartment through a ‘measure’ audio track. For this, I carried a microphone and counted my steps as I followed the outline of the apartment. Each time I came to a turn in the apartment, I started counting again at one. After receiving the models from the participants, I wanted to continue the process of exchange and of conversation between sound and architecture. To explore this further, I produced a single sound in response to each model. I wanted to bring the models back into sound by giving them a simple audio identity - a sound event that could become a voice for each. During installations of the project these are distributed throughout the exhibition space, using one speaker per sound/model.” (LABELLE, 2017, online).

⁴¹ Disponível em: <https://www.sfmoma.org/read/room-tone/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

⁴² Do original: “[...] an experiment in acoustical imagination. [...]” (LABELLE, 2017, online).

⁴³ Em função do espaço reduzido deste artigo, não foi possível ilustrar com todos os modelos.

inicialmente produziu os sons gravados.”⁴⁶ (LAURBERG apud LABELLE, 2017, online), ou seja, a espacialidade.

Ao fazer estes modelos, os colaboradores enfatizam as relações entre a geometria, materialidade, dimensões físicas do espaço arquitetônico e a invisibilidade dos sons produzidos naquele espaço singular e que, como nos diz Blesser e Salter (2007), são necessários e servem para “iluminar” a arquitetura.

Esse pensamento leva ao encontro do campo multidisciplinar da ecologia acústica ou sonora que tem entre seus muitos objetivos, estudar as relações dos sons com o meio ambiente e o ser humano para melhor compreendê-los. Para este universo de sons que compõem um determinado lugar – construído ou natural, logo, intimamente dotado de aspectos espaciais – Murray Schafer⁴⁷ deu o nome de *Soundscape* (Paisagem sonora). A ideia é definida como “[...] O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. [...]” (SCHAFER, 2001, p.366). Ainda no caso da obra de LaBelle, pode-se notar também o que Schafer (2001, p.86) chamou de “[...] sons fundamentais, sinais e marcas sonoras [...]”, que são sons próprios, únicos, que constituem o ambiente acústico local, propiciando a identidade sonora do mesmo.

Entende-se, assim, que os sons são seguramente um meio de entender melhor o espaço e contribuem para a construção de sentido, apreciação e julgamento sobre o mesmo. Portanto, são qualificadores do espaço. E tanto a arquitetura aural como a ecologia acústica são meios para uma maior conscientização auditiva.

Segundo o próprio artista, o som opera como uma comunidade emergente e é sempre um traço do espaço. Para ele as “Experiências de escuta podem ser apreciadas como intensamente relacionais, colocando-nos em contato com eventos, corpos e coisas do entorno. [...]”⁴⁸ (LABELLE, 2012, p.1) e, ainda, que a audição possibilita “[...]”

⁴⁶ Do original: “[...] in an attempt to re-create the source that initially produced the recorded sounds.” (LAURBERG apud LABELLE, 2017, online).

⁴⁷ O criador do conceito *Soundscape* (analogia a *landscape* – paisagem) foi Raymond Murray Schafer, compositor, professor e pesquisador da ecologia acústica. Ele propunha realizar análises do ambiente acústico mundial, criando o *World Soundscape Project*, na *Simon Fraser University* (Canadá).

⁴⁸ Do original: “Experiences of listening can be appreciated as intensely relational, bringing us into contact with surrounding events, bodies and things. [...]” (LABELLE, 2012, p.1).

processos de troca, de estar no mundo [...]”⁴⁹ como uma “[...] rica plataforma para compreender o lugar e a localidade. [...]”⁵⁰ (LABELLE, 2012, p.1).

Como mais um elemento de conexão com a obra e finalizando a discussão, encontramos na prática artística os três itens que Blesser e Salter (2007) dizem ser parte da consciência espacial auditiva: a sensação (detecção), a percepção (reconhecimento) e o afeto (significância). Os sons, como afirmam Blesser e Salter (2007) influenciam o comportamento humano e, neste caso, a construção da própria obra, como um sentir a geometria, a materialidade e as dimensões espaciais.

