

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Thiago Felipe Assis Costa

**ARTE SONORA NA ESCOLA: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E
INTERDISCIPLINARIDADE NO ENSINO DE ARTES**

Ouro Preto – MG
2026

Thiago Felipe Assis Costa

**ARTE SONORA NA ESCOLA: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E
INTERDISCIPLINARIDADE NO ENSINO DE ARTES**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Música (DEMUS), Universidade
Federal de Ouro Preto, como parte
dos requisitos para obtenção do
título de Licenciado em Música.

Orientador (a): Prof. Dr.
Guilherme Paoliello

Ouro Preto – MG
2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Thiago Felipe Assis Costa

Arte Sonora na Escola: Práticas Pedagógicas e Interdisciplinaridade no Ensino de Artes

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música

Aprovada em 04 de fevereiro de 2026.

Membros da banca

Prof. Dr. Guilherme Paoliello - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - Orientadora responsável pelo trabalho no sistema (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Ms. Juliana de Conti Macedo - Membro (Escola Estadual João Ramos Filho, Mariana)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - Membro (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - Orientadora responsável pelo trabalho no sistema, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 06/03/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Vivianne Aparecida Lopes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/03/2026, às 08:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1070381** e o código CRC **621290BA**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.003006/2026-73

SEI nº 1070381

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: 3135591408 - www.ufop.br

a Maria Aparecida de Assis, Vovoia 1943 - 2025.
– *Que nos encontremos de novo* –

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Rejane, meu pai, Leonardo, minha irmã, Jennifer pelo apoio, companhia, amor, interesse, respeito a minha escolha de curso e profissão. Agradeço a minha pequena estrela Florzinha. Agradeço a nova integrante nessa jornada, Tigresa.

Agradeço a todos da minha família que torceram por mim nessa jornada. Agradeço a minha madrinha, Rogéria, minhas tias, Renata e Célia, meu tio, Antônio Carlos, minhas primas, Arina, Ana Clara, Isabelle e Rayssa.

Agradeço à minha avó Maria Aparecida, Vovoia, pelo eterno apreço por mim e por todas as memórias que criei em sua casa. Agradeço à minha avó Mara Elizabete, Vó Mara, pela admiração, respeito à minha escolha de profissão, e por mostrar como ser uma pessoa forte.

Agradeço ao meu orientador Guilherme Paoliello pelo apoio, interesse, auxílio e por me apresentar uma nova maneira de enxergar a arte e a docência.

Agradeço a Juliana de Conti Macedo pelo amplo suporte em sala de aula, o que contribuiu para a escrita deste estudo e como membro da banca examinadora.

Agradeço a Vivianne Aparecida Lopes pelo apoio, instrução, todos os “Vai dar certo!” neste processo, membro da banca examinadora e por me mostrar uma docência respeitosa, empática, solidária e exemplar.

Agradeço a minha professora de canto Patrícia Chaves Cardoso Pereira pela base, respeito, ensinamentos, diálogos e por me mostrar uma docência sensível e cuidadosa.

Agradeço a Luciane M. por me mostrar na graduação uma visão das artes visuais neste meio.

Agradeço aos meus amigos Mariane Rossi e Gil Costa por me acompanharem como família por muitos anos até agora.

Agradeço ao meu namorado Marcos Borges Ribeiro, pelo gigantesco amor, extremo respeito, e amplo apoio nesta jornada como amigo, parceiro e família.

Agradeço a Roberta Lima, Tayná Bueno e Beatriz Faria pela grande amizade neste ciclo e que se estenda por muitos longos anos.

Agradeço às amigas que encontrei no DEART, Mariane Souza e Licelia Gonçalves.

Agradeço aos técnicos administrativos Aguinaldo Antonio e Zé das Dores.

Agradeço a minha turma Maycon Gabriel, Gabriela Rodrigues, Giovanni Santiago, Pedro Lázaro, Rubens Morandini, Andrea Nogueira, Luís Fernando e Osvaldo Novais pelas eternas memórias neste ciclo. Agradeço aos demais amigos do DEMUS, DEART e na Universidade, em especial Carol Ribeiro, Grazielle Rodrigues, Ketelyn Adélia e Raul Lima.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar a Arte Sonora no contexto escolar, analisando suas possibilidades pedagógicas e seu potencial interdisciplinar no ensino de artes. Partindo de um levantamento histórico e conceitual, o estudo aborda os antecedentes da Arte Sonora a partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX, passando também pelo movimento Fluxus e pela Música Concreta, destacando processos que contribuíram para a formação da Arte Sonora. A pesquisa fundamenta-se em referenciais teóricos que discutem a relação entre a música e as artes visuais, a intermídia, o campo expandido da arte e as relações entre som, espaço e escuta. Apresenta um estudo bibliográfico sobre Arte Sonora e gambiarra sonora, com base em livros, artigos, dissertações e teses de mestrado e doutorado, que tratam da temática tanto em contextos globais quanto no cenário brasileiro. Em seguida, o trabalho volta-se ao contexto educacional, apresentando a inserção da arte sonora na escola da rede pública de ensino, bem como a coleta de dados a respeito de trabalhos desenvolvidos pelos alunos. A metodologia adotada combina pesquisa bibliográfica e reflexão pedagógica, articulando conceitos teóricos com propostas de práticas educacionais voltadas ao ensino de artes.

