

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



## **O Som na Ativação da Obra**

Carla Sofia de Oliveira Afonso

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

2023

## **Declaração de Autoria**

Eu, Carla Sofia de Oliveira Afonso, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “O som na Ativação da Obra”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 26/10/2023

## **Resumo**

Na presente época em que nos mais diversos campos – sociais, políticos e, especialmente, culturais – diferentes áreas do saber parecem colidir, abre-se paradoxalmente espaço para uma amálgama de hipóteses que se notam na multidisciplinaridade e intertextualidade das criações.

Neste alinhamento, pretendo com esta dissertação compreender e analisar o fenómeno sinestésico na experiência artística, por providenciar uma relação entre os sentidos e gerar uma memória mais completa, mais holística da realidade. De todos os sentidos, e de modo mais subjetivo, considero a audição como o mais relevante, sendo aquele que permite a comunicação direta ou indireta, tendo um papel de reverberação física e até visceral no ser humano.

O Som incorporado numa composição musical implica uma sintonia que pode ou não ser agradável. No entanto, existem inúmeros sons que todos os dias ressoam e reverberam, os quais não escutamos da mesma forma. Não terão estes também um impacto real ou ainda de maior amplitude? Que sons nos rodeiam neste preciso momento?

Enquanto que, nas composições musicais, existe uma condicionante subjacente aos sons de forma a criar uma sintonia maioritariamente agradável, no decorrer dos dias o ser humano é exposto a uma *harmonia dissonante*, pelo espaço que nos envolve com os sons repletos dos movimentos e das ações animais, humanas, industriais, entre outras. São exemplos o caso da buzina de um barco, o tilintar das chaves, o sino das igrejas no bater das horas, o chilrear de um pássaro, etc.. Todos os sons são sugestivos de alertas ou de indicações e servem como meio fundamental da comunicação individual e/ou coletiva, gerando uma melodia constante e, portanto, quase impercetível enquanto sintonia; no entanto, mesmo que aparentemente dispersos, de diferentes intensidades, afónicos, invisíveis, estes sons estão completamente conectados.

## **Palavras-Chave**

Som; Sinestesia; Reverberação; Sintonia/Dissonância; Silêncio/Vazio; Experiência; Instalação/Pintura.

## **Abstract**

Now at the present time, when different areas of knowledge seem to be colliding in the most diverse fields – social, political and, especially, cultural – space is simultaneously opening up for an amalgamation of hypothesis that can be seen in the multidisciplinary and intertextuality of creations.

With this in mind, my aim with this dissertation is to understand and analyze the synesthetic phenomenon in the artistic experience, as it provides a relationship between the senses and generates a more complete, holistic memory of reality. Of all the senses, and in a more subjective way, I consider hearing to be the most relevant, being the one that allows direct or indirect communication, playing a role of physical and even visceral reverberation in the human being.

The sound incorporated into a musical composition implies an attunement that may or may not be pleasant, however, there are countless sounds that resonate and reverberate every day, having a real impact.

While in a musical composition there is an underlying conditioning to the sounds, in order to create a mostly pleasant harmony, in the course of the day the human being is exposed to a dissonant harmony of the space that surrounds us with sounds full of animal, human and industrial movements and actions, among others. Examples include the honking of a boat's horn, the jingling of keys, the ringing of church bells, the chirping of birds, etc. All sounds are suggestive of warnings or indications and serve as a fundamental means of individual and/or collective communication, generating a constant melody that is therefore almost unnoticeable when tuned in; however, they are completely connected.

## **Keywords**

Sound; Synesthesia; Reverberation; Tuning/Dissonance; Silence/Void; Experience; Installation/Painting.

*Sou uma devastação inteligente.  
Com malmequeres fabulosos.  
Ouro por cima.  
A madrugada ou a noite triste tocadas em trompete.  
Sou alguma coisa audível, sensível.  
Um movimento.  
Cadeira congeminando-se na bacia,  
feita o sentar-se.  
Ou flores bebendo a jarra.  
O silêncio estrutural das flores.  
E a mesa por baixo.  
A sonhar.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Poema de Herberto Helder interpretado por Rodrigo Leão; excerto do poema “*Minha cabeça estremece*”.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, por sempre me apoiarem em todo o meu percurso acadêmico, sem limitações, sem pressões, sempre acreditando que a minha escolha seria a certa.

À minha irmã Inês, pelo incentivo, pela ajuda prestada, pela tolerância e, no fundo, por desempenhar o papel de verdadeira e irmã.

Ao Gonçalo, por sempre me apoiar, pela compreensão, pela bondade, por também acreditar nos meus projetos, pelas opiniões e por caminhar ao meu lado.

A todos os meus amigos que me incentivaram com bom grado nesta minha jornada, em especial à Rita e à Ana, por me darem sempre força nos momentos em que eu própria não acreditava em mim.

A todos os colegas e professores que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento deste projeto. Em especial, ao Professor Rui Serra, pela orientação, pelas referências e pelo profissionalismo.

## Índice

Resumo

Abstract

Agradecimentos

Índice

Introdução

### **PRIMEIRA PARTE: O Princípio do Som**

- |                              |    |
|------------------------------|----|
| 1. Do individual ao coletivo | 13 |
| 2. Sonoro visual             | 15 |
| 3. Visual sonoro             | 20 |
| 4. Sinestesia                | 25 |
| 5. A participação            | 27 |

### **SEGUNDA PARTE: Escuta Interior**

- |  |    |
|--|----|
| 6. Objeto sonoro                           | 37 |
| 7. Escuta profunda                         | 39 |
| 8. <i>Sentido sensato</i> – Jean-Luc Nancy | 46 |
| 9. A ressonância                           | 52 |
| 10. O acaso sonoro                         | 55 |

### **TERCEIRA PARTE: Ausência**

- |              |    |
|--------------|----|
| 11. Silêncio | 60 |
| 12. Vazio    | 63 |

### **QUARTA PARTE: O Som enquanto Ativador da Obra de Arte**

- |                          |    |
|--------------------------|----|
| 13. O som e a tecnologia | 71 |
| 14. O som e a natureza   | 77 |

Reflexão sobre a articulação teórico-prática 82

Índice de Figuras

Bibliografia

## **Introdução**

Para esta dissertação de mestrado interessou-me abordar substancialmente a questão dos sentidos enquanto comunicadores internos. De forma a conceber teoricamente esta inegável relação entre os sentidos, irei debruçar-me sobre o conceito de sinestesia, enfatizando o sentido da audição, por ser aquele que mais diretamente evoca a comunicação e a sintonia entre corpos e realidades.

Através dos sons pressentimos vibrações que reverberam interiormente e se transformam visceralmente numa espécie de ritmo interior. Na comunicação que vai para além da visão e das palavras sente-se o tom, ressoam os silêncios, intensifica-se o volume da gesticulação movimentada pela percepção do som que penetra.

Tal como na música se verificam sintonias entre notas compostas numa melodia agradável ou desagradável, nas pinturas as misturas de cor e forma poderão suscitar imagens audíveis. Por sua vez, na escultura ou na instalação, o espaço evoca sensações corporais, e nos poemas podemos sentir os cheiros, os sons e as imagens. Tudo é transponível em tudo. Tudo se mistura e convive.

Tudo está desarrumado de um modo alinhado, tudo existe de uma forma harmoniosa e conexas. A comunicação implica uma sintonia num determinado contexto e é nessa sintonia que procuro planar, através de aspetos visuais e sonoros evidenciados em contexto prático, num grupo composto por objetos sonoros manuseados pelo espectador, usufruindo dos vários sentidos para estabelecer uma determinada comunicação.

Tendo em conta o carácter teórico-prático desta investigação, e considerando a questão direcionada para o sentido da audição, pretendo neste projeto explorar e compreender as práticas artísticas que, direta ou indiretamente, convergem para a compreensão do tema. Dessa forma, torna-se fundamental, no auxílio de ambas as componentes, analisar e compreender teoricamente os parâmetros estruturais do assunto a perscrutar.

Irei detalhar e analisar o conceito de sinestesia através do estudo de vários autores como, por exemplo, Cretien Van Campen, nas suas investigações em *The Hidden Sense*, ou Kandinsky na visualidade do som. Ainda no primeiro capítulo os ideais do Fluxus convergem, não só através da questão sinestésica, como também pelo papel democratizador da arte, com valores que se revelam na minha prática artística, lembrando

também a utilização de materiais não convencionais e a introdução de um público participante.

No segundo capítulo há um aprofundamento dos temas anteriores numa vertente mais individual. Comecei por esclarecer o conceito de objeto sonoro através dos estudos do compositor francês Pierre Schaeffer, seguindo para o impacto interior do som numa “escuta profunda”, tema desenvolvido por Jean-Luc Nancy no livro *À Escuta*, e por Pauline Oliveros em *Deep Listening*, no qual estabelece métodos de escuta que premeiam a meditação em silêncio e a ressonância, temáticas também abrangentes às filosofias orientais. O silêncio e o som acabam por não se revelarem opostos, tomando o estudo de John Cage na sua obra *4'33* e de Martin Heidegger explorado no terceiro capítulo, também eles inspirados pelas mesmas filosofias, abordando o silêncio e o vazio como inexistente, como um “cheio” já preenchido. Sendo esse um aspeto essencial ao som. Assim que ressoa, logo acaba no momento seguinte, deixando espaço para uma possibilidade de sons “inaudíveis”, semelhantes a um silêncio/vazio devastador.

Considerando os autores e temas mencionados ao longo deste trabalho, incluindo a sinestesia, a participação, o som e o silêncio, no quarto capítulo são evidenciados através do trabalho artístico de David Rokeby em *Very Nervous System* e em toda a obra de Kan Masuda, aspetos que demonstram o som como princípio fundamental na plenitude de uma determinada obra. Na qual o visível tridimensional, ou a imagem, se tornam a matéria que dá corpo visível à verdadeira essência – o invisível.

É neste contexto sonoro a que o meu projeto se propõe. As temáticas que lhes são características como as dicotomias entre o visível e invisível, o som e o silêncio, a ancestralidade e a contemporaneidade são paradoxos inerentes a todo o meu trabalho teórico e prático. Ressoam em todos os objetos por mim contruídos uma noção de vazio que se adequa na simplicidade de alguns termos orientais. A visualização do vazio, da ausência da melodia, da ausência de cor que predomina e a conexão, ou a não distinção entre obra, espectador e ambiência evocam sobretudo a experiência individual, num mundo no qual existimos coletivamente. Não pretendo a negação nem de um nem de outro, pretendo que ambas versões se encontrem no mesmo momento temporal e espacial. Através da interação dos espectadores com os objetos artísticos, pretendo extrair a inevitável melodia interior com o jeito de cada um, que se envolve com o interior de um e de outro, numa canção inevitavelmente coletiva.

## PRIMEIRA PARTE

### O Princípio do Som

Assim que nasce um ser humano, ainda antes de ver a luz do dia, ouve o som. Ainda antes de sabermos sequer que existem palavras, através do choro, do riso e de pequenos ruídos, comunicamos. O som é o alicerce primário da comunicação. É pela reverberação do som que temos numa primeira instância contacto com o mundo exterior, ainda na barriga da mãe. É o primeiro dos sentidos a desenvolver-se e o único que não conseguimos suspender.

Desde os tempos mais remotos que o som é um elemento de interesse para filósofos e artistas. No século VI a.C., o filósofo e matemático Pitágoras desenvolveu um conceito que agregava as suas concepções matemáticas, cósmicas e musicais – *A Harmonia das Esferas*. Nesta teoria defende e explica como esses elementos se relacionam e se fundem de modo a compor uma sinfonia cósmica, inaudível. A partir do estudo dos números, atribuía um valor de harmonia transponível em tudo o que existe no microcosmos e no macrocosmos. Tudo poderia ser revertido em números e, por isso, transportado para outras dimensões.

Assim, a existência do Universo seria concebida pela conjugação de vários corpos movimentando-se em harmonia. O estudo começou com o som gerado pelo movimento dos corpos celestes. Esse movimento era mensurado através do cálculo de distâncias e velocidades, gerando vibrações convertíveis em números que poderiam ser administrados nos conhecimentos musicais. Desse modo pretendia-se reproduzir a harmonia celeste em composições, para implementar no mundo a mesma harmonia que se acreditava ser perfeita em termos cósmicos.<sup>2</sup>

Na Antiguidade Grega Clássica, Aristóteles e Platão, fortemente influenciados por esta teoria, acreditavam que a criação do Universo se determinava nas proporções matemáticas descobertas por Pitágoras, tal como no poder do som e dos seus efeitos no espectro humano. Já no período Romântico, autores como Von Herder ou o poeta Novalis, inspirados pelo naturalismo característico do Iluminismo da segunda metade do século XVIII, reconheceram a importância do som também para estabelecer a harmonia no mundo.<sup>3</sup> Von Herder através da análise da evolução da linguagem, proveniente da

---

<sup>2</sup> José Miguel Wisnik, *O Som e o Sentido Uma outra história das músicas*, p.99.

<sup>3</sup> Carlos Vidal, *As quatro invisibilidades* p.32.

imitação dos sons da natureza. Novalis desenvolveu um pensamento que integrava as várias áreas do saber. Independentemente do meio, todos ressaltaram a música como uma forma consonante de reunião entre as ciências e a poesia.<sup>4</sup> Estes autores desmistificaram a visão como sentido primordial e apontaram criticamente a racionalidade que é inerente a este sentido, frequentemente sobrevalorizado no campo artístico, referindo-se então ao sentido da audição como aquele que mais profundamente alcançaria toda a realidade.

Todo o percurso que até aqui percorri desenvolveu-se em congruência com os primórdios da valorização do som. Por abordar o divino, e por outros motivos que se tornam uma espécie de antítese, é certo que a *Harmonia das Esferas*<sup>5</sup> me levou a intensificar e a explorar o som como elemento percetivo do trabalho plástico que crio. Comecei a entender os sons como potenciadores das sensações geradas, através das vibrações incontroláveis que se propagam em nós.

Na teoria Pitagórica tinha-se em consideração os números para construir uma melodia, mas em contraste com a definição de Pitágoras para a melodia celeste, na minha primeira obra referente a este tema e desenvolvida no segundo ano deste ciclo de estudos, atentei sobre a aleatoriedade do som, sem que houvesse necessidade de cálculos na construção de uma escultura sonora. Intencionalmente, construí uma espécie de instrumento musical, não afinado, não melódico, para que houvesse uma apreciação da aleatoriedade do som, similar à aleatoriedade dos sons que nos rodeiam todos os dias. A peça é contruída por uma meia esfera de acrílico transparente, fazendo lembrar, não o inteiro de um planeta supostamente afinado e harmónico, mas um meio planeta amplificador da invisibilidade do sons e das suas incongruências e desarmonias diárias.

Esta meia esfera surge da ideia de um instrumento mais comumente designado por kalimba, cuja história parte do mesmo ideal da aleatoriedade. Anteriormente a Pitágoras, por volta do ano 1000 a.C., surgem as primeiras construções deste instrumento ainda indefinido uma vez que após a sua difusão no continente Africano se tornara um objeto com diferentes sonoridades, dependendo das cidades e das culturas vividas, ou seja, cada cultura obteria a sua própria afinação não havendo necessidade de uma nota perfeita, nem de um modo/técnica de tocar. O objeto era considerado um objeto pessoal utilizado para meditações e rituais. Cada objeto tinha o seu produtor e o seu toque único, as suas notas

---

<sup>4</sup> *Idem* p.20.

<sup>5</sup> José Miguel Wisnik, *O Som e o Sentido Uma outra história das músicas*, pp.100-104.

eram definidas por ele, tornando-se uma espécie de impressão digital do seu criador. Ainda que outras pessoas pudessem utilizá-lo, não o tocariam da mesma forma.<sup>6</sup>

*Quando dormimos ainda podemos escutar música e quando Deus cochilou saiu outro som, outra nota. No que Deus pára, abre os olhos, na sua frente caiu alguma coisa: era o homem. Quando olhou em volta tinha plantas, águas, tudo. Enquanto ele tocava, todo o universo se criava ao som da Kisanje<sup>7</sup>. Vendo o homem, em frente a si, olhou para o instrumento e disse: “bom agora vou ver de novo, pelo menos vou tocar. Qual foi a nota que toquei mesmo?” ficou em dúvida. “Teria sido essa? Ou essa? Essa ou essa?”. Disse: “É essa com certeza, vou apertar de novo”. Quando apertou, era outro som, não podia ser a mesma nota, não existe a nota perfeita. Nisso surgiu a mulher e Deus viu a mulher cair no chão. Então, pegou no instrumento e não quis tocar mais. Deu-o aos dois, “podem levar esse instrumento” e foi o primeiro instrumento musical que recebemos das mãos de Deus e passamos a tocar Kisanje.<sup>8</sup>*



*Figura 1 – Carla Afonso  
“Sempre em Pé”*

2022

100 x 70 diam. x 70 cm

Acrílico, Madeira, inox e corda

<sup>6</sup> Antonacci Ferraz, CONTOS E TRADIÇÕES ORAIS EM CULTURAS AFRICANAS, p. 213.

<sup>7</sup> Calimba= Kisanje. Nome masculino, [Música] Instrumento musical idiofónico, constituído por uma base onde se fixam lâminas, geralmente de metal, com tamanhos diferentes, que são tocadas com os dedos. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <https://dicionario.priberam.org/quissanje>.

<sup>8</sup> Antonacci Ferraz, CONTOS E TRADIÇÕES ORAIS EM CULTURAS AFRICANAS, p.213.

## 1. Do individual ao coletivo

Referi que a calimba original, nascida em África, era um objeto pessoal. O objeto era utilizado como amuleto para meditação e para rituais religiosos ocorridos em cada cultura, abrindo-se uma via de comunicação entre o mundo espiritual e o mundo terreno. As melodias faziam-se acompanhar das palavras e da voz como o testemunho das crenças e dos valores pertencentes a cada cultura, para que a origem da mesma não se perca.<sup>9</sup> “Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar de elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente, de uma geração para outra”<sup>10</sup>. Ora, pressuponho que se um testemunho particular se expande para um coletivo obtém-se uma intensidade no ser individual, em prol da união difundida para um todo.

No que toca ao objeto que criei ao qual chamei “Sempre em pé”, nota-se a mesma relação entre individual/coletivo. Embora o objeto tenha sido construído através das minhas experiências individuais, através dos objetos que fui encontrando, através das pessoas com quem me fui cruzando, o objetivo seria o de partilhar a minha experiência, o meu próprio soar. A sonoridade que lhe compete foi por mim ajustada, não respondendo a nenhum padrão de afinação inteligível pelos músicos; foi um processo de intuição em pareceria com o meu soar. Pretendia com este “objeto partilhável” atingir uma espécie de sonoridade individual de cada pessoa que lhe tocou. Providenciar através da minha sonoridade intuitiva, uma sonoridade individual do outro, que se traduz numa linguagem.

Como é que o outro entende ou explora um som providenciado por mim? Observei dezenas de melodias, cada pessoa tocava o que soava no seu íntimo, aglomerando todas as experiências e perceções que modelaram o seu ser individual.

A noção de coletivo, e a necessidade de criação de outras peças com o mesmo princípio tornou-se um caminho a seguir para a exploração da questão individual e coletiva. A idealização seria a de estabelecer um conjunto de objetos desafinados de modo a fazer soá-los em simultâneo por pessoas diferentes.