Por fim, adequando para nosso contexto a colocação de Fowler (2013, p.174, grifo do autor) “[...] Esta abordagem sintetizou a noção de Schafer de espaço sendo *produzido* por sons e a noção de Blesser e Salter de sons sendo localizados *no* espaço. [...]”⁵¹

Considerações finais

A obra *Room Tone* se concentra no uso do som como o principal elemento pelo qual as noções sobre o quarto de LaBelle puderam ser reconsideradas pelos colaboradores do artista. Em cada um dos modelos físicos criados, a geometria, materialidade e as dimensões físicas do espaço arquitetônico foram percebidas apenas pela gravação em áudio que representa seu espaço acústico.

Apesar de utilizar modelos físicos e “visuais” ao final, a relação primordial do som não perde destaque, ela até se reforça quando o artista, a partir do modelo tridimensional final entregue pelos colaboradores, produz um novo e único som em resposta a cada um dos modelos e os projeta usando um alto-falante para cada som e modelo no espaço expositivo. A obra (sonora) parte do som para o modelo físico e para o som novamente, sem abandonar os objetos físicos visuais.

Em nosso entendimento, a obra está alinhada especificamente à ideia de arte sonora, assim como a de arquitetura aural e paisagem sonora e utiliza os temas centrais

⁴⁹ Do original: “[...] processes of exchange, of being in the world [...]” (LABELLE, 2012, p.1).

⁵⁰ Do original: “[...] rich platform for understanding place and emplacement. [...]” (LABELLE, 2012, p.1).

⁵¹ Do original: “[...] This approach synthesized Schafer’s notion of space being *produced* by sounds and Blesser and Salter’s notion of sounds being located *in* space. [...]” (FOWLER, 2013, p.174, grifo do autor).

que unem as duas áreas de análise: o som e o privilégio do sentido da audição e, consequentemente, os conceitos de escuta crítica e consciência espacial auditiva.

A ideia de escuta crítica se aplica como um “meio” para entender as relações entre o som e o espaço durante a fase de gravação pelo artista, da criação dos modelos pelos colaboradores e das qualidades sensoriais sonoras da obra final.

A ideia de consciência espacial auditiva é mais ampla, indo além apenas da capacidade de detectar os sons e de que o espaço físico tem a capacidade de os modificar, ela inclui também a experiência emocional e comportamental, de como os colaboradores e o público reagem a eles. Afinal, a “[...] consciência espacial auditiva fornece uma maneira de explorar nossa conexão auditiva com os espaços construídos pelos humanos e aqueles fornecidos pela natureza. [...]”⁵² (BLESSER; SALTER, 2007, p.8).

Pode-se dizer que a partir da consciência espacial auditiva, efetivamente, se foi capaz de produzir “um novo lugar”, em vez de apenas responder ao lugar já existente.

Entendemos que as estratégias empregadas na obra dirigem a atenção tanto dos criadores-ouvintes (LaBelle, arquitetos, *designers* e artistas) aos sons do lugar originário de captação – o quarto em Berlim do artista – como do público-ouvinte ao som final da obra e aos sons do espaço em que estão fisicamente presentes, criando, assim, “novos espaços imaginários”. Estes novos espaços estão representados nas captações e projeções sonoras, nos objetos físicos das miniaturas arquitetônicas e no próprio espaço expositivo, seja ele qual for, o da galeria ou outro qualquer.

O público-ouvinte depara-se com uma situação de escuta crítica que leva a uma atenção aos sons da obra e do espaço, ou seja, aos sons do mundo, similar aos entendimentos da ecologia acústica e da paisagem sonora. Isto pode fazer com que seja de fato conquistada a consciência espacial auditiva, permitindo não apenas a criação da obra, mas também sua apreciação e resposta emocional a ela.

A obra é também uma prática que atualiza a relação da criação artística e problematiza a questão de autoria – item que não discutimos aqui, mas que pode ser realizado em oportunidade futura – ao incluir parceiros situados em outro tempo e espaço para a criação da mesma.

Não se pode deixar de notar que este trabalho é transversal aos campos da arte sonora, visual e arquitetura, uma investigação sobre múltiplas maneiras de (co)criação

⁵² Do original: “[...] auditory spatial awareness provides a way to explore our aural connection to the spaces built by humans and to those provided us by nature. [...]” (BLESSER; SALTER, 2007, p.8).

(sonora, visual, física e social) e que confirma e amplia o repertório tradicional destas áreas ao possuir o foco no som e na escuta, isto é, naquilo que as une.