Palavras-chave: Arte Sonora; Gambiarra; Ensino de Artes; Educação; Ensino Público; Práticas Pedagógicas; Interdisciplinaridade

ABSTRACT

The following research will investigate sound art in the school context analysing its pedagogical possibilities and the interdisciplinary potential in art education. From a historical and conceptual survey the research approaches the background of sound art in the perspective of the vanguardist movements from the 20th century, alongside the Fluxus movement and Concrete Music (or Musique Concrete) enhancing tactics that contributed to the upbringing of sound art. The research bases itself in a theoretical framework that discusses the relation between music and visual art, intermedia, expanded field in art and the relation between sound art and *gambiarra* based on books, papers, masters and PhD dissertations and thesis that talk about the theme from global and Brazilian perspective. The research will also introduce the use of sound art in the public educational system as well the data collection about the assignment developed by the students. The preferred methodology blends bibliographic research and pedagogical reflection, combining theoretical concepts with educational practical proposals connected with art education.

Keywords: Sound Art; *Gambiarra*; Art Education; Education, Public Educational System.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Intonarumori</i>	15
FIGURA 2 – Estudo para o retrato de Guillaume Apollinaire, Jean Metzinger, 1911.....	17
FIGURA 3 – <i>Impression III (Concert)</i>	25
FIGURA 4 – O bicho, 1972, Walter Smetak.....	45
FIGURA 5 – MÁQUINA ORQUESTRA/ machine Orchestra.....	47
FIGURA 6 – Ornitorrinco.....	56
FIGURA 7 – Slide 6.....	58
FIGURA 8 – <i>The Singing Ringing Tree</i>	60
FIGURA 9 – <i>Aeolus at Eden</i>	61
FIGURA 10 – <i>Forty Part Motet</i>	63
FIGURA 11 – MUSIC 26 3 2021.....	64
FIGURA 12 – Gambiarra PPV.....	68
FIGURA 13 – <i>Panis et Circencis</i>	69
FIGURA 14 – Instalação Sonora Aqui Jaz.....	71
FIGURA 15 – Escultura Aqui Jaz.....	72
FIGURA 16 – Ritmos do Cotidiano.....	80
FIGURA 17 – Ruído do Tempo da Casa Vazia.....	83
FIGURA 18 – Ecos da Repressão.....	85
FIGURA 19 – Chuva Dentro de Casa.....	88
FIGURA 20 – Canto da Manhã.....	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
2. ANTES DA ARTE SONORA	13
2.1. Os Futuristas	13
2.2. Outros movimentos Vanguardistas, Música Concreta e Fluxus	16
2.3. Dissolução entre fronteiras: Intermídia e <i>Ready-made</i>	22
2.4. Relação entre Artes Plásticas e a Música	24
3. ARTE SONORA	28
3.1. O QUE É ARTE SONORA	28
3.2. Brasil e a Gambiarra Sonora	36
4. ESCOLA E A ARTE SONORA	52
4.1. Apresentando a Arte Sonora	54
4.2. Apresentação dos trabalhos	78
4.3. Resultados Finais	88
5. CONCLUSÃO	93
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Certa vez, ainda no meu primeiro período e em meu primeiro contato com o ambiente universitário, foi-me colocada a seguinte pergunta: *o que te move na música?* Permaneci por um longo tempo sem conseguir respondê-la, deixando que ela apenas “martelasse” em minha mente. Transportar uma bagagem artística pessoal e pequena para o contexto acadêmico foi, e continua sendo, um processo árduo, uma vez que uma vivência pessoal parecia não dialogar com conceitos já consolidados e estabelecidos por outros.

Entretanto, ao longo da graduação, as respostas a essa indagação começaram, gradualmente, a tomar forma. Elas emergiram, ainda que de maneira incipiente, a partir do meu segundo período, quando, ao cursar a disciplina Práticas Pedagógicas II – componente curricular obrigatório do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da UFOP –, tive um primeiro vislumbre da integralidade entre a música e as artes visuais. Essas linguagens artísticas caminham comigo desde a infância, período em que eu vivia entre o canto, desenho e pintura.

Posteriormente, nas disciplinas Práticas Pedagógicas III, IV e V, pude estudar, vivenciar e experimentar a música de uma forma até então inédita para mim: menos tradicionalista, mas ainda enquanto linguagem, singularidade e relevância. Paralelamente, a música passou a se apresentar como uma prática cada vez mais integrada a outras expressões artísticas. Esse percurso culminou, sobretudo, nas disciplinas Práticas Pedagógicas V, cursada em 2024, e Práticas Pedagógicas VI, cursada em 2025, momentos em que pude estudar de forma mais aprofundada a Arte Sonora.