---

<sup>9</sup> Antonacci Ferraz, CONTOS E TRADIÇÕES ORAIS EM CULTURAS AFRICANAS p.213.

<sup>10</sup> Ariel Hollanda, Um Estudo sobre a Ensino da Kalimba, 2013. pp. 5-6.



*Figura 2 – Carla Afonso*  
*“Sempre em Pé”*  
2022  
100 x 70 diam. x 70 cm  
Acrílico, Madeira, inox e corda

## 2. Sonoro visual

No decorrer do trabalho prático, apercebi-me que o som, por si só, não seria suficiente para a exploração pretendida; sentia a necessidade de uma experiência mais completa, passando a abordar a estética formal dos objetos em correlação com os corpos envolvidos: o corpo do objeto artístico e o corpo do espectador. A noção de instalação começou a fazer sentido e levantou-se uma preocupação com o espaço envolvente e com a mistura das sensações.

Esta foi uma questão de interesse desde épocas ancestrais, nos rituais sagrados, nos rituais de caça, entre outros, mas no campo das artes deflagrou-se na segunda metade do séc. XIX, através da obra de Richard Wagner. Compositor, dramaturgo, crítico, teórico e chefe de orquestra, conhecido pelas suas inovadoras óperas. Wagner criou a noção de *obra de arte total*, em que todas as artes se fundem numa única unidade, à semelhança das teorias anteriormente apontadas.

Wagner foi o criador do *drama musical*: modificou o entendimento da ópera tradicional, pretendendo estabelecer uma ligação direta entre a música e a poesia, e refutando a ópera cujo passado era unicamente a música pela música. Pensava a “nova” ópera como a integração do espaço, da luz, dos efeitos sonoros, entre outras particularidades. Pretendia uma imersão total do público nas suas obras, equiparando-se à concepção que se designa actualmente como *instalação total*.

A procura por uma experiência imersiva e multifacetada pela teia sensorial tornaria a experiência muito mais completa, tornando a obra de arte total uma tentativa de unificação das diferentes artes num único momento artístico, com o objetivo de proporcionar uma experiência estética e espiritual mais profunda. Segundo Wagner “Não haverá uma capacidade ricamente desenvolvida das artes singulares que fique não utilizada na obra de arte total do futuro, antes será precisamente nesta que tais capacidades obterão a sua integral vigoração”.<sup>11</sup> O compositor almejava uma aglomeração entre as várias artes como o drama, a poesia, a dança, a cenografia e a música, sendo esta última correspondente à primeira arte, e que desempenhava um papel fundamental na integração de todas elas.

---

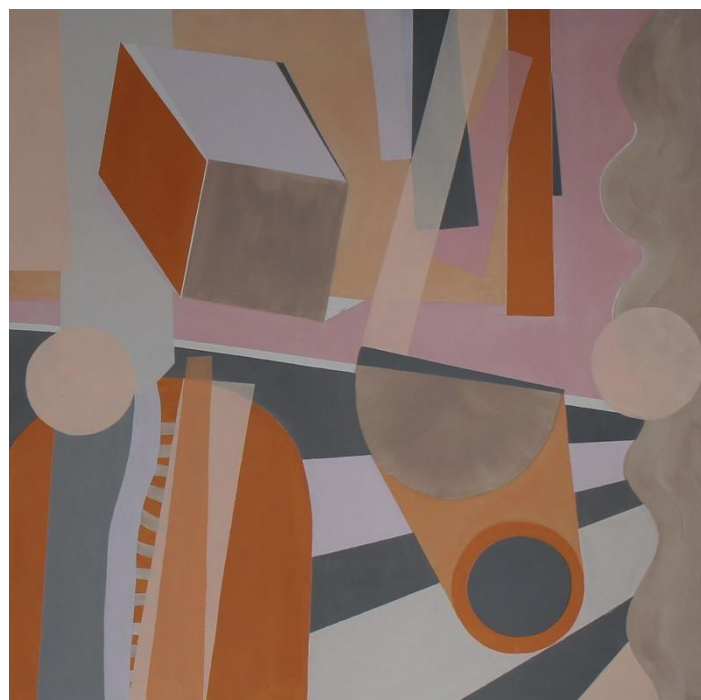
<sup>11</sup> Richard Wagner, A obra de arte do futuro, p.186.

Se o meu desejo passava por contemplar a noção de união entre várias artes, um único objeto artístico não seria suficiente. Para além da construção do objeto artístico, visual, tridimensional, pretendia ainda ter algum controle sobre a envolvimento do ambiente. No desenvolvimento prático desta busca acabei por me desviar um pouco do inicial foco sonoro, para dar lugar a uma composição com espaço e com os participantes.



*Figura 3 – Carla Afonso*  
*Espaço Lúdico - Instalação 3x4x2m*  
2022  
Cerâmica, Madeira pintada, Inox, Acrílico,  
Acrílico sobre tela, Tintas de parede

A experiência espacial desenvolvida englobava uma série de 6 caixas que continham objetos de madeira, cerâmica, metais e acrílico; todos os objetos adquiriam formas que pareciam encaixar de algum modo, contudo, não era esse o principal objetivo. O objetivo era que cada participante pudesse criar a sua própria composição tridimensional com as peças coloridas ou neutras, tal como nas pinturas bidimensionais de Kandinsky, ou nas do pintor português Nadir Afonso.



*Figura 4 – Carla Afonso*  
*Espaço Lúdico*  
Instalação 3x4x2m  
2022  
Cerâmica, Madeira pintada, Inox,  
Acrílico sobre tela, Tintas de  
parede

A questão sonora estava posta de lado na concretização desta instalação; para além da peça central constituída pelas 6 caixas, como um puzzle de formas geométricas não encaixáveis, desenhei por todo o espaço uma repetição dessas formas. O chão continha formas que faziam lembrar a sinalética das estradas como as passadeiras para peões entre outros desenhos inspirados na sinalização dos caminhos citadinos. Compunham ainda parte deste espaço instalativo peças de cerâmica e conjuntos de telas pintadas com características modulares concernentes à noção de múltiplo, parte de um todo intrínseco ao meu trabalho, tanto nos objetos sonoros ou na sua ausência, como é o caso desta instalação.



*Figura 5 – Carla Afonso*  
*Espaço Lúdico - Instalação 3x4x2m*  
2022  
Cerâmica, Madeira pintada, Inox, Acrílico,  
Acrílico sobre tela, Tintas de parede

Em contexto nacional, Nadir Afonso empreende em toda a sua pintura características que revejo no meu trabalho, como a utilização das formas da geometria alicerçadas na semântica citadina ou a cor como fator emocional, empregado em manchas densas e opacas em contraste com as transparências, revelando a intensidade ou a subtileza respetivamente.

Nadir Afonso nasce em Chaves em 1920 e muda-se para o Porto em 1939 enquanto estudante de Arquitetura nas Belas-Artes. Cultiva no seu percurso também outras linguagens artísticas, dando preferência ao abstracionismo geométrico. Na sua obra relacionam-se diferentes conceções formais ao longo das suas vivências temporais, mas em todas elas está patente a questão geométrica. Desde os anos 50 que as formas das cidades conferem inspiração ao seu trabalho, que envolvendo maioritariamente geometrias urbanas que interpelam<sup>12</sup> a cor como agente das múltiplas direções, da aleatoriedade inquieta e intensa das cidades. Nadir procurava na sua ética de trabalho, uma essência pura revelada na geometria das formas, constituindo “uma fonte de harmonia e de exaltação espiritual”.<sup>13</sup>



*Figura 6*

Estudo Período Barroco; anos 40-50,  
Técnica mista; 11x16cm

Estudo Período Barroco; anos 40-50,  
Guache sobre papel; 24x20,5cm

Col. Fundação Nadir Afonso (esquerda)

Col. Fundação Nadir Afonso (direita)

<sup>12</sup> Nadir Afonso. Absoluto. Textos de Alexandre Tojal; João Cepeda, Museu da Presidência da Republica; Fundação Nadir Afonso. 2010. p.17.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 17.

### 3. Visual sonoro

No corpo instalativo que desenvolvi remontam as formas geométricas impossíveis de alinhar, isto é, refiro-me às diferentes perceções das cidades e à agitação sentida que provoca uma sensação de desordenação, especialmente sonora, fator de grande importância nos estudos desenvolvidos por Wassily Kandinsky há um século atrás. O seu interesse centrava-se essencialmente nos fenómenos sinestésicos que envolviam a forma cromática a harmonia e a temporalidade, conceitos oriundos dos universos da música ou ao som.



*Figura 7*  
Wassily Kandinsky  
Impressão III: Concerto  
Óleo sobre tela, 77 x 100 cm

Kandinsky encontra na abstração a imaterialidade espiritual que almejava nas suas pinturas, auxiliadas por formas e cores conjugadas. Ao assistir a um concerto do compositor austríaco Arnold Schoenberg<sup>14</sup>, fortaleceu essa crença, através das composições que ouvia. A pintura da página anterior pertence a um conjunto de impressões que o pintor russo referia como a expressão da natureza interior, da sua espiritualidade. Desenvolveu *Impressão III: Concerto* após experienciar a imaterialidade espiritual durante uma atuação de Schoenberg.

Esse reconhecimento melódico e espiritual encontrava-se no modo como ambos se expressavam. As representações e composições tradicionais deixariam de fazer sentido na ótica de Kandinsky e de Schoenberg, desejando um momento de rutura com o passado. Ambos sentiam necessidade de expressar problemáticas que se tornavam cada vez mais evidentes; aliás, Kandinsky almejava encontrar uma espiritualidade interior provocada pelas sensações das cores, das formas abstratas e geometrizadas de modo a buscar a sensação interior ao invés da representação formal do mundo que por si só já emite uma significância concreta pelas crenças sociais, e pela própria interpretação individual. As representações figurativas da natureza ou dos objetos foram recusadas na procura pelo espiritual, dando prioridade à abstração, gerando uma mudança no seio artístico, e abrindo caminho para uma nova arte.

No caso de Schoenberg a mudança foi similar, o rompimento com a composição tradicional em prol de uma música atonal ou de dissonância harmónica. A concordância das suas obras revela-se na simultaneidade das publicações lançadas no ano de 1911: Schoenberg publica a *Teoria da Harmonia* e Kandinsky *Do Espiritual na Arte*.<sup>15</sup>

Kandinsky refere a importância de cada uma das artes para o alcance da imaterialidade como uma espécie de exploração da subjetividade individual, inerente a todos os seres humanos e a todos os “objetos” artísticos. Kandinsky defende um envolvimento com os sentidos de forma mais ampla, para que o artista ou o espectador possam alcançar o domínio espiritual:

*Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade das suas tendências mais profundas leva-as de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui as suas forças*

---

<sup>14</sup> Juliano Lamur, Schoenberg e Kandinsky: promovendo a expansão e a pluralidade da produção artística do século XX (1911 – 1914). pp. 27-29.

<sup>15</sup> *Idem* p.30.

*próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar o seu lugar. Desse modo chegar-se-á, por fim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. Quem quer que mergulhe nas profundezas da sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu.”<sup>16</sup>*

Para Kandinsky, a arte deveria ser um veículo para a expressão interior do artista e para a comunicação direta das suas emoções e ideias. Defendia uma abordagem mais espiritual da arte, valorizando a experiência e a expressão da voz interior, imaterial, contrariamente à objetividade externa e material.

*O pesadelo das ideias materialistas que fazem da vida cósmica um jogo mau e destituído de finalidade não terminou ainda. Os sentimentos em bruto, como o medo, a alegria, a tristeza, etc., deixarão de atrair o interesse do artista. Este procurará despertar sentimentos mais subtis e inexprimíveis. São, com efeito, sentimentos muito subtis e que a nossa linguagem não saberia explicar. Cada arte tem as suas raízes no seu tempo, mas a arte superior não é apenas um eco e um espelho desta época; ela possui ainda uma força profética que se projeta vasta e profundamente em direção ao futuro.<sup>17</sup>*

Enquanto pintor, o estudo da cor e da forma são predominantes no seu pensamento. Acreditava que a arte pictórica poderia evocar uma espécie de vibração interior semelhante à repercussão da música. Ao associar determinadas cores a determinados sons criava uma "pintura musical", na qual os elementos visuais abstratos pudessem ser apreendidos como uma linguagem musical pelo espectador e, dessa forma, incitar emoções abstratas e invisíveis. De certa maneira, procurava alcançar uma visualidade do som ao gerar sinergias entre a visualidade e a sonoridade através de composições pictóricas abstratas, ao invés da imitação objetiva do mundo exterior.

Kandinsky defendia que a essência da pintura era a manifestação do sentimento através da cor e da forma, advinda da necessidade primitiva e individual de um princípio único, puramente artístico e livre de todos os preconceitos: O princípio da Necessidade Interior.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Wassily Kandinsky, Do Espiritual na Arte, p. 59.

<sup>17</sup> Wassily Kandinsky, O Futuro da Pintura, p.43.

<sup>18</sup> Wassily Kandinsky, Do Espiritual na Arte, p.82.

A “Necessidade Interior” destaca sobretudo a individualidade que impulsiona o artista a criar, evocando o combustível da criação como experiência espiritual. Segundo Kandinsky, a criação é motivada por uma necessidade interior profunda, um gerador embutido que motiva o artista, sendo essa a expressão de uma essência individual pura caracterizada por uma composição abstrata de formas simples e elementares reconhecíveis na geometria sagrada.

*Se existe uma identidade entre os impulsos criativos, existe também uma correspondência entre os efeitos artísticos. Recordamo-nos das correspondências entre sons e cores definidas na referida obra. Estes efeitos são correspondentes porque a pintura não é exclusivamente recebida pelo olho nem a música exclusivamente pelo ouvido, sendo que ambas as artes se dirigem aos cinco sentidos (tocar – impressão de picada ou de suavidade; odor – a violeta possui um “odor” diferente do “odor” do amarelo; gosto – pintura saborosa...). A arte produz também efeitos psicológicos: podemos falar de pintura “fria”, de música “glacial”, os sons e os tons podem ser “quentes”.<sup>19</sup>*

Nesta transcrição, Kandinsky refere os “impulsos criativos”, a necessidade interior motivada pelas associações e sensações sentidas que se tornam resultantes na expressão da espiritualidade individual. A relação sinestésica é um ponto central em toda a sua obra, especialmente na relação entre o som e as formas cromáticas. Para evidenciar esse fenómeno, Kandinsky desenvolve uma espécie de dicionário que traduz as sensações ao olhar para cada cor e cada forma simples, relacionando-as com as sensações provocadas ao ouvir determinados sons.

*O AMARELO, por exemplo, possui a capacidade especial de “subir” sempre mais alto e de atingir alturas insuportáveis ao olho e ao espírito; o som de um trompete tocado cada vez mais alto, tornando-se cada vez mais “agudo”, magoando a orelha e o espírito. O AZUL, com o seu poder completamente oposto de “descer” até às profundezas infinitas, desenvolve os sons da flauta (quando o AZUL é claro), do violoncelo (quando “desce”, do contrabaixo com os seus sons magníficos e profundos e profundos nas profundidades do órgão podemos “ver” as profundidades azuis. O VERDE é bem equilibrado corresponde aos sons médios e distendidos do violino. Corretamente aplicado, o VERMELHO (cinábrio) pode dar a impressão de fortes pancadas num tambor, etc.<sup>20</sup>.*

---

<sup>19</sup> Wassily Kandinsky, O Futuro da Pintura, p.71.

<sup>20</sup> Idem, p.72.

Para além do estudo das cores, Kandinsky interessa-se pelo mesmo processo com as formas. A sensação ou estímulo que cada uma das componentes oferece é identificada por Kandinsky, do mesmo modo que a apreciação de uma única obra, manifestando várias sensações e sentimentos, é para o autor a chave da arte do futuro. Assim, a matéria sinestésica sobre compreender um som através da cor, ou vice-versa, é inevitável se mergulhar na profundidade desta questão. Tal como é inevitável a relação entre outros sentidos, como saborear um cheiro ou tocar uma cor.



*Figura 8 – Carla Afonso*  
Ilustração *s/título*  
2021  
Guache sobre papel  
20x15 cm

#### 4. Sinestesia

É certo que o interesse pela variedade de sensações e pela união de várias vertentes artísticas está presente no meu trabalho, tornando-se fundamental abordar a questão sinestésica como elemento estruturante na composição instalativa.

No início do séc. XX um grupo de artistas denominado *Blaue Reiter*<sup>21</sup> executa as primeiras experiências sinestésicas, nas quais estavam integrados compositores, dançarinos, atores e inclusive pintores, tais como Wassily Kandinsky. O objetivo do grupo estava assente em três fundamentos: a unificação das artes, a liberdade de expressão através da abstração e, por fim, a expressão da espiritualidade como ideal de uma arte imaterial. Em colaboração com estes ideais, Wassily Kandinsky desenvolve *The Yellow Sound*<sup>22</sup>. Tratava-se de uma peça de teatro na qual pretendia experienciar a relação sinestésica entre três tipos de movimentos: o movimento visual, através de efeitos de luz e cores; o movimento sonoro, através da música; e o movimento dos corpos, através da dança. Kandinsky pretendia intensificar a experiência sinestésica através da mistura sensorial, sendo que essa interligação amplificaria as sensações e, conseqüentemente, teria um impacto profundo ligado à espiritualidade.

A sinestesia não é considerada uma condição patológica, mas sim uma variação natural da percepção sensorial, uma vez que os sentidos estão interligados e se influenciam mutuamente: “Literally, “synesthesia” means to perceive (esthesia) together (Syn).”<sup>23</sup> A Sinestesia é um fenómeno neurológico no qual os estímulos de um sentido são compreendidos simultaneamente noutro, potenciando a experiência através de uma espécie de dimensão extra que se manifesta a partir da combinação entre os sentidos.