Por fim, é importante apontar que nossa discussão contribui com e destaca que, a área da arte sonora está construindo suas próprias narrativas epistemológicas, históricas, estéticas e políticas, assumindo uma possibilidade de elevar a capacidade de escuta sensível do ser humano - este dom divino de se poder ouvir - e, em última instância, da escuta ampliada do mundo.

Referências

BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces speak, are you listening?** experiencing aural architecture. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Aural architecture contributes to the experience of space and place.** Amsterdã, 2010. 52 slides. Disponível em: <https://tinyurl.com/aacesp>. Acesso em: 01 dez. 2022.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: **XVI ANPPOM**. Brasília, 2006. Disponível em: <https://tinyurl.com/anppom16>. Acesso em: 3 jan. 2023.

CORRÊA, Antenor; TYRENIUS, Eva. O som nas artes: dimensões sensória e dramaturgica em instalações sonoras. In: CORRÊA, Antenor. (Org.). **Dossiê: arte, tecnologia e multissensorialidade**. Dramaturgias, [S. l.], n.20, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/somartes>. Acesso em: 3 jan. 2023.

COX, Christoph. Sound art. In: **Artforum**, 2007. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200709/sound-art-18807>. Acesso em: 2 jan. 2023.

DROBNICK, Jim. Listening awry. In: DROBNICK, Jim. (Ed.). **Aural cultures**. Toronto: YYZ Books, 2004.

ENG, Michael. The sonic turn and theory's affective call. In: **Parallax**, v.23, n.3, 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/parallax-2017>. Acesso em: 03 jan. 2022.

FOWLER, Michael. Sound, aurality and critical listening: disruptions at the boundaries of architecture, architecture and culture. In: **Architecture and culture**, v.1, n.1, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/fowler-2013>. Acesso em: 30 dez. 2022.

GAZANA, Cleber; RAMOS, Fernando G. V. Arelamentos entre som e espaço na arte sonora e na arquitetura aural. In: **Existências: anais do 31º enc. nacional ANPAP**. Recife, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/anais31anpap22>. Acesso em: 19 jan. 2023.

HEGARTY, Paul. Noise/music, 2007. In: KELLY, Caleb (Ed.). **Sound: documents of contemporary art**. Massachusetts: The MIT Press, 2011.

KELLY, Caleb. Introduction. In: KELLY, Caleb. (Ed.). **Sound: documents of contemporary art**. Massachusetts: The MIT Press, 2011.

LABELLE, Brandon. Acoustic spatiality. In: **SIC journal of literature, culture and literary translation**. n.2, 2012. Disponível em: <https://www.sic-journal.org/Article/Index/123>. Acesso em 19 jan. 2023.

LABELLE, Brandon. **Background noise: perspectives on sound art**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2006.

LABELLE, Brandon. **Room tone**. Berlin: Errant bodies press, 2016. Disponível em: <https://brandonlabelle.net/publications/room-tone/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

LABELLE, Brandon. **Room tone**. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/read/room-tone>. Acesso em: 04 jan. 2023.

LABELLE, Brandon. **Sonic agency: sound and emergent forms of resistance**. London: Goldsmiths Press, 2018.

LANDY, Leigh. **Understanding the art of sound organization**. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

MATOS, Thiago R. S. **Híbridos sons**. 2021. 85f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Uni. Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

PARMAR, Robin. Sounding place: towards a practice of field recoding. In: CASTRO, Raquel; CARVALHAIS, Miguel. **Invisible places sounding cities: sound, urbanism and sense of place**. Viseu, 2014. Disponível em: <http://invisibleplaces.org/2014/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

PORCELLO, Thomas. Three contributions to the “sonic turn”. In: **Current musicology**, [S. l.], n. 83. Columbia University Libraries, 2007. Disponível em: <https://tinyurl.com/porcello2007>. Acesso em: 03 jan. 2023.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VAZ, Felipe F. **Elementos da arte sonora**. 2008. 115f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

WOODRUFF, Jeremy. Composing sociality: toward an aesthetics of transition design. In: Groth, Sanne; Schulze, Holger. (Eds.). **The bloomsbury handbook of sound art**. New York: Bloomsbury Academic, 2020.