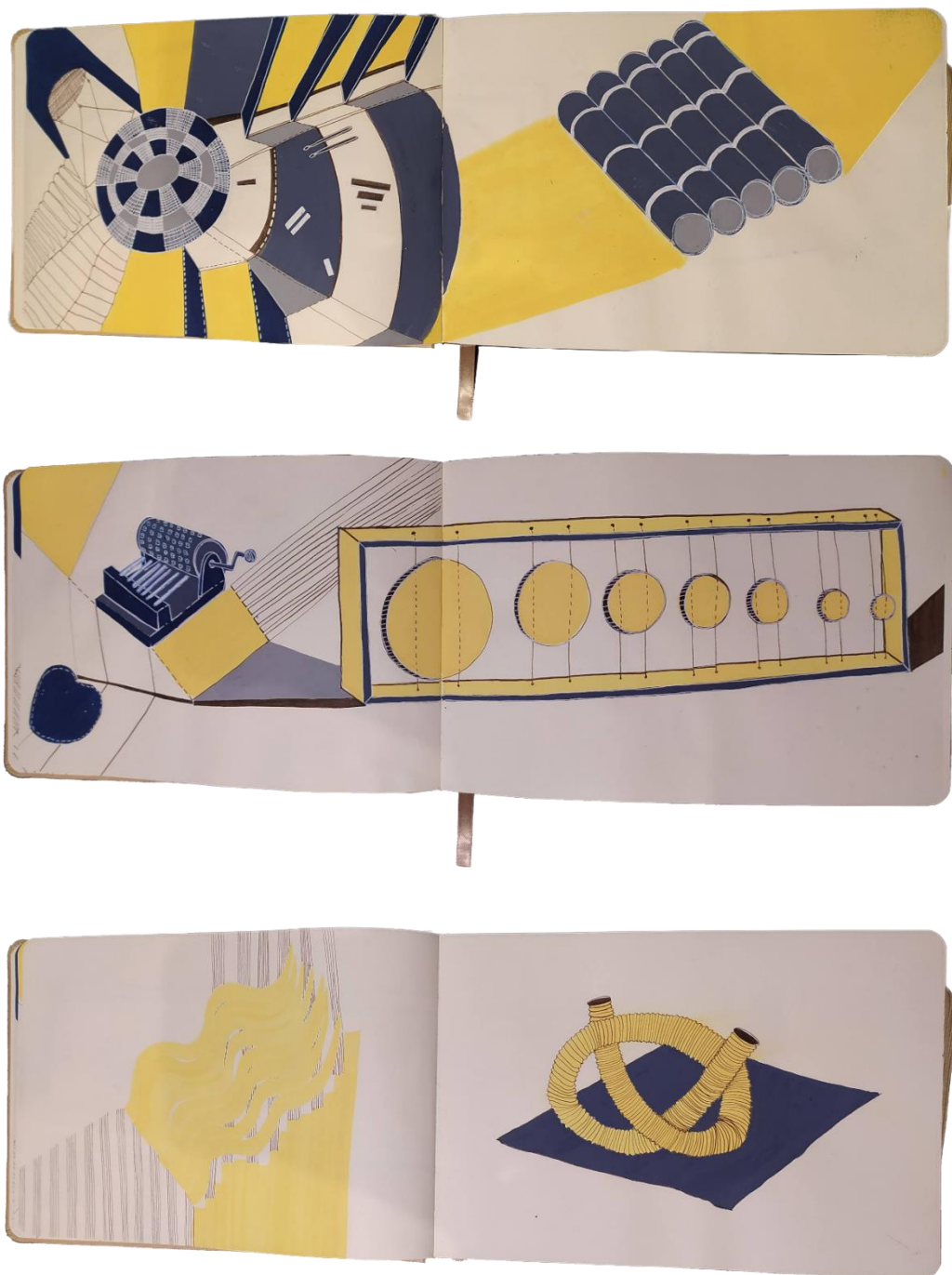
Conseqüentemente, considere criar um espaço instalativo em que todos os sentidos fossem estimulados. A instalação seria constituída por vários objetos sonoros, incluindo o “Sempre em Pé” (anteriormente descrito), e um objeto para exploração corporal, “Tubo amarelo”. Por fim, todos estes objetos estariam num espaço coberto de cores e formas abstratas constituindo dessa forma uma espécie de pintura tridimensional, na qual o espectador age como parte da obra, penetrando-a, utilizando os cinco sentidos.

---

<sup>21</sup> Cretien Van Campen, *Hidden Sense*, p.55.

<sup>22</sup> *Idem*, p.57.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.1.



*Figura 9 – Carla Afonso*

III Ilustrações; *s/título*

2021

Guache sobre papel

40x15 cm

## 5. A participação

No mesmo ano da publicação de Kandinsky e do compositor Schoenberg em 1911, foi também redigido o primeiro *Manifesto técnico da música Futurista*<sup>24</sup> pelo compositor Francesco Balilla Pratella. No Manifesto Pratella, descreveu que a música deveria ser pensada para expressar a alma da sociedade em que foi composta. Esta seria uma época de viragem acompanhada pelos avanços industriais e tecnológicos, havendo uma necessidade de libertação do paradigma tradicional para dar lugar a novas fontes de inspiração desprovidas da carga cultural anteriormente estabelecida.

O manifesto propunha não só uma mudança composicional como também procurava novos sons provenientes das grandes cidades industriais, como as vozes que passeiam pelas ruas, os ruídos das fábricas, das maquinarias, dos carros. A nova harmonia composicional refutava a sobreposição de harmonias para a criação de uma melodia; ao invés disso, propunha fundi-las num único elemento de modo a enriquecer expressivamente a música.<sup>25</sup> O ritmo fixo era também abandonado, correspondendo a um verso livre na poesia.

Na sequência do manifesto de Pratella, em 1950, os irmãos Bernard e François Baschet<sup>26</sup> exploram novas sonoridades através da criação de instrumentos musicais não convencionais. O desenvolvimento das investigações para a produção sonora ocorriam em Paris, onde as atenções sonoras estavam direcionadas para as primeiras experiências de eletroacústica e da música concreta<sup>27</sup>. Na construção dos novos instrumentos, os irmãos Baschet consideravam as suas criações não só como novos instrumentos musicais, mas também como esculturas sonoras.

“Nós não queríamos modificar ou transformar os mecanismos acústicos existentes. Queríamos analisar, desconstruir as fontes sonoras nos seus elementos para depois as reconstruir “tocando” e “brincando”. Se é certo que lemos tudo o que havia sobre o assunto na época, também tínhamos vontade de fazer experiências. Um construtor de instrumentos criativo deve ter a mão hábil, os ouvidos completamente abertos e, entre os dois, deixar crescer uma relação um pouco misteriosa. Foi assim que

---

<sup>24</sup> Luigi Russolo; L'Arte dei Rumori, p.1.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 2-4.

<sup>26</sup> Structures Sonores Baschet, A história dos irmãos Baschet <http://baschet.org>, consultado 07/03/2023

<sup>27</sup> Bernard and François Baschet, pp. 32-48.

chegámos a uma montagem acústica nova, ainda não utilizada nos instrumentos musicais existentes.”<sup>28</sup>

Nesse sentido, as suas preocupações não se limitavam aos sons produzidos, como também eram tidas em conta a estética visual e a coletividade, uma vez que nas apresentações públicas os espectadores eram convidados a interagir com as esculturas.<sup>29</sup>

Os irmãos Baschet foram inspiração para alguns dos meus trabalhos: a exploração de materiais como o vidro, o aço e os metais, eram objeto de estudo para a descoberta de novas sonoridades, que nas produções sonoras dos Baschet pretendiam ser afinadas, passíveis de serem conjugadas melodicamente. Em “Vidro-fone” tive a oportunidade de explorar o vidro à semelhança dos músicos parisienses, mas numa escala não afinada.



*Figura 10* – Carla Afonso  
*“Vidro-fone”*  
2022  
Madeira, vidro temperado e metal  
72x20x25cm

---

<sup>28</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, Newsletter, A vez dos jovens compositores, N. 101, 2009, p. 12.

<sup>29</sup>François Baschet, *The Sound Sculpture of Bernard and François Baschet*, 2017, pp. 32-48.

O período Futurista é transversal a várias artes e acaba por revelar em todas elas uma rebeldia contra os esquemas fixos. Existe a necessidade de libertar a criação artística de qualquer vínculo construtivo. Anos mais tarde, o movimento Nouveau Réalisme – cujo *manifesto* é da autoria de Yves Klein – assenta na ideia da consciencialização coletiva e de uma nova perceção do real.

Klein utilizava a cor como um elemento fundamental nas suas obras, sendo que as suas pinturas monocromáticas se relacionam com os ideais da arte conceptual e minimalista na representação de conceitos como o infinito, o imaterial e o vazio, que deram origem aos primeiros momentos participativos na História da Arte. Criticavam a linguagem da arte tradicionalista e propunham a irracionalidade e o absurdo, contrariando a ordem pré-estabelecida através de uma espécie de concepção anti-arte, levando a questões relacionadas com as noções de originalidade e autoria, desafiando suposições convencionais sobre o papel passivo do espectador e consequentemente sobre o papel e a função da arte. Por sua vez, as repercussões dos movimentos futuristas e Dada deram origem, na segunda metade do séc. XX, a um coletivo internacional de artistas e compositores de vanguarda – denominado *Fluxus*.<sup>30</sup>

O movimento Fluxus surgiu na década de 1960 como uma resposta às convenções estabelecidas da arte e da cultura da época. Surgiu num contexto de efervescência cultural e como forma de questionar as normas sociais, políticas e artísticas. O ideal da Fluxus centrava-se numa democracia artística, aglutinando colaborações entre diferentes áreas. Fluxus foi influenciado por movimentos artísticos anteriores, como o dadaísmo e o surrealismo, e apresenta paralelismos com um período histórico no qual foi introduzida a ideia de *ready made* como objeto de arte.

Aproximava-se uma mudança na arte e, com ela, a democratização da arte, não se devendo apenas à introdução de materiais ou objetos do quotidiano na arte, mas também à integração da arte na vida quotidiana das pessoas, independentemente da condição cultural ou social. Os meios de expressão foram ampliados através da integração da música, da poesia, da imagem, do movimento corporal e de outros elementos sensoriais. A exploração de diferentes linguagens surgiram enquanto fermento para experiências artísticas imersivas e multidimensionais. Consideravam-se todas as formas de arte e

---

<sup>30</sup>Arthur Danto; O que é Fluxus? O que não é! O Porquê, pp. 14-15.

utilizavam os mais diversos materiais, criticando os valores comerciais da arte, partilhando a ideia de uma nova arte radical e igualitária.

*“[...] Tanto a arte participativa como a arte comunitária têm um papel importante em estabelecer uma ligação entre a participação cultural quotidiana e a autoconsciência da prática artística contemporânea, contribuindo assim para a regeneração da fratura causada pela chegada das belas artes, inventadas pelo Iluminismo no século XVIII. Nesse aspeto, a generalização da arte participativa é um acontecimento histórico cuja relevância não se limita ao mundo das artes. Foram necessárias décadas para que isso se tornasse claro. Os jovens ativistas que inventaram a arte comunitária, nas décadas de 1960 e 1970, entendiam-se como um movimento, o que é sugestivo do carácter radical do seu projeto. Acreditavam que a arte é essencial ao florescimento humano, que todos têm capacidade de criá-la e defini-la, e que a participação plena, livre e igualitária na vida cultural é simultaneamente um direito e uma via de acesso a uma sociedade mais justa e democrática.”<sup>31</sup>*

George Maciunas, principal organizador e mentor do movimento Fluxus, desempenhou um papel fundamental na difusão do movimento. A combinação de diferentes meios e a exploração de interações sensoriais no Fluxus refletiam a rejeição das convenções tradicionais, procuravam para além da mistura de vertentes artísticas também a interação com o público, derrubando grupos elitistas ou de carácter exclusivo.

A origem do movimento surge como reação ao Expressionismo Abstrato uma vez que, até então, os artistas ocupavam um lugar de elite, onde as suas obras eram vistas como veículos para atingir uma realidade espiritual. Posteriormente, surgem diversas formas como a Pop, o Minimalismo, a Arte Conceptual e a Fluxus, que contestam estes valores em prol de uma libertação artística afastando as elites e de integração coletiva.

Através de Nam June Paik, músico experimental e membro do grupo, Joseph Beuys insere-se como membro no grupo Fluxus. De algum modo partilhava ideais semelhantes. Cultiva a sua crença de arte e vida no seu livro *Cada Homem um Artista* Beuys não corrobora que cada “homem” pode ou deve ser artista, ao invés disso, refere-se à noção de criatividade inerente ao ser humano e à Antropologia.

---

<sup>31</sup> François Matarasso, *Uma Arte Irrequieta*, 2019, pp. 19-20.

No interior do movimento Fluxus, o pensamento de Joseph Beuys assenta num princípio ampliado da arte direcionado para a noção antropológica. A sua pretensão seria contrariar a arte erudita, a arte que se diferencia dos objetos colocados em museus, isolados da coletividade social e, por consequência, ao fluxo da vida.<sup>32</sup>

Em 1963, Beuys participa juntamente com Maciunas no *Festum Fluxorum Fluxus*, no qual apresenta duas performances. A primeira consistia em dar corda a um brinquedo deixando o brinquedo mover-se até parar por si só. O segundo tratava-se de uma composição musical que terminava quando Beuys retirava o coração de uma lebre morta.<sup>33</sup> Apesar das várias semelhanças com o manifesto Fluxus, esta segunda performance provocou uma tensão tal que não foi compreendida pelas regras do grupo, nem pelos artistas que seguiam o manifesto.

Nesse momento Beuys quebra um dos basilares compromissos da Fluxus, que se fundamentava num processo de criação coletivo, tornando-se ele próprio artista singular, sendo incapaz de se integrar noutros momentos coletivos durante o festival. Muitos dos trabalhos da Fluxus implicam não só a co-produção, como também a interação do público com um determinado objeto, muitas vezes feito de materiais pobres, de carácter temporário ou efémero. Existe uma espécie de desapego ao objeto criado, dando prioridade à experiência do espectador que tem a liberdade para assumir a própria significância da obra com a qual é confrontado. Beuys criava objetos e performances carregados de significados intrínsecos que considerava importantes, numa tentativa de sugerir ao espectador uma necessidade de mudança dos paradigmas artísticos, culturais, sociais e políticos.

Beuys foi-se distanciando do grupo pelas diferenças que se acentuavam cada vez mais, ou seja, a fluidez e a leveza do Fluxus seria talvez demasiado “vazia” para as ambições dos seus trabalhos.

*“Todos os integrantes do Fluxus eram espíritos sensíveis, tentaram experimentar muita coisa, especialmente no campo da atmosfera. Sempre que possível mostravam a dramática efetividade dos materiais, sem tentar estabelecer nada precisamente conceitual. O que lhes faltava era uma teoria de verdade, uma estrutura subjacente reconhecível com um objetivo claro. Seguravam um espelho diante das pessoas sem*

---

<sup>32</sup> Arthur Danto; O que é Fluxus? O que não é! O Porquê, p.57.

<sup>33</sup> *Idem*, pp. 58-64.

*fazer com que isso levasse a um melhoramento da sua condição. Apesar disso, posso dizer que as ações do Fluxus tinham valor, porque fizeram no seu percurso, tentativas conscientes de produzir um desenvolvimento importante.”<sup>34</sup>*

No recente livro “Uma arte irrequieta”, François Matarasso refere a arte participativa como uma ação singular, que une artistas num ato de co-criação. A arte participativa surge também décadas de 1960 e 1970, questionando os conceitos anteriormente estabelecidos sobre o valor transcendente da arte, o engenho ou intelectualidade do artista, ideias que na Europa tinham moldado uma cultura de elite e respetivas instituições desde o Iluminismo. Em oposição, a arte participativa surge como uma nova forma de arte que premeia o progresso humano e por isso todos têm a capacidade de criá-la e defini-la, sendo a participação plena, livre e igualitária na vida cultural, é simultaneamente um direito e uma via de acesso a uma sociedade mais justa e democrática.<sup>35</sup>

Na atualidade, Martin Jay, no livro “Downcast Eyes”, refere a instalação como o meio que põe em causa o primado do sentido da visão, tendo em conta que a escultura tem um corpo ou uma decisão própria que obriga o espectador a modificar a sua posição enquanto tal.

A instalação artística é pensada para ser participada, é a produção de um espaço, uma arquitetura onde a visão é superada porque o corpo humano é considerado. Neste campo da instalação, a dimensão da dinâmica participativa e da autoria coletiva é inevitável, existindo uma convocatória integral dos sentidos humanos.

Por seu lado, François Matarasso refere: “Uma forma de sair deste labirinto seria deixarmos de identificar a arte como uma taxonomia de coisas – formas (artes visuais) e objetos (escultura) – e pensá-la como um ato com intenções específicas. O ato é criativo porque dá origem a (cria) algo que não existia anteriormente, mas a arte encontra-se no ato, não na coisa que este cria. O ato pode criar um objeto, uma composição, uma atividade performativa, uma história, um símbolo ou uma experiência. Pode ser de grandes dimensões e duradouro, como a Esfinge, ou breve e intangível como o haikai. Mas, sejam quais forem as suas características, a criação é a marca e resultado de um ato que se distingue de outros atos humanos pela sua intenção.”<sup>36</sup>

---

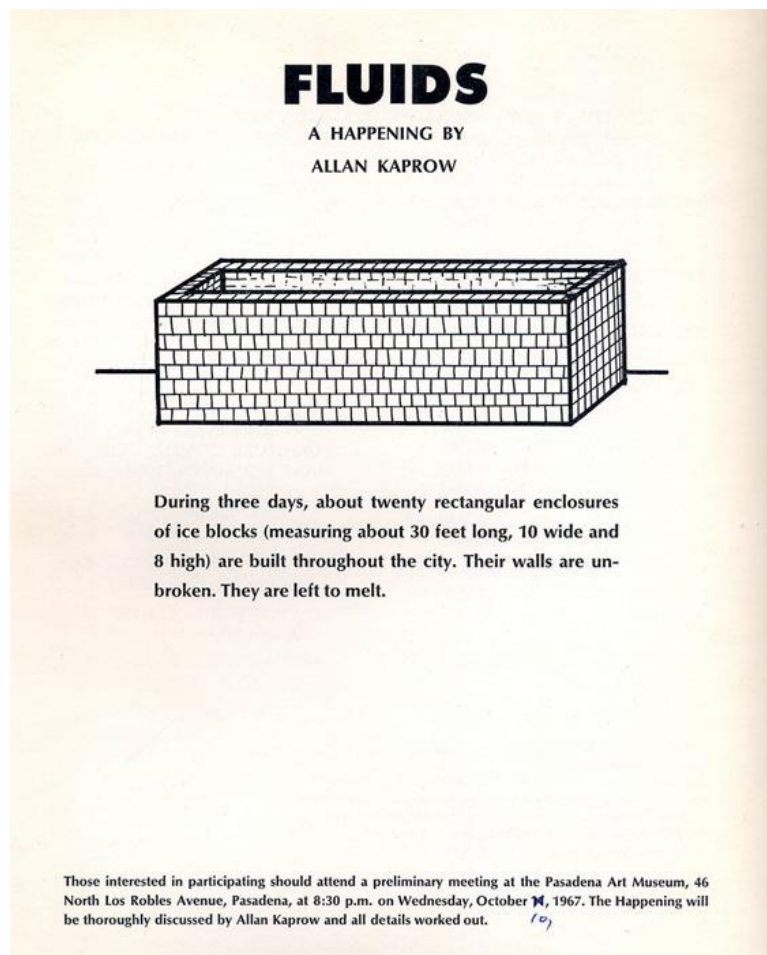
<sup>34</sup> Gotz Adriani, Winifried Konnertz, Karin Thomas, Joseph Beuys: Life and Works. p. 86.

<sup>35</sup> MATARASSO François, Uma Arte Irrequieta, p. 39.

<sup>36</sup> *Idem*, p.39.

Na década de 1960 Allan Kaprow concebeu uma série de performances às quais intitulou de “happenings”. Eram momentos geralmente concretizados fora de museus e galerias, em que o autor coabitava com o público para participar da experiência.

O *happening* situa-se entre a arte participativa e a performance, uma vez que não necessita de um guião, e envolve sobretudo a participação imprevisível, direta ou indireta do espectador/participante. Um dos happenings idealizados por Kaprow em 1963 chamou-se *Fluíds*, uma ação em que o conceito está relacionado com o tempo: amontoar colaborativamente cubos de gelo para que possam derreter lentamente ao sol. Assim, o conceito de playground apresentado por Kaprow eleva a ludicidade ligada ao fluxo da vida e multidisciplinariedade integrada na produção artística atual.



*Figura 11* – Allan Kaprow,  
Póster para *Fluíds*: Happening de Allan Kaprow,  
1967

Na exposição intitulada “La spécialisation e la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide” (A Especialização da Sensibilidade no Estado da Matéria-Prima em Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O vazio) da autoria de Yves Klein, ambicionava uma imersão libertadora que se prende com as noções do zen no vazio, em que o espectador era confrontado com um espaço galerístico vazio.

Durante dois dias o artista permaneceu isolado dentro da Galeria Iris Clert, em Paris, para esvaziar e pintar todas as paredes de branco (no exterior da galeria estavam expostas umas cortinas do seu emblemático azul que ornamentavam a entrada para a galeria). Contudo, através de uma experiência que realizou em 1956, que ligava a luminescência e a textura de um pigmento azul-marinho, concebeu um azul forte, que mais tarde patenteou como International Klein Blue (IKB = PB29 = CI770077), e que viria a ser a cor predominante em todo o seu trabalho pictórico e performativo.

Em 1960 Klein apresenta em Paris *Anthropometries of the Blue Epoch*<sup>37</sup>, que consistiu numa performance na qual o artista dirigia três modelos nuas adornadas com a sua tinta azul, onde os movimentos dos seus corpos eram impressos em telas gigantes, enquanto soava a sua sinfonia anteriormente concebida: *Monotone-Silence*<sup>38</sup> (1949). A sinfonia era composta por uma única nota musical tocada durante 20 minutos, seguindo-se mais 20 minutos de silêncio.

Inicialmente, o som de um acorde de ré-maior soava pela performance de cerca de 32 músicos e cantores que se organizavam de modo a originar o acorde sem qualquer variação ou pausa audível. Durante esse primeiro tempo as três mulheres movimentavam-se sobre as telas brancas carimbando as formas dos seus corpos. Na segunda parte da sinfonia, tanto os músicos como as modelos interrompiam a performance, abrindo espaço para a liberdade do silêncio, evocando um estado de contemplação e meditação após o som monotónico e repetitivo.

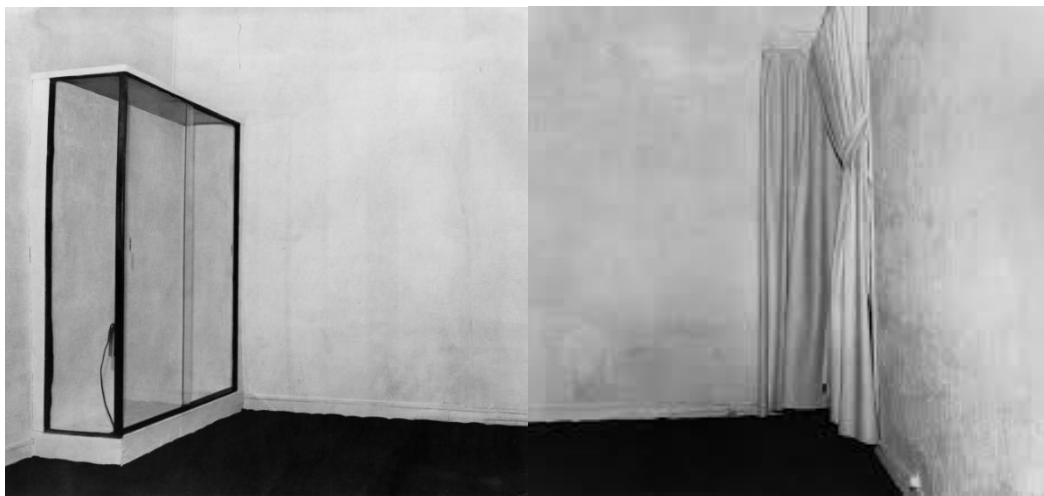
---

<sup>37</sup> Hannah Weitemeier; Yves Klein, International Klein blue, p.54.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 58.



*Figura 12 – Yves Klein*  
*Anthropometries of the Blue Epoch*  
*Monotone-Silence*  
1960  
Galerie Internationale d'art contemporain, Paris, França



*Figura 13 – Yves Klein*  
*La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première*  
*en sensibilité picturale stabilisée (dite du "Vide")*  
1958  
Galerie Iris Clert, Paris, França

Ao longo do meu trabalho prático nunca me limitei ao uso de qualquer material, inclusive à utilização de qualquer matéria ou objeto como forma de expressão. Neste contexto de apropriação de objetos já existentes, deparei-me com um enorme tubo de PVC amarelo. Primeiramente, a minha abordagem sobre o objeto relacionava-se com a comunicação entre dois corpos, ou seja, cada corpo ouvia e falava na extremidade oposta do tubo. Por não ter ficado satisfeita com o resultado, acabei por procurar algo para além da comunicação.

De um modo pragmático o grande tubo amarelo é normalmente utilizado para a proteção de outros tubos mais pequenos ou outras canalizações que percorrem o seu interior, ou servem até de proteções para as pessoas no caso dos andaimes colocados nos passeios. O objeto passou a ser um símbolo de proteção, algo interior que necessita de protecção. Talvez se trate da própria comunicação, sendo que as palavras ditas e ouvidas têm um tom, uma sonoridade, uma interpretação, reveladora de um íntimo, da denominada voz interior ou de um vazio.



*Figura 14 – Carla Afonso*  
*S/ título*  
2022  
Plástico  
150x100x60cm

## SEGUNDA PARTE

### Escuta Interior

#### 6. Objeto sonoro

O conceito de "objeto sonoro" foi pela primeira vez utilizado pelo compositor e teórico musical francês Pierre Schaeffer em "L'expérience concrète en musique", um artigo que escreveu em 1952 para a *Revue Musical*. Schaeffer definiu o objeto sonoro como uma entidade sonora cujos arquétipos tradicionais da composição musical foram expandidos, passando a albergar também o ruído ou os sons desprovidos de qualquer composição e que não correspondessem às normas das estruturas composicionais. Ao invés dos processos ou instrumentos musicais tradicionais Schaeffer propôs a manipulação dos sons por via de processos tecnológicos como a modulação dinâmica e a técnica do *sillon fermé* (ou *loop*).

Dessa forma, pretendia explorar a percepção sonora como fundamento da composição e para isso realiza uma série de experiências sonoras no Club d'Essai da Radiodifusão Francesa entre 1948 e 1949, procurando recolher sons advindos de qualquer lugar, como meio de os potencializar enquanto sons musicais, e que posteriormente denominou: "música concreta". Segundo Schaeffer, o objeto sonoro é uma entidade sonora autónoma que pode ser analisada e transformada; dessa forma premeia-se primeiro a escuta do som ou dos sons e só posteriormente se compõe a composição, contrariamente aos paradigmas da música estruturalista que pretende utilizar a lógica musical para compor e só depois escutar.

*Le Traité des objets musicaux* foi a obra mais significativa de Schaeffer., inspirada pela teoria da Fenomenologia de Husserl onde refere o conceito de objeto: "O objeto é o pólo de identidade imanente às vivências particulares"<sup>39</sup>, ou seja, está intrínseco a cada escutador por estar condicionado à percepção que cada um tem sobre um mesmo objeto. No entanto, o objeto não existe unicamente para um determinado sujeito, ele existe por si, enquanto objeto "transcendente na identidade que ultrapassa essas vivências particulares"<sup>40</sup>. Na primeira parte do *Traité* pretendia-se compreender a noção de "objeto sonoro", e enumerar os objetos sonoros independentemente do sujeito particular, das suas experiências e das significâncias atribuídas a cada som, sempre no sentido de encontrar a

---

<sup>39</sup> Husserl apud Schaeffer, p.160.

<sup>40</sup> *Idem*, p.160.

crueza do próprio objeto sonoro. Deste modo, distancia-se o conceito de “objeto sonoro” do instrumento que produz som.

Posteriormente, Schaeffer analisa o som através da escuta individual de cada ser humano, englobando as vivências e as percepções empíricas. Existe uma desconstrução no processo da escuta que se divide em quatro funções: ouvir, escutar, entender e compreender. Num primeiro momento, o ouvir acontece naturalmente pelo sentido auditivo sem que haja uma interpretação do ouvido, é a identificação do objeto, seguidamente, escutar é o reconhecimento do instrumento ou da fonte externa geradora de som. Compreender é dar sentido, ou seja, através de significantes e experiências individuais reconhece-se o sentido, como é o caso da fonética própria de cada língua; por sua vez o compreender está conectado com o entender que por último é a percepção interior da intenção de escuta.

A teoria de Schaeffer sobre o objeto sonoro influenciou significativamente a música experimental e eletrônica do século XX, bem como o pensamento filosófico sobre a natureza do som e da música. O objetivo seria o de centrar o ouvido nas características do próprio som, tornando-as independentes do seu instrumento ou do seu significado. Assim, o objeto em análise seria despido dos seus alicerces, evidenciando apenas o som em si, por si, ao qual Schaeffer se referiu como escuta reduzida. Este termo *écoute réduite* refere-se a uma forma de escuta na qual são desconsiderados os objetivos ou os significados associados do próprio som, e consideradas as características do som em termos de frequência, duração, intensidade, timbre, entre outros elementos. O objetivo é desvincular o som da absorção racional e das referências ou associações externas, e explorá-lo como uma entidade, irracional e pré-reflexiva.

Schaeffer acreditava que ao analisar e manipular os elementos sonoros na sua forma mais pura, pela escuta reduzida, conseguia descobrir novas possibilidades estéticas sonoras; assim, categoriza os sons em dois principais géneros: o ruído, que advém dos sons aleatórios das cidades ou da natureza, e o musical, que advém dos instrumentos musicais tradicionais que proporcionam sons afinados e, por isso, mais melódicos. Nesta categorização é necessária uma integração dos dois géneros, no sentido que a escuta reduzida possibilita a absorção subjetiva do som para além das ligações internas; assim se se escutar um determinado som, seja ele um ruído ou uma nota musical isoladamente, esse som é por si só a unidade, abrindo assim o espectro sonoro transcendentalmente ao campo dos significados subjetivos.

## 7. Escuta profunda

Até aqui já foram abordadas nuances do “ouvir”. Conseguimos perceber que ouvir não é escutar, escutar não é compreender, e para o entendimento é necessário sentir. A escuta profunda é uma abordagem de escuta consciente e atenta que procura expandir a percepção auditiva além dos limites convencionais. Este termo foi explorado por Pauline Oliveros, compositora e acordeonista de vanguarda americana que revolucionou a música eletrônica no pós-guerra. O percurso de Oliveros foi desde a infância marcado por referências musicais, não só por influência da mãe, também ela compositora, mas também pelo espaço que a rodeava em Houston, no Texas.

Oliveros absorvia não só o conhecimento musical passado pela sua mãe como também era influenciada pelos sons da natureza, como do vento, da chuva e dos animais gerando paisagens sonoras ou *soundscaapes*.

“I was always fascinated with listening to my environment. From early childhood I have been a listener. I grew up in a time when there existed a very rich and dense soundscape of insects, birds and animals in Houston Texas in the 1930s. This soundscape was filled with chirping, rasping crickets, frogs and melodic mocking birds. Sounds of the natural environment still engage my attention.”<sup>41</sup>

O conceito de *soundscape* surge em meados da década de 1960, pelo compositor e ecologista sonoro R. Murray Schafer. Para o compositor, o *soundscape* é uma espécie de composição acústica do ambiente que nos envolve. Tal como na pintura poderá existir uma composição visual do espaço, na música ou no som podem criar-se composições ou atmosferas do espaço.

“The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment.”<sup>42</sup>

Schafer refere-se à melodia geral composta por todos os sons, agradáveis ou desagradáveis, ruidosos ou melódicos, que emergem no decorrer dos dias e do tempo. Essa melodia abstrata é composta pela natureza, pelas máquinas ou pelas ações humanas. Neste contexto existe então um aspeto central: o sentido da percepção individual.

---

<sup>41</sup>OLIVEROS Pauline, Deep Listening pp. xv-xvi.

<sup>42</sup> SCHAFFER R. Murray, The Soundscape, Our sonic environment and the tuning of the world p.274.

Embora haja um *soundscape* “geral” repleto de intervenientes, a percepção da mesma melodia é individual, tendo em conta as percepções e as vivências de cada um. Enquanto ouvintes, cada sujeito é também parte dessa melodia, não só contribui para a criação sonora, como ainda lhe pertence uma escuta própria que lhe confere um carácter de centralidade.

Pauline de Oliveros debruçou-se sobre essa centralidade, como um “voltar para dentro”, um *inner listening*, que consiste em ouvir conscientemente os sons interiores do próprio corpo. O propósito por detrás da escuta interior é desenvolver uma conexão mais profunda com o corpo e com a experiência interna, através do ato de escutar. É uma forma de atenção plena voltada para a interioridade e para a sensação gerada pelo som.

Em 1960, a par com a noção de *soundscape* de Schafer, as composições aleatórias e de improvisação, levaram Oliveros a expandir o conceito de escuta profunda para além da experiência individual, promovendo nas suas aulas de música eletrónica um despojar dos conhecimentos musicais e uma composição que premiasse a escuta coletiva e a improvisação em grupo, fortalecendo a conexão e compreensão entre as pessoas. Essas experiências levaram-na a constatar que determinados tons e timbres determinavam estados mentais e físicos de relaxamento ou de tensão que alteravam o estado de espírito:

“I sit quietly with my alarm clock, close my eyes and open my ears. At this point the curtain rises and the performance begins. My very surroundings seem to come alive, each sound revealing the personality of its creator. There are several sounds which become fixed in my ear like some “basso ostinato”: the continuous whirring of factory machinery in the distance and the hollow sound of plopping water in a nearby fountain. This background of sound is interrupted by the piercing motif of a bird. A sudden breath of air sweeps across the deck. The pages of my book respond with quick snapping sounds. The door at the entrance squeaks and moans on the same pitch like an old rocking chair, then closes with a thud. I can hear the drapery from an opened window rustling against the coarse plastered walls, while the drawing cord syncopates against the window pane”<sup>43</sup>

Ouvir é um ato involuntário, uma vez que o ouvido está em constante absorção e transmissão de informações, no entanto, muito pouco da informação recebida

---

<sup>43</sup> OLIVEROS Pauline, *Software for People: Essays from 1962-1981*, p.8.

pelos sentidos, e direcionada para o cérebro, é entendida de forma consciente e por isso as reações ou as mudanças do estado de espírito muitas vezes ocorrem sem que tenhamos essa consciência.

Oliveros distingue dois tipos de audição: o ouvir e o escutar. “Listening is not the same as hearing and hearing is not the same as listening. The ear is constantly gathering and transmitting information—however attention to the auditory cortex can be tuned out. Very little of the information transmitted to the brain by the sense organs is perceived at a conscious level.”<sup>44</sup> Ouvir fisicamente significa que as vibrações ou as formas de onda que estão dentro do alcance da audição humana podem ser transmitidas ao córtex auditivo pelo ouvido e percebidas como sons. A escuta envolve para além desse processo visceral, a compreensão e categorização dos sons através das experiências individuais uma vez que a absorção física das propriedades do som e da audição não explicam o mundo fenomenal da percepção que ocorre no córtex auditivo.



*Figura 15 – Carla Afonso*  
*“Amplificador”*  
2022  
Vidro Soprado, 25x25x30cm

---

<sup>44</sup> *Idem*, p.xix.

Em 1988 Oliveros fundou, em colaboração com Stuart Dempster, Panaiotis e David Gamper, o projeto “Sonic Meditations - a body of work that could be done by persons without musical training. Sonic Meditations are based on patterns of attention. In other words these pieces are ways of listening and responding. Sonic Meditations is the basis of Deep Listening.”<sup>45</sup>

O projeto centrava-se na exploração sonora através de espaços reverberantes de catedrais ou cisternas subterrâneas, como foi o caso da Fort Worden Cistern em Port Townsend no em Washington. Este espaço contempla um tempo de reverberação de 45 segundos; era não só o espaço da performance como o próprio instrumento, manipulado enquanto caixa-de-ressonância interior. O projeto abrangia gravações de trombone e didjeridu que se repetiam e misturavam tornando a composição indecifrável no espaço e no tempo. Os tons improvisados que se repercutiam através do espaço num vai e vem de ecos, ressoavam provocando sensações meditativas e até alucinatórias.

“My performances as an improvising composer are especially informed by my Deep Listening practice. I do practice what I preach. When I arrive on stage, I am listening and expanding to the whole of the space/time continuum of perceptible sound. I have no preconceived ideas. What I perceive as the continuum of sound and energy takes my attention and informs what I play. What I play is recognized consciously by me slightly (milliseconds) after I have played any sound. This altered state of consciousness in performance is exhilarating and inspiring. The music comes through as if I have nothing to do with it but allow it to emerge through my instrument and voice. It is even more exciting to practice, whether I am performing or just living out my daily life.”<sup>46</sup>

O conceito de *Deep Listening* centrava-se numa escuta profunda e consciente de qualquer som transmitido. Ter consciência por si só requer conhecimentos que advêm de um passado que se projeta num possível futuro no único e exclusivo tempo presente; ora o som tem a particularidade de se prolongar num espaço contínuo ao longo do tempo. Assim, a deep listening desafia o entendimento que ultrapassa os limites comuns, expandindo a percepção sonora de modo a incluir a continuidade espaço/tempo contemplada pela geração do som. Simultaneamente a escuta profunda requer uma

---

<sup>45</sup> OLIVEROS Pauline, *Deep Listening*, p. xviii.

<sup>46</sup> *Idem*, p. xix.

atenção para a sequência sonora no contexto em que se insere, potenciando a conexão a todo ambiente dentro e fora de si.

“Deep Listening is a practice that is intended to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible. The source for Deep Listening as a practice comes from my background and experience as a composer of concert music, as a performer and improviser. Deep Listening comes from noticing my listening or listening to my listening and discerning the effects on my body mind continuum, from listening to others, to art and to life.”<sup>47</sup>

Na década de 1980, Pauline Oliveros começou a interessar-se pelo estudo da cultura oriental explorando várias filosofias como o Budismo Tibetano, o Zen, o Yoga e o Taoísmo como forma de compreensão e desenvolvimento da meditação, como meios para expandir as suas próprias práticas de improvisação e composição. As práticas meditativas orientais requerem um esvaziamento mental para dar lugar à expansão da consciência, é um misto entre um foco num determinado ponto ou som, deixando passar todos os pensamentos ou distrações externas.

Na prática da *deep listening* o foco é direcionado para a continuidade adquirida num misto entre som e silêncio. O som não é só percebido no seu sentido mais lato como também inclui a percepção das vibrações perceptíveis. O objetivo é a expansão da consciência para todo o espaço/tempo contínuo direcionado pela dupla sons/silêncios. Neste processo cujo escutador é integrado neste momento contínuo, pretende-se ainda que haja um foco sonoro ou a consciencialização das sequências som/silêncio. Nesta prática desenvolve-se um paradoxo entre concentração e relaxamento enquanto característica fundamental na sua execução, dessa forma a criatividade é estimulada pela formação de novos campos de pensamento que ajudam a quebrar os ciclos criados anteriormente e expandindo a consciência.

“Animals are Deep Listeners. When you enter an environment where there are birds, insects or animals, they are listening to you completely. You are received. Your presence may be the difference between life and death for the creatures of the environment. Listening is survival! Humans have ideas. Ideas drive consciousness forward to new perceptions and perspectives. Sounds carry intelligence. Ideas, feelings and memories are triggered by sounds. If you are too narrow in your

---

<sup>47</sup> OLIVEROS Pauline, *Deep Listening*, p. xxiv.

awareness of sounds, you are likely to be disconnected from your environment. More often than not, urban living causes narrow focus and disconnection.”<sup>48</sup>

Em 1991, Oliveros retira-se durante uma semana, juntamente com outros participantes para o Rose Mountain Retreat Center, em Las Vegas para um retiro de *deep listening*. A escolha desse local foi idealizada por ter características que promoveram a escuta; a *soundscape* seria repleta de sons naturais acentuados pela paisagem montanhosa, sem acesso aos sons tecnológicos ou aos sons característicos das cidades. Neste retiro a proposta era escutar vinte e quatro horas por dia, pressupondo a escuta durante o sonho, durante as caminhadas, bem como durante os períodos de silêncio.

*Summary of the Deep Listening Class*

**First hour**

*Gathering into the circle*

*Question or commentary around the circle Standing for energy building exercises*

*Breathing improvisation*

*Posture correction*

**Second hour**

*Listening meditation (with theme)*

*Journal writing (experience of the meditation) Extreme slow walk (with theme)*

*Discussion with partner of the walk Performance of sound pieces*

*Half hour break*

**Third Hour**

*Rhythm circle*

*Last half hour*

*Dream Sharing or improvisation*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> OLIVEROS Pauline, *Deep Listening*, p. xxv.

<sup>49</sup> OLIVEROS Pauline, *Deep Listening*, *Summary of the Deep Listening Class*, 2003. p. 1.

Relativamente aos conceitos de *deep listening* e *inner listening*, desenvolvi a peça “*Sem título*”. Todo o processo de compreensão teórica levou-me a que na prática houvesse uma tentativa de descoberta do “meu” próprio som interior.

*Da não existência surgiram o Céu e a Terra.  
Da existência nasceram todas as coisas.<sup>50</sup>*



*Figura 16 – Carla Afonso  
“Uma caixa vazia – Entre o céu e a terra”  
2022  
15x30x7 cm  
Grês 1250°, Madeira pintada*

---

<sup>50</sup> John R. Mabry, Sabedoria Tao Te Ching, p. 13.

## 8. *Sentido sensato* – Jean-Luc Nancy

É quando escutamos que percecionamos a multidimensionalidade do mundo, pela difusão do som que vibra através dos objetos e que retorna ressoando por todo o nosso corpo, declarando-se o real contexto.

O real é inerente ao ser humano enquanto instinto sensível, é através dos sentidos que “tateamos” a verdade subentendida. A forma como vemos, ouvimos, tateamos molda a versão que cada um tem sobre o mundo. No entanto, duas pessoas poderão tocar e ver exatamente o mesmo objeto, que é real, mas terão certamente percepções diferentes, pela experiência individual de cada um, gerando associações únicas, ainda que tenham estado perante o mesmo objeto. Existe portanto uma distinção entre os sentidos físicos, que partem no exemplo anterior do mesmo estímulo, e que Jean-Luc Nancy refere de *sentido sensato*.



*Figura 17* – Carla Afonso  
*“As partes de um corpo”*  
2021  
Grês, 1250°  
120x40x40cm

Segundo Nancy, o *sentido sensato* implica uma abertura para a experiência sensível, para o entendimento dos sons, das cores, das texturas e das sensações corporais. É uma forma de sentido que ultrapassa as palavras e as interpretações conceptuais e que permite uma conexão direta com o mundo e com os outros.

Apesar de uma determinada experiência ser reconhecida pelos sentidos sensoriais, diretamente ligados à fisicalidade relacionada com a percepção do mundo, o *sentido sensato* encarrega-se de compreender o sentido, é uma espécie de intuição sensível antes da razão, que conecta cada indivíduo com o mundo e com o outro, de um modo primitivo.



*Figura 18 – Carla Afonso*  
*“A Ressonância de um sino”*  
2022  
Vidro, Madeira e Metal  
30x8x8cm

Cada ordem sensorial comporta assim a sua natureza simples e o seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tatear ou apalpar, ouvir e escutar. Ora, acontece que este último par, o par auditivo, mantém uma relação particular com o sentido na aceção intelectual ou inteligível da palavra (como «sentido sensato», por distinção com «sentido sensível»). Há ouvir, e no próprio ouvir, no fundo dele, há uma escuta: o que quereria dizer talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser logos), mas além disso, ressoe.<sup>51</sup>

Nancy em *À Escuta* destaca a importância do *sentido sensato* e do desenvolvimento de uma escuta que se estabelece para além do ouvir e até mesmo da própria escuta, referindo-se a uma atenção sensível de ressonância que vai para além do som em si, e que penetra na complexidade da experiência perceptiva do mundo e do outro.

Embora tenha considerado o som enquanto sentido proeminente, em "*À Escuta*", não nega a relação e a importância de todos os outros sentidos. Pelo contrário, distingue e aborda a percepção sensorial como uma interconexão e complementaridade entre os vários sentidos, gerando a complexidade da percepção sensorial como um todo, reconhecendo que os sentidos sensíveis se complementam e distribuem informações recebidas, de modo a gerar uma percepção da experiência individual completa:

“A diferença das culturas, das artes e dos sentidos, são condições, não limitações da experiência em geral, assim como é também a intricação mútua destas diferenças. Mais geralmente ainda, dever-se-ia dizer que a diferença do sentido (no sentido «sensato» da palavra) é a sua condição, quer dizer, a condição da sua ressonância.<sup>52</sup>”

Ao considerar a percepção como uma experiência sensível, Nancy refere que os nossos sentidos estão intrinsecamente conectados ao nosso corpo, mas distingue a intelectualização das informações adquiridas sensorialmente através de uma condição inerente, ao que designa *sentido sensato*, que é então a ressonância. Desta forma, a ressonância adquirida através do sentido sensato providencia, para além da recepção sensorial, um modo de entender e compreender o mundo, envolvendo-nos ativamente com o contexto através dos sentidos.

No pensamento de Nancy, o visual terá uma importância mais introspectiva, no sentido em que o ver implica uma relação unívoca entre o agente e objeto, ao passo que a escuta

---

<sup>51</sup> Nancy Jean-Luc, *À Escuta*, p. 16.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 17.

adquire uma relevância mais concernente, albergando uma atenção e abertura ao outro não tão evidente na visão, através da reverberação dos sons que se manifestam num presente atemporal na experiência, e que ressoa conectando-nos ao presente e ao mundo através dos sons que o habitam.

Nancy afirma o *resultado* da experiência através do sentido sensato como uma ressonância da experiência estética que nos conecta com o mundo e com os outros de uma forma que transcende a experiência lógica, tornando-se espiritual.

“¿Hay algo más común que ser que el ser? Somos. Lo que compartimos es el ser o la existencia. No estamos aquí dar? Compartir la no-existencia, ella no es para ser compartida. Pero el ser no es una cosa que poseyéramos en común. El ser no es en nada diferente de la existencia cada vez singular. Se dirá, por lo tanto, que el ser no es común en el sentido de una propiedad común, sino que es en común. El ser es en común.”<sup>53</sup>

Apesar da experiência singular que cada um detém pela forma única de perceber, ouvir, tatear, saborear, etc., Nancy conclui que a individualidade do ser não permite que a sensação seja igual à sensação do outro, no entanto, o sentir na existência não é totalmente individual, uma vez que existimos em comum com outros seres singulares. Assim, o ser não é comum, mas em comum. As experiências são partilhadas, ainda que cada ser mantenha a sua “não existência”.

Em *À Escuta*, Nancy argumenta que a audição não é apenas uma percepção passiva, mas uma forma ativa de abertura para o mundo. Defende que o visual de certa forma se fecha em si, é estático, enquanto “o sonoro, pelo contrário, arrebatava a forma. Não a dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplidão, uma espessura e uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar. O visual persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência.”<sup>54</sup>

O sentido sonoro do ouvir ou do escutar adquire uma significância implícita além das palavras, que irei detalhar no capítulo seguinte. Contudo, Nancy especifica que o sonoro detém primeiramente um sentido lato no qual adquire uma função comunicante

---

<sup>53</sup> Jean-Luc Nancy, *La Comunidad Desobrada*, p. 151.

<sup>54</sup> Jean-Luc Nancy, *À Escuta*, p. 12.

pressupondo um “em comum”, “Suponiendo que mi existência «tuviera» un «sentido», él es lo que la hace comunicar y lo que la comunica com outra cosa que yo mismo.”<sup>55</sup>

Partindo deste pensamento sobre o papel primário da escuta em que a comunicação é centralizada numa partilha recíproca de pensamentos individuais com um outro, “Sobre Ouvir e falar” encarna num corpo visível essa mesma possibilidade. Construída em dois corpos principais ligados por dois tubos internos que conjugam a abertura ao outro. Os alicerces exteriores suportam o diálogo comum, mantendo a individualidade de cada corpo.

Visualmente a escultura reproduz uma conversa, podendo ser também ela o terceiro corpo de uma conversa manifestada num eco no seu interior, provocado pela interação verbal de um possível participante, abrindo hipótese para um sonoro real, conferindo um sentido real para a abertura.

*O espaço entre o Céu e a Terra é como um fole  
Vazio, no entanto inesgotável  
Quanto mais é utilizado, mais produz.*<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Jean-Luc Nancy, *La Comunidad Desobrada*, p. 158.

<sup>56</sup> John R. Mabry, *Sabedoria Tao Te Ching*, p.10.



*Figura 19 – Carla Afonso*  
*“Sobre Ouvir e Falar”*  
2022  
Grês 1250°  
160x75x40cm

## 9. A ressonância

Em *À Escuta*, Jean-Luc Nancy elabora um pensamento cujo silêncio tem um papel preponderante para a escuta e, conseqüentemente, para a linguagem. Nancy não atribui ao silêncio uma expressão de um vazio, ou seja, uma ausência de som, mas revela-o com uma significância inerente à linguagem. Mesmo quando comunicamos verbalmente, o silêncio está presente nas pausas, nas respirações entre as palavras e nas entrelinhas do discurso como um espaço de abertura.

“ Proponho transcrever dizendo que se trata de remontar a, ou de se abrir à ressonância do ser ou ao ser como ressonância. De facto, o «silêncio» deve entender-se aqui não como uma privação mas como uma disposição de ressonância: um pouco -ou mesmo exatamente...- como, numa condição de silêncio perfeito, se ouve ressoar o próprio corpo, a sua respiração, o seu coração e toda a sua caverna ressonante.”<sup>57</sup>

Tal como na voz humana, na música ou nos sons aleatórios, existe uma reverberação, um eco que se propaga num corpo, permitindo uma ressonância que apela novamente ao sentido sensato. Nancy utiliza o termo "ressonância" para sublinhar a aglutinação dos diferentes elementos de uma determinada experiência que não estão isolados; pelo contrário, conectam-se e interligam-se, ressoando invisivelmente como uma forma de comunicação que vai para além das palavras e da linguagem: “...é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento das ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos”<sup>58</sup>.

A ressonância a que se refere implica uma abertura ao outro e uma atenção para a coexistência sendo essa uma dimensão fundamental da existência humana, na qual inequivocamente estamos inseridos numa teia de conexões e influências mútuas.

Ao destacar a abertura para o silêncio, Nancy refere-se à abertura para essa realidade infinita de conexões e possibilidades, uma vez que: “O escutador (se é que posso chamá-lo assim) está, então, assim inclinado a acabar pelo sentido (mais do que inclinado para a intencionalidade), ou, então, está oferecido, exposto ao sentido. (Aliás, a este respeito, e para voltar a dizê-lo uma vez mais, a escuta pega de raspão a unidade e a disparidade das

---

<sup>57</sup> Jean-Luc Nancy, *À Escuta*, p.40.

<sup>58</sup> *Idem*, p.42.

disposições sensoriais. Faz ressoar entre si os registos sensíveis e o registo inteligível-quer seja consonância ou dissonância..."<sup>59</sup>

O sentido a que Nancy se refere, trata-se da absorção da ressonância proveniente de uma escuta, ou seja, existe uma abertura do corpo e da alma para a escuta e, por consequência, uma abertura da escuta à ressonância. Existe então uma engrenagem que se desencadeia na vibração que a escuta providência. É o eco de um som propagado e que se reenvia desde o exterior ao interior e que reverbera como um todo num todo.

“Toda a presença sonora é assim feita de um complexo de reenvios cuja atadura é a ressonância ou a «sonância» do som, expressão que deve entender-se - entender-se e escutar-se - tanto do lado do próprio som, ou da sua emissão, como do lado da sua recepção ou da sua escuta: é justamente de uma à outra que ele «soa».”<sup>60</sup>

O timbre é para Nancy a resposta à ressonância, através do timbre entendemos a ressonância que se torna a escuta do timbre e em simultâneo, o timbre da escuta. A ressonância que ouvimos advém de um corpo sonoro, também ele escutador. Ou seja, a ressonância existe através do timbre que ecoa num corpo e que ao mesmo tempo volta para si.

“Diria de bom grado que o timbre é comunicação do incomunicável: na condição de bem entender que, de maneira perfeitamente lógica, o incomunicável não é senão a própria comunicação, aquilo através do qual um sujeito faz eco – de si, do outro, é tudo uno – é tudo no plural.”<sup>61</sup>

A comunicação acima mencionada adquire um formato de partilha, de um corpo para outros corpos. Mais do que o significado das palavras ditas, o som em si contém uma ressonância, um ruído timbrado no próprio corpo num vai e vem de partilha da essência para si e para o mundo.

*As coisas surgem, mas contemplo o seu regresso.  
Os seres florescem e crescem,  
e depois regressam à sua fonte.*<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Jean-Luc Nancy, *À Escuta*, p.46.

<sup>60</sup> *Idem*, p.33.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>62</sup> John R. Mabry, *Sabedoria Tao Te Ching*, p.45.



*Figura 20 – Carla Afonso*  
*“Sobre Falar e Ouvir”*  
2022  
Grês 1250°  
140x60x60cm

## 10. O acaso sonoro

Segundo Nancy, no capítulo anterior, a escuta e a observação da sua ressonância implicam uma abertura interior ao som que primeiramente ouvimos. Apesar de concordar com este aspeto, suscitou-me a questão da aleatoriedade dos sons dispersos. Os sons que diariamente ouvimos e pensamos não prestar atenção, mas que no fim do dia têm um impacto profundo pela sua reverberação e ressonância.

A peça intitulada “Glória”, tem a sua origem num extintor fora de prazo com o mesmo nome. A questão da aleatoriedade começa pelo encontro com este extintor, abandonado. Depois a ressonância dos sons era o motivo.

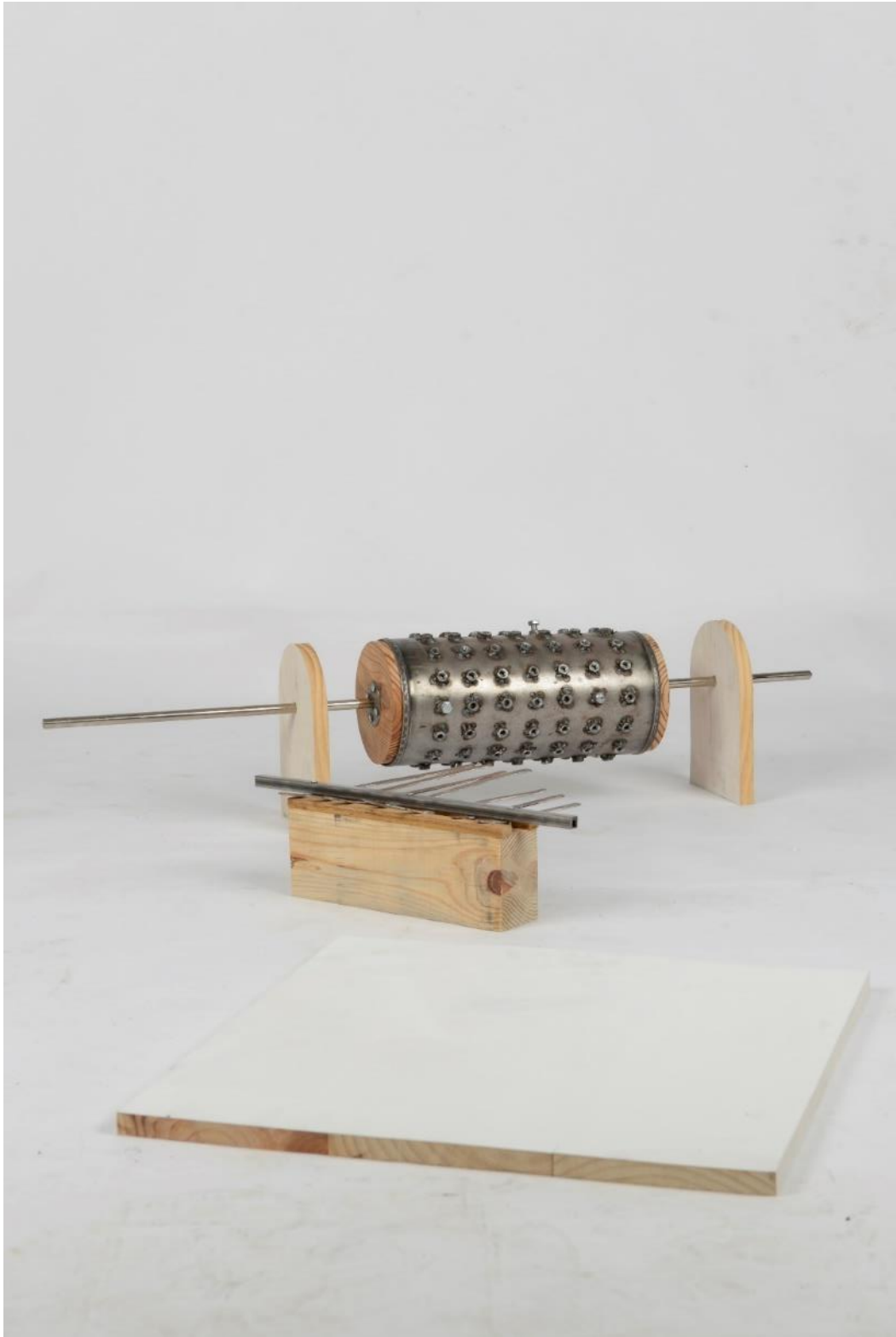
Num contexto mais rotineiro, passamos o tempo a ouvir carros que passam, alguns buzina, pessoas que preenchem todo o espaço dos passeios, o comboio ruidosamente destemido logo pela manhã, o avião que passa ainda bem perto do solo. Estes e outros são momentos de encontro na aleatoriedade das vidas singulares, gerando uma grande melodia aleatória. Primeiramente, interessou-me partir de uma pequena coleção de caixas de música que fui encontrando, ou que me foram oferecidas. Desde sempre que as caixas de música me fascinam, parecem contar pequenos segredos antigos e melódicos através dos pequenos pontos salientes.

Com o objetivo de lembrar a ressonância do aleatório, o antigo extintor decapado tornou-se o tubo central da peça. Soldei pequenas peças de metal que permitiram encaixar em cada uma delas outra peça mais saliente. Sem cálculos musicais, o pressuposto seria que cada interveniente pudesse colocar os pequenos parafusos de forma aleatória e depois girasse a manivela trespassada dentro do tubo principal, gerando assim uma espécie de melodia aleatória.

A noção de música aleatória foi explorada por vários compositores, entre eles destaca-se o músico norte-americano John Cage. Este compositor utilizou pela primeira vez, em *Music of Changes* (1951)<sup>63</sup>, um método aleatório para determinar um alinhamento de notas que deveriam ressoar num momento preciso. John Cage, interessou-se por esta metodologia através da sua exploração de filosofias indianas e do zen budismo, com as quais estabeleceu relações profundas.

---

<sup>63</sup> James Pritchett *The Music of John Cage*, 1993 p. 5.



*Figura 21* – Carla Afonso  
“Glória”  
2022  
50x60x25 cm  
Madeira, ferro e inox

A metodologia de composição aleatória utilizada por Cage assenta numa espécie de jogo ou oráculo chinês designado por “I Ching”.<sup>64</sup>

Este é um fundamento originário da China, com influências em diferentes filosofias orientais, como é o caso do Taoísmo ou o Budismo Zen. O princípio do “I Ching” é composto pela criação de várias camadas sobrepostas ao longo do tempo e é utilizado como uma espécie de jogo que pretende responder de um modo aleatório a determinadas perguntas.

Para o pensamento chinês, a mudança é vista como um movimento e não uma consequência, ou seja não importa o que muda, apenas interessa o “gesto” de mudar. O “I” de “I Ching” significa o momento que envolve a mutação e não o que deriva da mesma. A mudança é visível no mundo, sendo um fator invariável, opondo-se a si mesmo, tornando-se um paradoxo, na medida em que é uma circunstância mutável, no entanto, sempre presente.

Em *Music of Changes*<sup>65</sup>, John Cage aplica as influências orientais utilizando um conjunto de símbolos para determinar uma ordem aleatória. Para Cage, este método aleatório tornou-se a ferramenta perfeita para criar composições controladas pelo acaso, sendo a maioria das suas peças, após 1951, compostas a partir do “I Ching”<sup>66</sup>. Concluindo que a música deve ser vista como um processo de um todo e não apenas como um conjunto de notas que formam uma melodia agradável; dessa forma, integra na música sons considerados ruídos que fazem parte da sonoridade exterior.

A aleatoriedade é um fator inerente a todo o meu trabalho, principalmente na questão sonora. Não ambiciono a criação de instrumentos musicais, ambiciono uma narrativa entre sons divergentes, uma dissociação dos sons através da forma. A sonoridade que cada peça oferece não pertence a uma escala ou um tom específico. A caracterização dos diferentes sons é encontrada pela própria matéria, e pela pessoa que lhe toca, também ela aleatória no contexto expositivo. A aleatoriedade é potenciada pelo livre-arbítrio, não são utilizados quaisquer métodos, jogos ou medidas específicas para a construção das peças que até aqui demonstrei. O acaso no meu trabalho é totalmente acaso, abraçando a fluidez da vida.

---

<sup>64</sup> Peter Jaeger John Cage and Buddhist Eco-poetics, pp.4-5.

<sup>65</sup> James Pritchett The Music of John Cage, p. 5.

<sup>66</sup> *Idem* p.6.

Cage pretendia a modificação deliberada de instrumentos e conseqüentemente da música, surgindo como resposta àquilo que, para ele, seria uma imposição determinista implícita nas composições musicais. Em *Prepared Piano* o músico refuta as regras determinadas das composições em prol de composições e sons indeterminados. Esta aceitação de uma certa imprevisibilidade com caráter de impermanência, incide nas noções de efemeridade e fugacidade valorizando o ato e o movimento envolvido no processo.

“Tendo decidido alterar o som do piano, a fim de criar uma música adequada ao Bacanal de Syvilla Fort, fui à cozinha, apanhei um prato de torta, trouxe-o à sala de estar e coloquei-o sob as cordas do piano. Toquei umas poucas notas. Os sons do piano haviam-se alterado, mas a prato balançou ao redor, devido às vibrações e, passado um tempo, alguns dos sons que haviam sido alterados não mais permaneciam. Tentei algo menor: pregos por entre as cordas. Eles escorregavam por toda a extensão delas. Ocorreu-me que parafusos ou porcas permaneceriam nas suas posições. Eles permaneceram. E eu fiquei fascinado ao notar que, por meio de uma única preparação, dois sons podiam ser produzidos. Um era ressonante e aberto, o outro agudo e rápido. O agudo era ouvido sempre que o pedal leve era usado. Escrevi o Bacanal rapidamente, com a excitação que a descoberta contínua provera.”<sup>67</sup>

Cage defende que os sons – assim como as pessoas – sejam eles mesmos ausentes de objetivo, inesperadamente aparecendo e desaparecendo.<sup>68</sup> A concepção de uma ação não intencionada é designada no taoísmo por Wu-Wei: não-agir, não-fazer, em contraste a Yu-Wei que remete a um fazer intencional. Wu-Wei, pressupõe uma espécie de deixar-acontecer sem nenhuma ação direta, deixar o tempo fluir o seu cerne – a fluidez.<sup>69</sup>

*Deseja menos e menos  
Até chegar ao «não fazer».  
Quando exerceres o «não fazer», nada ficará por fazer.<sup>70</sup>*

---

<sup>67</sup> Daniel Lacerda, JOHN CAGE – AUGUSTO DE CAMPOS: UM DIÁLOGOZUNÁI - Revista de poesia & debates [http://revistazunai.com/ensaios/daniel\\_lacerda\\_johncage.htm](http://revistazunai.com/ensaios/daniel_lacerda_johncage.htm), consultado a 14/06/2023.

<sup>68</sup> James Pritchett *The Music of John Cage*, pp. 22-25.

<sup>69</sup> *Cit in.* John Cage e a poética do silêncio, Alberto Heller, p.138.

<sup>70</sup> John R. Mabry, *Sabedoria Tao Te Ching*, p.30.

Esta ligação entre o Oriente e o Ocidente, que Cage manifesta através da sua obra, conduz a uma doutrina científica designada por “Indeterminismo”<sup>71</sup>. Refere-se a uma concepção segundo a qual alguns acontecimentos não têm causas determinadas por um antecedente.

Um dos objetivos de Cage na exploração do acaso é permitir que expressões se formem independentemente da intencionalidade de um sujeito. “É possível desistir do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e dispor-se a descobrir jeitos de deixar que os sons sejam eles mesmos, ao invés de veículos para teorias artificiais ou da expressão de sentimentos humanos”<sup>72</sup>.

É neste despojar de controlo, e no deixar fluir dos acontecimentos, que Cage estabelece ligações com outros conceitos como o tempo e o silêncio enquanto som.



*Figura 22 – John Cage  
Prepared Piano  
1947*

---

<sup>71</sup> James Pritchett The Music of John Cage, p. 108.

<sup>72</sup> *Idem*, p.108-109.

## TERCEIRA PARTE

### Ausência

#### 11. Silêncio

Na mesma época em que Yves Klein desenvolve *Monotone-Silence*, John Cage elabora *4'33* – a sua obra silenciosa. Ambos recorrem ao silêncio como conceito primário nas suas obras, explorando a escuta e a percepção dos sons da atmosfera envolvente como elementos significativos.

*“ O silêncio não existe, sempre há som; “pois nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos.”<sup>73</sup>*

Desde 1947 que Cage ambicionava a criação de uma obra sem sons, no entanto, só em 1949, após ter visto uma série de pinturas de Robert Rauschenberg decidiu prosseguir. As *White Paintings* serviram como “gatilho” para que Cage desenvolvesse a partir daí a sua obra intitulada pelo tempo da sua duração: *4'33*”, que viria a ser a sua obra mais icónica. Esta peça tem como fundamento uma abordagem ao silêncio no sentido mais lato, ou seja, a estrutura da composição é inexistente.

A aleatoriedade, já abordada por Cage, ressoou em *4'33*” condicionada pelas características do espaço ou dos ouvintes em que era apresentada. A composição era preenchida pelos sons aleatórios da plateia ou dos ruídos exteriores, as estruturas temporais eram irrepitíveis em qualquer atuação, uma vez que a composição estava marcada pelo próprio espaço; assim, qualquer ruído circundante integrava a peça. Rauschenberg dizia que uma tela nunca está vazia pois nela se depositam poeiras, sombras e reflexos, transportando em si, sinais de acontecimentos temporais e espaciais, ainda que quase invisíveis.<sup>74</sup>

O principal objetivo de Rauschenberg era criar uma pintura purista, totalmente desprovida de formas ou cores que pudessem incitar para um outro significado que não fosse o tempo, o espaço e o acaso, ocorridas nessas dimensões. As *White Paintings* foram também referência para os precursores do Minimalismo e da Arte Conceptual.

---

<sup>73</sup> Cit in. John Cage e a poética do silêncio, Alberto Heller, p.19.

<sup>74</sup> John Cage, *Experimental Music*, In *Silence*, pp.98-99.

Em 1961, John Cage referiu-se às *White Paintings* como suportes para um ambiente que as circunda evocando as mudanças subtis da luz e da sombra decorrentes ao longo dos dias.



*Figura 23 – Robert Rauschenberg,  
White Painting [sete painéis],  
1951.  
Óleo sobre tela,  
72x125x112cm*

As pinturas revelaram uma mudança na forma como se desenrola a percepção do espectador; no fundo, elas evocam a observação do tempo real através das superfícies pintadas de branco onde se notam ténues graduações de cor, luz e textura. Tal como Rauschenberg, a ausência de formas e cores não implicava uma ausência ou um vazio, o silêncio aludido por Cage também não se referia a um vácuo nem a uma ausência absoluta, referiam-se ambos a uma noção de movimento.<sup>75</sup>

Na arte oriental existe uma tendência para incitar a essência geradora de uma obra, evidenciando assim não a obra de arte enquanto objeto, mas o próprio ato artístico, o próprio gesto.

Entre 1960 e 1970, o Minimalismo agregado à Arte Conceptual incitam a valorização do espaço conceptual e a desvalorização do espaço pictórico; muitos artistas trabalhavam apenas o conceito, e o projeto podia muitas vezes nem ser materializado, acentuando-se

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 100.

uma semelhança relativamente ao Zen em que não há algo como uma ideia que se materializa, mas que a própria ideia possa ser essa “materialização”.

Cage insere-se nesta perspectiva, uma vez que evoca a experiência no momento artístico, e não propriamente apenas a sua ideia (ainda que seja esse o ponto de partida); é a experiência que é pretendida, transcendendo a ideia e o conceito. Através da obra 4’33’’, Cage aborda a noção de aleatório, de temporalidade e espacialidade através de uma experiência. Não existe nenhum poder de previsão no que irá decorrer durante os 4 minutos e 33 segundos da experiência da obra, e o próprio Cage afirma isso: “o que mais me agrada na peça silenciosa é que ela pode ser tocada a qualquer momento, e a cada vez, faz-se uma experiência. (...) Ela só está viva quando tocada”.

O silêncio e o espaço vazio soaram no desenvolvimento do meu trabalho artístico, contudo, sempre considerei o som e o ruído o fator de destaque nos meus projetos. Contrariamente aos objetos de dimensão maior anteriormente construídos para a interação com o público, desta vez o objeto sonoro é de pequena dimensão, transportável, tal como a calimba referida no primeiro capítulo. Este pequeno paralelepípedo, modelado em grês, é acompanhado de duas estacas de madeira que suportam apenas um único som ressoado por uma única corda de guitarra. Este formato confere à escultura o carácter intimista, e o objetivo não é ser tocado mas sim transportado, escutando o vento que lhe toca. Este é um conceito similar à harpa eólica, utilizada na época Romântica onde a natureza era a principal inspiração. Este instrumento contém várias cordas para que há medida que o vento sopra se componha uma melodia, é um instrumento de cordas mas que não é para ser tocado, é para ser escutado profundamente, até na mais pequena brisa.



*Figura 24 – Carla Afonso*  
*“Sem título”*  
2022  
15x30x7 cm  
Grês 1250°, Madeira e corda de guitarra

## 12. Vazio

*...o barro é moldado num pote, mas é o seu vazio que o torna útil.  
Portas e janelas são cortadas para construir uma sala, mas é o espaço vazio que utilizamos.  
Assim a existência é o que possuímos, mas a não existência é o que utilizamos.<sup>76</sup>*

Heidegger, numa conferência intitulada *A coisa (Das Ding)*, utiliza a imagem anteriormente gerada ao ler o excerto de Tao Te Ching. Heidegger observa a jarra enquanto recipiente, contendo lados e fundo. No entanto, observa que uma jarra não se limita a ser apenas isso, ela é uma jarra também pelo vazio que a sua materialidade circunscreve.

“Como acolhe o vazio do cântaro? Acolhe tomando aquilo que se lhe verte dentro. Acolhe retendo o que recebeu. O vazio acolhe de um duplo modo, tomando e retendo. [...] O duplo acolher do vazio assenta no verter para fora. [...] o verter do cântaro é servir de beber. No servir de beber o que é vertido constitui a plena essência do acolher do recipiente. [...] Chamamos oferenda à conjunção do duplo acolher no verter, conjunção que só ela constitui a plena essência do servir de beber. O que há de cântaro no cântaro constitui a essência na oferenda do que é vertido. Também o cântaro vazio retém a sua essência a partir da oferenda, ainda que o cântaro vazio não permita servir de beber. Mas este não permitir é próprio do cântaro e só do cântaro. Pelo contrário, uma gadanha ou um martelo não são capazes de não permitir esse servir de beber.”<sup>77</sup>

No entanto, esse vazio não é um vazio, uma vez que o cântaro estaria cheio de ar e de tudo o que compõe o ar. Ao encher o cântaro com outra substância, o ar é deslocado e substituído por essa mesma substância, logo o encher o vazio significaria trocar um conteúdo por outro. Prossupõem-se então que o cântaro não se reduz à sua função de recipientário das substâncias, ele próprio é uma substância ocupada pelo vazio.

---

<sup>76</sup> John Marby, Sabedoria TAO TE CHING. P.13.

<sup>77</sup> Martin Heidegger, cit in. John Cage e a poética do silêncio, Alberto Heller., p.170.



*Figura 25 – Carla Afonso*

*“O Cântaro”*

2015

Barro vermelho com chamote - Soenga

Para Byung Chul Han, a noção de vazio distancia-se do vazio do Zen, uma vez que Heidegger não se distancia da concepção de substância inexistente no Zen.

“O homem iluminado é como a Lua, que se reflete na água (literalmente: mora, habita): a Lua não se molha, e a água não é perturbada. Ainda que a luz da Lua seja ampla e grande, vive numa pequena porção de água. A Lua inteira e o céu inteiro moram numa gota de orvalho num caule de erva, numa só gota de água. A iluminação não quebra o ser particular, da mesma maneira que a Lua não perfura a água. O ser particular não perturba o estado de iluminação, tal como uma gota de orvalho não importuna o céu e a Lua.”<sup>78</sup>

A noção de vazio no pensamento de Heidegger não contempla todo o campo do vazio, uma vez que cada elemento é visto isoladamente, tal como a essência que cada um contém. Heidegger argumenta uma centralidade vazia que é fechada, preenchendo a interioridade do vazio.

---

<sup>78</sup> Byung-Chul Han, *Filosofia do Budismo Zen*, p.50.

“Aqui sabemos [...] que não se trata de qualquer vazio ser fechado apenas pelas paredes e ser deixado sem que o encham de “coisas”, mas trata-se, pelo contrário, de ser o centro vazio que determina, cunha e suporta o traçado das paredes e as suas margens. Estes não são mais do que a irradiação desse originariamente aberto que torna essencial a sua abertura, a fim de conseguir um encerramento (a figura do vaso) em torno do essencial e em vista dele. Assim, no que se fecha reflete-se o ato em que o aberto se faz essência.”<sup>79</sup>”

O vazio circunscreve o aberto do cântaro, Heidegger refere-se ao vazio “fechado” como condição para existência da essência do cântaro, ou do ente, uma vez que a forma gerada é a expansão da interioridade do espaço que já estava anteriormente aberto.

Para Heidegger, o vazio não existe como uma ausência, mas como uma possibilidade de abertura, assim como o “ser”. O vazio desocupa um espaço, dando lugar à essência, é invisível mas torna visível. A comparação entre o vazio e o “ser”, cujo autor idealiza numa relação óbvia por centralizar uma interioridade aberta, ganha semelhança no “aberto do ser”, como no cântaro<sup>80</sup>. Para Heidegger o mundo é a confluência das substâncias através do lugar, e o lugar desempenha o papel de unificação das substâncias conjugadas na sua essência. Assim, o lugar é o que permite que tudo convirja no movimento fundamental da interioridade, e consequentemente determina o vazio. O vazio que conserva uma interioridade no lugar, é uma espécie de espaço pronto a ser preenchido.

Esta forma de pensar o vazio afasta-se portanto do budismo zen; no livro *Filosofia do Budismo Zen*, Byung-Chul Han, especifica que o vazio não alberga, não pretende um resultado, uma conjugação de substâncias, apesar de abordar todos estes assuntos:

“[...]O vazio no budismo zen é mais “vazio” do que o de Heidegger. Poderíamos dizer: o vazio do budismo zen é desprovido de “alma” e de “voz”. É mais disperso do que “conjugado”. É-lhe inerente um recolhimento singular, um recolhimento sem interioridade, um temperamento sem “voz”.”<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Martin Heidegger, cit in. John Cage e a poética do silêncio, Alberto Heller, p.170.

<sup>80</sup> Byung-Chul Han, *Filosofia do Budismo Zen*, p.57.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 59.



*Figura 26 – Carla Afonso*  
*“O Prédio”*  
2021  
Grês 1250° e tule  
65x20x20cm

O conceito primário do budismo zen é a vacuidade – *sûnyata* – ocupando o lugar oposto ao da substância, uma vez que esta, por si só, já remete para algo cheio ou composto (como constatado no pensamento de Heidegger), estando neste ponto em discordância com o Zen.

A *sûnyata* manifesta um movimento de expropriação da substância, esvazia a substância, não “contitui um princípio originante, uma “causa” primeira da qual surja todo o ente, tudo o que tem forma. Não há nela “poder substancial” algum, do qual resulte um “efeito”.”<sup>82</sup> O vazio não é o manifesto de essência transcendental anterior à materialização. As formas e o vazio são a mesma coisa, oscilam num movimento entre presença e ausência numa espécie de jogo entre ser e não ser. No budismo zen o vazio impossibilita o estático da substância, elimina até a essência, não se preocupa com a existência do “ser”.

---

<sup>82</sup> *Ibidem* p. 44.

“Assim, o vazio ou o nada do budismo zen não é uma simples negação do ente, como não é também uma fórmula de niilismo ou ceticismo. Constitui, antes, uma afirmação suprema do ser. Somente é negada a delimitação substancial, que engendra tensões opostas. A abertura, a afluência do vazio, significa do mesmo modo que cada ente não só está “no” mundo, mas que, no seu “fundo”, “é” o mundo, e que no seu estrato profundo “respira” as outras coisas, ou lhes prepara a sua morada, É assim, pois, que em cada coisa “habita” o mundo inteiro.”<sup>83</sup>



*Figura 27 – Carla Afonso*  
*“Esqueletos”*  
2022  
Grês 1250°  
40x50x25cm

---

<sup>83</sup> Byung-Chul Han, *Filosofia do Budismo Zen*, pp.50-51.

O aberto prevalece, nada se impõe sobre nada. “Todas as figuras passam de umas para as outras, moldam-se e refletem-se umas nas outras, como se o vazio fosse um “meio de amizade”. O rio repousa e a montanha começa a fluir. A terra e o céu moldam-se entre si. O peculiar nesta paisagem é que o vazio não faz simplesmente desaparecer a forma especial das coisas, mas as faz brilhar também na “graça” da sua presença. Do mesmo modo que a uma presença inoportuna falta por completo a “graça”.<sup>84</sup>”

Quer isto dizer que para o budismo zen, o vazio, onde montanhas e rios se integram num vice-versa, há uma espécie de in-diferença na observação da montanha ou do rio. Não será o rio que flui, poderá dizer-se que a montanha “é” o rio, negando a questão da substância da qual Heidegger não se desprende. Assim, o vazio no budismo zen anula as limitações rígidas dos objetos ou dos entes, segundo Byung-Chul Han o vazio é uma in-diferença entre o que “é” ser um, ou um outro:

“O pássaro “é” também a flor; a flor “é” também o pássaro. O vazio é o aberto, que permite uma compenetração recíproca. Produz amabilidade. O todo reflete-se em cada ente. E em cada ente habita o todo. Nada se isola retirado no ser para si. Tudo flui. As coisas passam de umas para as outras, misturam-se.”<sup>85</sup>

Nesta paisagem a noção de movimentação que parece ressaltar o espaço aberto do vazio é uma espécie de reconhecimento de uma paisagem fluida do vazio. Os intervenientes da paisagem libertam-se das suas diferenças para retornar a uma unidade, havendo uma interpenetração das coisas não no campo material/substancial mas no lugar do presente, do aqui e agora. Não se trata de um antes ou de um depois, e a própria movimentação do presente é fundida, ao invés da estaticidade do passado ou do futuro.

É neste paradoxo do vazio, entre o visível e o invisível que se estabelece uma relação com o meu trabalho. O som invisível, e o objeto artístico como corpo visível, faz com que a obra só atinja a sua plenitude pela ação de um outro corpo, retornando à citação inicial deste capítulo na qual se faz referência a essa interdependência entre o oco e a forma / recipiente que o circunscreve. Apesar de existir um corpo vazio e visível, o que pretendo é o invisível, o “sentimento”, a espiritualidade em aberto que advém da parceria consumada entre o corpo da obra e ação do corpo pelo espectador e a circunstância.

---

<sup>84</sup> *Idem*, p.45.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.47.



*Figura 28 – Carla Afonso; Estudos da obra “O Som da Obra”  
(visível na página seguinte)*



*Figura 29 – Carla Afonso*  
*“O Som da Obra”*  
Ferro, Cimento e cordas de violoncelo  
2022

## QUARTA PARTE

### O Som enquanto Ativador da Obra de Arte

#### 13. O som e a tecnologia

Numa perspectiva pessoal, e profundamente ligada ao processo artístico, considero que o pensamento engloba tudo o que está em redor do objeto artístico, desde o próprio objeto, o espaço, o som, e todos os elementos que terão sempre uma interferência na percepção do mesmo. Neste sentido, penso a obra como um todo e não apenas no objeto artístico individualmente. O artista torna-se o criador, o curador e o teórico, enquanto o espectador “ativa” a obra, pertence-lhe e, por isso, é também ele uma parte do processo.

De uma forma ou de outra a arte será sempre feita para outros e com outros; é para mim uma forma de expressar uma unificação. Dessa forma, e por me preencher de uma forma mais direta e alcançável no sentir, ressalvo sobretudo a aglutinação dos sentidos e das experiências sensoriais como meio total de absorção artística ultrapassando a ideologia do “White Cube”, e valorizando o *happening*, a instalação e a espontaneidade da existência coletiva, tendo sempre como base a investigação do som enquanto catalisador do sentido estético.

Desde sempre considerei o sentido da visão pouco abrangente no que toca à experiência artística. Há mecanismos do inconsciente que a visão não alberga na imersão total de uma obra. Através do som são adicionadas camadas de significado subjacentes ao campo sensorial e ao campo emocional, exaltando-se um envolvimento sensorial abstrato, e por isso mais profundo. As possibilidades expressivas são ampliadas e a obra torna-se um meio de complexificação da experiência que envolve de uma forma visceral o espectador, por ser ele o sujeito de “ativação” do sentido e do significado que a obra poderá conter.

Por exemplo, numa instalação artística, ao evidenciar a questão sonora, seja ela provocada pela obra em questão ou apenas pela ambiência do lugar, gera-se uma sensação de imersão, transportando o espectador para um determinado espaço ou momento, que poderá ser respetivo ao momento presente em que o espectador observa a obra ou outro que remeta para um passado ou um futuro que sejam providenciados pelos estímulos sonoros que o artista escolhe evidenciar.

Uma forma de “ativação” de uma obra é através da interatividade e da participação do público. Neste caso o espectador tem uma ação direta para que a obra esteja completa,

uma vez que ela só existe na qualidade total que lhe é patente por meio de uma determinada ação.

Neste tipo de performances instalativas o espectador é convidado a agir através de uma sugestão da obra; por exemplo, a obra sonora pode responder às ações ou movimentos do espectador e estimular a participação através uma experiência individual ou coletiva, tal como o caso do artista canadiano David Rokeby que desenvolveu uma abordagem pioneira na arte interativa que privilegia uma experiência multidimensional, uma vez que recorre a sistemas computacionais como meios de interface, ou seja, de comunicação com o espectador.

Numa das suas primeiras intervenções, intitulada *Very Nervous System*<sup>86</sup>, e exibida pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1986, Rokeby desenvolve um sistema de interface computacional que responde ao movimento humano. O sistema é apresentado em formato de instalação interativa, utilizando câmaras de vídeo que captam os movimentos do espectador e que são processados por um computador que controla simultaneamente um sintetizador de som. Os sintetizadores funcionam como uma espécie de espelho que responde aos movimentos do observador originando a própria ambiência sonora. Assim, o espectador interage, ativando a obra através do seu movimento para que a obra “responda”, gerando um diálogo entre ela e a receção. O som gerado pelo computador é processado e transformado, gerando-se um *loop* em constantes transformações à medida que os elementos, humano e computacional, mudam, em resposta um ao outro.

De certo modo, cria-se uma forma de interligação invisível com o espectador, uma vez que o objeto artístico se desincorporou, não sendo o sistema tecnológico a obra, mas sim a relação entre “trocas” de informação que promovem o encontro e envolvimento do espectador numa ação/reacção. Essa noção ação/reacção era de certa forma algo que Rokeby pretendia anular enquanto algo fixo, para isso o sistema de sonoro era agregado aos sintetizadores que transformavam os sons, não permitindo que os mesmos soassem sempre da mesma maneira perante o mesmo gesto, ao invés da expressão óbvia da exploração de um sistema interativo controlável ou previsível.

---

<sup>86</sup> David Rokeby, Os Harmónicos da Interação (1990) <http://www.davidrokeby.com/harm.html> Recuperado a 18/09/2023.



Figura 30 - David Rokeby  
Dança Interativa com *Very Nervous System*  
1980

Rokeby procurava um conceito mais profundo que assentava na exploração do significado proeminente da relação entre o espectador e o reflexo de si próprio que a obra lhe retornava através dos seus movimentos. Para intensificar a sua visão, Rokeby configurou um sistema mais complexo que capta não só os movimentos mais detalhados como também as mudanças de luz geradas pelo movimento, assim, o sistema responde de uma forma muito diversificada, deixando o espectador sem controlo na reação proveniente do seu movimento.

A sua experiência intitulada *Verbarrage* (1990), uma performance na qual os intervenientes contrariavam a noção lógica da dança, que pressupõe a existência de uma música composta anteriormente para a criação de uma coreografia. Ao invés disso, os dançarinos concebiam inicialmente uma coreografia que gerava a estética sonora da performance.

Outro exemplo é *Face Exploration* (1990), que pretendia captar as expressões faciais mais ténues para transverter em sons que se modificam consoante a aproximação ou afastamento da câmara. Em termos medicinais o contributo de *Very Nervous System* serviu para explorar a comunicação em pessoas com paralisia cerebral ou tetraplegia,

neste contexto o sistema interativo traduzia para palavras o movimento dos olhos ou gerava sons musicais através de movimentos dos lábios.

Embora Rokeby tenha contribuído com o seu sistema interativo para outros fins A nomeadamente medicionais e outras expressões criativas, o seu propósito criativo seria para utilizar o seu sistema como meio na exploração do espectador como observador de si mesmo através da interface.

“When I design the programs that define the reactive behaviour of the installation, I work somewhat like sound engineer at an amplified concert who uses filters and other distorting devices to control the feedback of the sound system. However, my aims in doing so are different. The engineer seeks to cancel the acoustic idiosyncrasies of the room and system so that they don't distract from the performance, and to eliminate feedback. I filter and distort in order to highlight the feedback, tuning it to reinforce the hidden physiological and psychological resonances of the body and mind in physical interaction.”<sup>87</sup>

Na sua obra *Echoing Narcissus* (1987), a ênfase da relação de um sistema sonoro reflexivo do próprio espectador torna-se o cerne da questão. A obra é composta por uma escultura sonora representativa de uma espécie de poço revestido com chapas de cobre, que albergam um circuito eletrónico ativado pelos sons gerados na aproximação à escultura. Esses sons que poderão ser movimentos, vozes dos espectadores, etc., são recebidos pela escultura e transformados e reproduzidos simultaneamente no interior da mesma escultura, o que indica ao espectador que poderá espreitar para dentro do poço. No fundo, foi colocada uma folha de papel espelhado que distorce a imagem do espectador, representando metaforicamente as distorções artificiais geradas pelas interfaces.

Rokeby levanta questões sobre a experiência do ser através das influências das interfaces que estão construídas para conceber um perfil do usuário. Esses sistemas artificiais concebem, a partir de um conjunto de cliques ou indicações de pesquisas, uma representação detalhada do “utilizador” para que as atividades pretendidas sejam mais eficientes, no entanto a identificação de uma personagem por parte da interface define e

---

<sup>87</sup> David Rokeby, Os Harmónicos da Interação (1990) <http://www.davidrokeby.com/harm.html> Recuperado a 18/09/2023.

restringe a utilização de todo o sistema, uma vez que a informação fornecida pelo espectador está sujeita a uma pequena porção do seu ser.

Os sistemas interativos surgem como resposta para facilitar o quotidiano do utilizador, só que esses sistemas, caracterizados também por um algoritmo, respondem consoante o histórico e a definição padrão do utilizador, o que leva a uma espécie de jogo reflexivo entre o próprio e o sistema.

Rokeby define esta questão reflexiva do ponto de vista da liberdade, tendo em conta que a interface utilizada reflete o espectador de uma forma distorcida interferindo com a subjetividade do ser: “An extreme example would be an interactive system which detected whether the user was male or female and presented different content or choices to members of each sex. The system would be closing off parts of the system to each person due to their gender. Such an interactive system displaces some of the user’s freedom to explore the content. Any interactive interface implicitly defines the “permissible” paths of exploration for each user.”<sup>88</sup>

A problemática apresentada por Rokeby dissimula a pretensão dos sistemas tecnológicos. No seu texto *A Construção da Experiência: Interface como Conteúdo* (1998), o autor exemplifica citando Myron Krueger:

“Imagine that the computer could completely control your perception and monitor your response to that perception. Then it could make any possible experience available to you.” [...] When a system monitors its users to this extent, it has effectively taken control of their subjectivity, depriving them of their idiosyncratic identity and replacing it with a highly focussed perspective that is entirely mediated by the system. Subjectivity has been replaced by a synthetic subjective viewpoint.”<sup>89</sup>

A subjetividade inerente a cada ser humano estará então posta em causa, uma vez que a programação dos sistemas apenas responde a um hipotético usuário, que poderá confundir-se com as respostas distorcidas do seu reflexo. Nesse sentido, Rokeby alerta para a noção de responsabilidade do espectador na dinâmica relacional com interfaces:

“[...] But accepting responsibility is at the heart of interactivity. Responsibility means, literally, the ability to respond. An interaction is only possible when two or more people or systems agree to be sensitive and responsive to each other. The

---

<sup>88</sup> ROKEBY David, *The Construction of Experience : Interface as Content*, p.7.

<sup>89</sup> *Idem*, p.7.

process of designing an interaction should also itself be interactive. We design interfaces, pay close attention to the user's responses and make modifications as a result of our observations. But we need to expand the terms of this interactive feedback loop from simply measuring functionality and effectiveness, to include an awareness of the impressions an interaction leaves on the user and the ways these impressions change the user's experience of the world.”<sup>90</sup>

As instalações interativas de Rokeby são, no fundo, uma chamada de atenção para o espectador; apesar de utilizar sistemas digitais que ocupam cada vez mais território no cotidiano humano, é essencial que os artistas recuperem o que é sensorial e intuitivo. A tecnologia e os *media* deveriam ser vistos como uma ferramenta, um meio, ao invés de uma realidade objetiva, uma vez que a subjetividade da existência individual é insubstituível pelas características individuais que envolvem a sensibilidade, a visceralidade, a experiência social, a conexão e a partilha, aspectos transversais a toda a história da humanidade e que foram cruciais para a nossa sobrevivência.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p.12.

#### 14. O som e a natureza

A partir desta última consideração, torna-se pertinente abordar o trabalho do artista japonês Kan Masuda, por se encontrar no reverso da medalha. Contrariamente a Rokeby, ou artistas similares que abordam a questão participativa e sonora através de materiais industriais e tecnológicos, Kan Masuda explora a integração sonora recusando os meios maquinais ou artificiais que a tecnologia oferece. Existe uma exploração da natureza para a construção das suas obras, bem como dos espaços naturais que abraçam a ambiência sonora.

A madeira é a matéria basilar em todo o seu percurso, gerando uma espécie de conexão primordial através da ancestralidade da matéria. Masuda interessa-se por diversas formas que oscilam entre a geometria, através de simples prismas retangulares, até às formas mais orgânicas que se moldam num complexo estrutural. Em ambos os casos, existem perfurações calculadas que contrastam com as superfícies lisas, de modo a evidenciar os aspetos sonoros emitidos em cada parte da peça, obtendo-se uma variedade enorme de sons em cada escultura. Masuda considera o espectador como parte integrante e fundamental da obra, uma vez que a sua abordagem instalativa se insere no campo sensorial, evocando a visão, o tato e o som.

Esta característica multifacetada cruza-se com algumas idealizações do grupo Gutai Bijutsu Kuōkai fundado em 1954 por Jirō Yoshihara (igualmente no Japão). O grupo nasce numa resposta às tendências abstratas do ocidente do pós-guerra (nomes como Jackson Pollock, Georges Mathieu e Allan Kaprow serviram de inspiração para uma tentativa de expansão das conceções da pintura oriental). A exploração artística deste grupo apresentava métodos experimentais de pintura e escultura que se misturavam, resultando em formatos instalativos e em momentos performativos, cultivando o contexto interdisciplinar na conceção artística (manifestado no ocidente pouco tempo em simultâneo, nos ideais do grupo Fluxus). O *Manifesto da Arte Gutai*, escrito e publicado por Jirō Yoshihara na edição da revista *Geijutsu Shincho* em 1956, tinha como premissa a procura pela liberdade do espírito através da matéria.

“In Gutai art the human spirit and the the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. The material is not absorbed by the spirit. The spirit does not force the material into submission. If one leaves the material as it is, presenting it just as material, then it starts to tell us something and speaks with a mighty voice. Keeping the life of the material alive also means

bringing the spirit alive, and lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit.”<sup>91</sup>

A importância da matéria pura como encontro para a libertação do espírito assemelha-se à idealização instalativa de Kan Masuda, mas se no caso do grupo Gutai o objetivo tomava proporções destrutivas, ao concretizar happenings com objetos desgastados e nas construções ruinosas, como descoberta dessa “pureza” da matéria, no caso de Masuda procurava uma pureza na construção através do contacto com a natureza.



Figura 31 – Kan Masuda  
*Miral de So*  
110x119x50  
1987  
Iroko-Limoner

---

<sup>91</sup> YOSHIHARA Jiro The gutai manifesto Proclaimed in October 1956, published in December 1956 in the art journal "Geijutsu Shincho")

Lourdes Cirlot, no texto *The Sound Sculptures of Kan Masuda* a propósito de uma exposição em Barcelona em 1989, refere:

The destructive principal of certain informal productions or of a particular type of «Happening» no longer satisfies the artist of today. Kan Masuda's search follows a very distant line, where the reconciliation of macrocosms and microcosms takes place. To achieve this reconciliation, contact with nature is necessary. The choice of wood as his basic material is his implicit expression of this desire for contact. If we add to this fact that woods come from as far away as certain parts of Africa or South America, our inevitable conclusion is that Masuda is attempting to condense different environments and spaces in his pieces. Thus, one may speak of contact that is not limited to any specific context.<sup>92</sup>

A noção de microcosmos e macrocosmos é levantada no sentido de um aprofundamento entre cada ser humano isoladamente, e tudo o que compõe o restante mundo num encontro de harmonia perfeita. Masuda propõe uma narrativa em que o espectador vê, toca e ouve a obra; dessa forma, o espectador torna-se parte da escultura formando um todo macrocósmico e microcósmico. A ideia de harmonia presente no pensamento de Masuda relaciona-se com o conceito japonês de *Ma* presente na cultura oriental. *Ma* significa o espaço vazio entre as coisas, é uma espécie de distância vazia entre paradoxos; por exemplo, o som e o silêncio, o movimento e estaticidade ou a interdependência do espaço e tempo. Essa dualidade indissolúvel pressupõe ao mesmo tempo uma divisão e uma união, gerando uma tensão, uma possibilidade, simplificando, *ma* é a estética do espaço-tempo.

“Penso em *ma* como potencial, presença potencial, som potencial, ação potencial. Eu pessoalmente descrevo-o como uma gota de água pendurada na ponta de uma torneira; você sabe que vai cair, mas não sabe quando. A gota d'água é iminentemente assistível porque você sabe que algo vai acontecer. Mesmo na quietude e no silêncio, a tensão existe porque a gota acabará por cair. Quando a gota cai, há um momento de alívio. Então outra gota de água se forma e você observa e espera, embora talvez não esteja respirando normalmente. Essa tensão é *ma*.”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> CIRLOT Lourdes, *Les Escultures Sonores de Kan Masuda*, p.4.

<sup>93</sup> Lanki Collen. “MA: An Aesthetic of Space-Time” in the *Asian Canadian Arts and Culture Journal Ricepaper*, 2009, p.14.

Nas esculturas de Kan Masuda a presença da obra e a interação do espectador refletem-se através dessa tensão suspensa e vazia – *Ma*, agregando-se num todo – espaço/tempo.

Na cultura Zen budista existem inúmeras referências e símbolos atribuídas ao vazio. O desenho de um círculo é o símbolo que mais se destaca e designa-se – *Ensō* (円相). A sua significância remete para o vazio, para o nada, para o tudo, para a unidade, a lua, a gota de água, no fundo, *Ensō* representa uma forma sem início nem fim.

“O homem iluminado é como a Lua, que se reflete na água (literalmente: mora, habita): a Lua não se molha, e a água não é perturbada. Ainda que a luz da Lua seja ampla e grande, vive numa pequena porção de água. A Lua inteira e o céu inteiro moram numa gota de orvalho [...] <sup>94</sup>”

*Ma* define-se pelo espaço vazio entre as coisas, como já salientado, *Ensō* refere a contemplação desse vazio de uma forma positiva, gerando, ao invés da postura ocidental, uma visão contemplativa, criativa e plena de possibilidades no vazio.

Estes dois conceitos japoneses *Ma* e *Ensō* estão presentes na minha obra intitulada “Caixa de Círculos”. Esta peça foi construída utilizando matérias ancestrais como a madeira, o barro e o ferro. Os círculos de grês alinhados verticalmente evocam uma noção contínua do crescente. O paralelepípedo pintado de branco reforça a cor do vazio e nele ressoa o toque e o som de cada círculo, cada um tencionado numa vareta de ferro predispostos ao instante do movimento, também ele vazio, de quem não sabe o que irá encontrar – o espectador.

---

<sup>94</sup> Dôgen, Shôbôgenzô Cit in. Byung-Chul Han. Filosofia do Budismo Zen p. 50.



*Figura 33 – Carla Afonso*  
*“Caixa de Círculos”*  
2022  
145x50x25 cm  
Grês 1250°, Madeira e corda de guitarra

## **Reflexão sobre a articulação teórico-prática**

As comparações entre os ‘opostos’ som e silêncio, ou visível e invisível, conduzem a uma experiência que pretendo trabalhar. Todos os corpos envolvidos se diluem num momento entrelaçado entre o visível e invisível, associado ao paradoxo som e silêncio. Através do movimento gerado numa ação real e presente, o som e o silêncio estão em par, indissociáveis; assim, o visível e o invisível não existem um sem o outro, são paradoxos.

Em congruência com o conjunto de pensamentos que tenho vindo a referir ao longo desta dissertação, nasce o projeto artístico que cobriu os últimos dois anos do ciclo de estudos intitulado – Corpo Invisível.

O conjunto de objetos construídos ao longo deste caminho, existem como agregadores de várias artes e de vários sentidos, difundindo a multidisciplinariedade artística. Misturam-se conceitos, ressoando problemáticas refletidas no ser coletivo e no ser individual. Fundem-se faces onde se situa o objeto artístico, o espetador, o tempo e o espaço, evocando resposta a necessidades intelectuais e dos sentidos. Pretende ser um projeto transversal a várias áreas, tal como ambiciona ser humanamente transversal.

Proponho uma espécie de ação aglutinadora entre o objeto artístico, o espaço circundante e o espectador, que se fundem numa ação artística cujo âmago incide na dimensão da arte interativa, quebrando o que no teatro se denomina – “a quarta parede” – a interação é proposta pelo estímulo intencional do manuseamento dos objetos artísticos. Estes objetos existem como esculturas sonoras, e na sua exploração trazem uma nova perspetiva na absorção da experiência. A partir de uma observação que vai para além da visão, o som potencia a sinestesia entre os sentidos, ressaltando uma prática artística mais completa, na qual a realidade se mistura com o imaginário interior.

A par com a dimensão do acaso, começo por enfatizar o som como elemento aleatório sempre presente na realidade na qual estamos inseridos, sons que advêm da vivência coletiva e que não são premeditados, gerando-se uma espécie de melodia ilógica, composta numa sintonia aleatória através do fator temporal e espacial.

Uma similar interação com o mundo transporta-se para as peças a partir dos sentidos, nomeadamente o tato, a audição e a visão. Não pretendo a criação de instrumentos musicais providos de notas melódicas e determinadas; pretendo, isso sim, evocar o som de forma aleatória ausentando a música enquanto técnica. No entanto, procuro a

associação direta, uma familiaridade que relembre os mecanismos mais profundos do ser humano. Uma linguagem de sintonia pela dessintonização que caracteriza os objetos artísticos.

A experiência artística não é só o que se vê mas o que se sente, no meu trabalho o sentir adquire os dois sentidos da palavra concomitantemente. A expressão pretendida é a de uma acessibilidade a algo que parece intocável mas que não o é. A “quarta parede” é quebrada sobre o auxílio da ambiência co-gerada que se torna parte da obra, existindo no espaço, mas não permanecendo no tempo, isto é, permanecendo na memória do espectador no momento em que fez parte da obra, fez com que ela existisse.

Neste sentido, penso levantar para questões primordiais: O que é a arte? O autor? Qual a expressão que evoca? Qual o somatório das suas experiências e interesses? No que consiste a experiência ou o Objeto artístico? Qual o momento da criação? Estas são questões transversais, diagnosticadas tanto na arte desde os tempos mais remotos como também remotamente no meu percurso. De uma forma ou de outra, penso que os artistas tentam decifrar meios para chegar mais próximo de qualquer conclusão que elucide questões que muito provavelmente não terão respostas, vividas ao longo do implacável tempo.

## Índice de Figuras

*Figura 1* - Carla Afonso; *Sempre em Pé*”; 2022; 100 x 70 diam. x 70 cm; Acrílico, Madeira, inox e corda. Fotografia de Daniel Pinheiro.

*Figura 2* – Carla Afonso; *“Sempre em Pé”* ; 2022; 100 x 70 diam. x 70 cm; Acrílico, Madeira, inox e corda. Fotografia de Daniel Pinheiro.

*Figura 3* – Carla Afonso; *Espaço Lúdico - Instalação 4x2m*; 2022; Cerâmica, Madeira pintada, Inox, Acrílico, Acrílico sobre tela, Tintas de parede. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 4* – Carla Afonso; *Espaço Lúdico - Instalação 4x2m*; 2022; Cerâmica, Madeira pintada, Inox, Acrílico, Acrílico sobre tela, Tintas de parede. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 5* – Carla Afonso; *Espaço Lúdico - Instalação 4x2m*; 2022; Cerâmica, Madeira pintada, Inox, Acrílico, Acrílico sobre tela, Tintas de parede. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 6* – Catálogo; Nadir Afonso. Absoluto. Textos de Alexandre Tojal; João Cepeda, Museu da Presidência da República; Fundação Nadir Afonso, 1000 exemplares. 2010 P.17.

*Figura 7* – Wassily Kandinsky; *Impressão III: Concerto*; Óleo sobre tela, 77 x 100 cm Rússia; s.d, Obtida de <https://www.angelalemosatellie.com.br/historiadaarte/obras-de-wassily-kandinsky/> Direitos Autorais 2020-2022 História da Arte. Todos os direitos reservados. Blossom Pin.

*Figura 8* – Carla Afonso; *Ilustração s/título*; 2021; Guache sobre papel; 20x15 cm. Digitalização de Carla Afonso.

*Figura 9* – Carla Afonso; *III Ilustrações*; s/título; 2021; Guache sobre papel; 40x15 cm. Digitalização de Carla Afonso.

*Figura 10* – Carla Afonso; *“Vidro-fone”*; 2022; Madeira, vidro temperado e metal; 72x20x25cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 11* – Allan Kaprow, *Póster para Fluídos: Happening* de Allan Kaprow, 1967; Obtida de <https://imageobjecttext.com/2012/07/19/in-a-state-of-flux/#more-3082>, 2012 por Anne Jones.

*Figura 12 – Yves Klein; Anthropometries of the Blue Epoch*

*Monotone-Silence*; 1960; Galerie Internationale d'art contemporain, Paris, França.

Obtida de [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index /view/article/3/a-look-at-monotone-silence-symphony?](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index/view/article/3/a-look-at-monotone-silence-symphony?) Fotografia por Shunk-Kender, 2014, direitos autorais de J. Paul Getty Trust. Instituto de Pesquisa Getty, Los Angeles.

*Figura 13 – Yves Klein, La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (dite du "Vide")*, 1958, 209 x122 x110 cm Galerie Iris Clert, Paris, France. Obtida de <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>, 2019 Direitos Autorais Espólio de Yves Klein c/o ADAGP, Paris.

*Figura 14 – Carla Afonso; S/ título*; 2022; Plástico; 150x100x60cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 15 – Carla Afonso; “Amplificador”*; 2022; Vidro Soprado; 25x25x30cm. Fotografia de Carlos Tavares.

*Figura 16 – Carla Afonso; “Uma caixa vazia – Entre o céu e a terra”*; 2022; 15x30x7 cm; Grês 1250°, Madeira pintada. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 17 – Carla Afonso; “As partes de um corpo”*; 2021; Grês, 1250°; 120x40x40cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 18 – Carla Afonso; “A Ressonância de um sino”*; 2022; Vidro, Madeira e Metal 30x8x8cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 19 – Carla Afonso; “Sobre Ouvir e Falar”*; 2022; Grês 1250°; 160x75x40cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 20 – Carla Afonso; “Sobre Falar e Ouvir”*; 2022; Grês 1250°; 140x60x60cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 21 – Carla Afonso; “Glória”*; 2022; 50x60x25 cm; Madeira, ferro e inox. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 22 – John Cage; Prepared Piano*; 1947. Obtida de <https://www.newyorker.com/magazine,2010,Cage> preparando um piano, em 1947. Fotografia de Irving Penn 1975, Direitos Autorais Condé Nast Publications Inc..

*Figura 23 – Robert Rauschenberg, White Painting [sete painéis]*, 1951; Óleo sobre tela, 183,5 x 323,8 cm. Obtido de <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-seven-panel>, Direitos Autorais 2023, Fundação Robert Rauschenberg.

*Figura 24 – Carla Afonso; “Sem título”*; 2022 ; 15x30x7 cm; Grês 1250°, Madeira e corda de guitarra. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 25* – Carla Afonso; “*O Cantâro*”; 2015; Barro vermelho com chamote – Soenga. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 26* – Carla Afonso; “*O Prédio*”; 202; Grês 1250° e tule; 65x20x20cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 27* – Carla Afonso; “*Esqueletos*”; 2022; Grês 1250°; 40x50x25cm. Fotografia de Carla Afonso.

*Figura 28* – Carla Afonso; Estudos da obra “*S/ título*”, Esboços e Fotografias de Carla Afonso.

*Figura 29* – Carla Afonso; “*S/título*”; Ferro, Cimento e cordas de violoncelo; 2022 Fotografia de Daniel Pinheiro.

*Figura 30* – David Rokeby; *Very Nervous System*; 1980. Obtido de <https://www.moffenzeefmodular.com/blorg>; 2018, Direitos Autorais Moffenzeef LLC 2023.

*Figura 31* – Kan Masuda; *Miral de So*; 110x119x50 cm ; 1987; Iroko-Limoner, Reimpressa do Catálogo Kan Masuda, Les Escultures Sonores por Pep Subirós, Akira Marushima e Jordi Solé. Fotografia de Toni Vidal. Direitos Autorais de Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat.

*Figura 32*- Carla Afonso; Detalhe da peça “*Caixa de Círculos*”2023. Fotografia de Daniel Pinheiro.

*Figura 33* – Carla Afonso; “*Caixa de Círculos*”; 2022; 145x50x25 cm; Grês 1250°; Madeira e corda de guitarra. Fotografia por Daniel Pinheiro.

## **Bibliografia**

- AFONSO Nadir, Absoluto. Textos de Alexandre Tojal; João Cepeda, Museu da Presidência da República; Fundação Nadir Afonso, 1000 exemplares. 2010
- ARAKAKI, Cristiane. Cartografia dos afetos na arte interativa. 2019. Tese (Doutoramento em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019
- BASCHET François, The Sound Sculpture o Bernard and François Baschet, 2017 Barcelona, Edicions de lá Universitat de Barcelona
- BISHOP Claire; Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso. Londres. 2012.
- BISHOP, Claire; Installation Art, Tate Enterprises Ltd, Londres, 2005.
- BORGES Paulo; O Sorriso do Buda, Farol, 2020.
- BRETON, David le; Do silêncio. Tradução de Luis Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- CAGE, John. Silence: Lectures and Writings. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1997.
- CAMPEN Cretien van; The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, EUA, 2007.
- CIRLOT Lourdes, Les Eacultures Sonores de Kan Masuda, 1989.
- COLLEEN, Lanki. “MA: An Aesthetic of Space-Time” in the Asian Canadian Arts and Culture Journal Ricepaper, 2009.
- COLOMINA Beatriz and Wigley Mark; Are We Human? Notes on an Archaeology of Design, Lars Muller Publishers, Istambul, 2016.
- DANTO C. Arthur (2002). O que é Fluxus? O que não é! O Porquê. – Publicado por ocasião da exposição O que é o Fluxus? O que não é! O porquê!. Centro cultural Banco do Brasil. Brasília / Rio de Janeiro. editor Jon Hendricks
- DEBORD Guy; A Sociedade do Espetáculo; Antígona; tradução Francisco Alves e Afonso Monteiro; 2021.

GOTZ Adriani, Winifried Konnertz, Karin Thomas, Joseph Beuys: Life and Works. Traduzido por Patricia Leach. Woodbury, NY: Barren's Educational Series, 1979.

HAN Byung-Chul, Filosofia do Budismo Zen, 2018, tradução de Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água

HARLAN Volker; O que é arte? — Uma conversa com Joseph Beuys. Tradução José Miranda Justo, Orfeu Negro, 2021.

HEIDEGGER Martin; A Origem da Obra de Arte, tradução de Maria da Conceição Costa. Edições 70. 2012.

HELLER Alberto, 2008, John Cage e a Poética do Silêncio, [Tese de Doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina] Repositório da Universidade de Santa Catarina ://repositorio.ufsc.br/

HOLLANDA Ariel Leite, 2013, Um Estudo sobre a Ensino da Kalimba, [Projeto de Pós-graduação, Universidade Estadual de Campinas] – Repositório da Universidade de Campinas. <https://pt.slideshare.net/> consultado a 13/04/2023

HUIZINGA Johan; Homo Ludens, edições 70, 2015.

JAEGER Peter, John Cage and Buddhist Eco-poetics, 2013, Bloomsbury Academic

KANDINSKY Wassily; Do Espiritual na Arte, Dom Quixote, 2010

KANDINSKY Wassily; O Futuro da Pintura, Edições 70, tradução de José Eduardo Rodil, 1999

KANDINSKY Wassily; Ponto, Linha e Plano, Edições 70, 1998

LACAN Jaques; O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro, Editor Jorge Zahar, 1997

MARBY John R. Sabedoria do Tao Te Ching, 1998, Texto Editora tradução de Elsa Uva

MATARASSO François, Uma Arte Irrequieta, tradução de Isabel Lucena, Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MUNARI Bruno; Das Coisas Nascem Coisas, edições 70; 2017

NANCY Jean Lucc; *À Escuta*, tradução de Fernanda Bernardo, Chão da Feira, Belo Horizonte, 2014.

NANCY JEAN-LUC, *La Comunidad Desobrada*, Arena Libros.

OLIVEROS, Pauline.(2003). *Deep Listening: A composer's Sound Practice*. Nova Iorque: Deep Listening Publications.

OLIVEIRA, Alana Borges Neves, *Acqua lumens: luz, movimento, arte e tecnologia*, 2014. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) Universidade Federal de Góias, Goiania, 2014

PRITCHETT James, *The Music of John Cage*, 1993, Cambridge University Press

RUSSOLO Luigi; *The Arte of Noise* (futurista manifesto, 1913) Ubu Classics, 2004

SCHAEFFER, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

SCHAFER R. Murray (1994). *The Soundscape, Our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books.

STACHELHAUS Heiner – Joseph Beuys. 1990, Barcelona; Parcifal Ediciones

TSE Lao; *Tao Te King, Livro do Caminho e do Bom Caminhar*, tradução de António Miguel de Campos, *Relógio D'Água*, Lisboa, 2010

VIDAL Carlos, *As Quatro Invisualidades*, Edições do Saguão, Lisboa 2021

WAGNER Richard, *A obra de arte do futuro*, Tradução de José Justo, *Antígona*, Lisboa 2003

WARBURTON Nigel; *O que é a Arte?*. tradução de Célia Teixeira, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2007

WEITEMEIER Hannah; *Yves Klein, International Klein blue*; Taschen, 2001.

WISNIK, José Miguel; *O Som e o Sentido Uma outra história das músicas*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989

## Referências *online*

BRANCO João Maria Freitas, 1984, Biografia – Vida e Obra de Richard Wagner, RTP arquivo, Antena 2, Lisboa in <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/biografia-vida-e-obra-de-richard-wagner/>, consultado a 13/06/2023

CAGE John; *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, USA, 1984, in <http://archive.org/download/silencelecturesw1961cage>, consultado a 15/06/2023.

CALOUSTE GULBENKIAN Fundação, Newsletter, A vez dos jovens compositores, N. 101, 2009 in <https://gulbenkian.pt/publications/newsletter-101-marco-2009/>, consultado a 11/07/2023

FERRAZ, A., Antonacci, M. A., Manzione Ribeiro, L., Holanda Barbosa, E., & Souza, L. J., CONTOS E TRADIÇÕES ORAIS EM CULTURAS AFRICANAS. Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 2012. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10546>, consultado a 16/09/2023

KENEDY Rand, (Um Som depois do silêncio, tente não respirar), 2013 in <https://www.nytimes.com/>, consultado a 21/07/2023

LACERDA Daniel, John Cage – Augusto de Campos: Um Dialogo Zunai – Revista de poesia & debates [http://revistazunai.com/ensaios/daniel\\_lacerda\\_johncage.htm](http://revistazunai.com/ensaios/daniel_lacerda_johncage.htm), consultado a 14/06/2023.

LAMUR Luciano, 2010, Schoenberg e Kandinsky: promovendo a expansão e a pluralidade da produção artística do século XX (1911 – 1914). in <https://www.academia.edu/> consultado a 18/09/2023

LUCARELLI Fosco, Duas exposições na Galeria Iris Clert, Paris: Le Vide (The Void, 1958) de Yves Klein e Le Plein (The Full-Up, 1960) de Arman, 2019 in <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>, consultado a 17/04/2023

MOMA, Yves Klein, Azul Monocromático; "Coleção 1940-1970", 2019, in <https://www.moma.org/collection/works/80103> consulta a 21/07/2023

POLINESIO Marchetti Julia; 2012, O Futurismo na Música, in <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura>, consultado a 21/01/2023

ROKEBY David, Os Harmônicos da Interação Texts 1996 Very Nervous Systems / All rights reserved in <http://www.davidrokeby.com/harm.html>, consultado a 05/05/2023

ROKEBY David, The Construction of Experience : Interface This article appears in the book: "Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology," Clark Dodsworth, Jr., Contributing Editor © 1998 by the ACM Press, a division of the Association for Computing Machinery, Inc. (ACM) published by Addison-Wesley Publishing Company. in <http://www.sfu.ca/> Consultado a 05/05/2023.

SPITZ Rejane (2021) Aspectos sensíveis, imprevisíveis e incontroláveis da interatividade e da imersão Sensitive, VII simpósio internacional de innovación en médios interactivos. in <https://scholar.archive.org/work/3zzw7zqvdf4viwma463crf3ia>, consultado a 14/05/2023

YOSHIHARA Jiro The gutai manifesto Proclaimed in October 1956, published in December 1956 in the art journal "Geijutsu Shincho") in <https://391.org/manifestos/1956-gutai-manifesto-jiro-yoshihara/> consultado a 23/06/2023

#### Filmografia e Documentários

FELLINI Frederico, 1983, E la nave va, Itália, Rai 1

HELDER Herberto. LEÃO Rodrigo, 2013, Minha cabeça estremece in Os Poetas, Sony

VEIEL Andre, 2017, Beuys, Documentário, Biopic, Alemanha, Leopardo Filmes