Nesse contexto, o presente estudo surge a partir das experiências enriquecedoras vivenciadas nas disciplinas de Práticas Pedagógicas ministradas pelo professor Dr. Guilherme Paoliello. Destaco, inicialmente, a Práticas Pedagógicas V, ocorrida em 2024, na qual tive meu primeiro contato com a Arte Sonora em sala de aula, podendo aprender, despertar interesse pelo tema e vivenciar práticas ligadas a essa linguagem de maneira significativa e marcante. Em seguida, na Práticas Pedagógicas VI, cursada em 2025, ressalto o retorno à temática, ocasião em que elaborei minha primeira obra, intitulada *Aqui jaz...*, inserida no campo da Arte Sonora a partir da instalação sonora e da prática da gambiarra.

Paralelamente ao percurso nas disciplinas de Práticas Pedagógicas, o universo da docência também se encontrava em processo de construção. Dessa forma, minha experiência enquanto aluno que vivenciou tais práticas e discussões acerca do que significa ser professor, bem como o esforço de transpor essas vivências do ambiente universitário para o contexto

escolar, conduziram-me a um questionamento, seria possível aplicar a temática da Arte Sonora na escola pública, inserida no sistema público de ensino? A partir desta problemática, busquei caminhos para integrar a prática em sala de aula com o desenvolvimento da pesquisa.

O trabalho, portanto, está organizado em três capítulos. O segundo, intitulado *Antes da Arte Sonora*, abarca processos históricos ocorridos a partir do século XX que reverberaram e influenciaram diretamente a constituição da Arte Sonora. Esse capítulo retoma movimentos, transformações e debates estéticos que contribuíram para a ampliação do entendimento do som enquanto material artístico e estético. Propõe também um percurso teórico e histórico que revisita os movimentos vanguardistas do início do século XX, como o Futurismo, bem como desdobramentos posteriores, a exemplo da Música Concreta e do movimento Fluxus. Ao discutir a incorporação do ruído, do cotidiano e das tecnologias nos processos artísticos, assim como a dissolução das fronteiras entre linguagens por meio de conceitos como *intermídia* e *ready-made*, evidencia-se como a música e as artes plásticas passaram a operar em zonas de aproximação e hibridização.

O terceiro capítulo abriga uma discussão acerca da Arte Sonora, abordando seus aspectos conceituais, históricos e estéticos, bem como as tensões que envolvem sua definição enquanto campo artístico. Conforme será possível observar, a Arte Sonora ou *Sound Art*, enquanto prática artística, construiu suas raízes a partir de transformações e experimentações promovidas pelos movimentos vanguardistas do século XX, configurando-se de maneira multifacetada na interseção entre a música, as artes visuais e a arquitetura (Campesato, 2007).

Segundo Campesato e Iazzetta (2006, p. 1), a Arte Sonora consiste em “[...] uma forma de arte na qual o som é utilizado de forma peculiar, em um processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura, instalação e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical”. Assim, a Arte Sonora apresenta como fundamentos e características recorrentes aspectos como a interatividade, a espacialidade, o tempo, a sonoridade, o uso de tecnologias de alta ou baixa complexidade, bem como a visualidade, a performance e a plasticidade (Campesato; Iazzetta, 2006). Em diálogo com Campesato (2007), o capítulo mobiliza ainda aspectos estruturantes da Arte Sonora, sonoridade, tecnologia e interação, compreendidos não como categorias fixas, mas como dimensões interdependentes que se articulam nos processos de criação. A sonoridade é abordada a partir da ampliação do vocabulário sonoro, que incorpora ruídos, sons do cotidiano e referências extramusicais. A tecnologia é entendida aqui de maneira não determinista, podendo operar tanto por meio de dispositivos eletrônicos quanto por práticas de baixa tecnologia, nas quais a precariedade, a instabilidade e o improviso tornam-se elementos constitutivos da obra. Destaca-se também que

a interação é tratada como componente fundamental, responsável por deslocar o espectador de uma posição exclusivamente contemplativa para uma participação ativa na experiência artística. A partir dessas articulações, o capítulo estabelece diálogo com Tsuda (2017) ao aprofundar as discussões sobre a instabilidade conceitual da Arte Sonora, compreendendo sua resistência a definições fechadas como parte constitutiva de sua poética (Tsuda, 2017). Por fim, o capítulo aproxima a Arte Sonora da noção de gambiarra sonora, em diálogo com as reflexões de Obici (2014) e Sedlmayer (2024), compreendendo-a como uma prática que articula som, técnica e cotidiano por meio de processos de apropriação, adaptação e reinvenção de materiais (Obici, 2014; Sedlmayer, 2024).

O último capítulo aborda os processos desenvolvidos em uma escola de bairro periférico localizada na cidade de Mariana - MG, nos quais a temática do presente trabalho foi aplicada a alunos do terceiro ano do ensino médio. Para a apresentação dessas experiências, adotou-se um formato de escrita inspirado em *O ouvido pensante* (1986), de R. Murray Schafer, especificamente no capítulo *O compositor na sala de aula*, privilegiando uma abordagem narrativa que descreve tanto a exposição dos conteúdos quanto as intervenções e participações dos alunos ao longo do processo. Neste capítulo, são apresentados os trabalhos relacionados à Arte Sonora elaborados pelos estudantes, contemplando seus projetos, pesquisas, processos de confecção e reflexões. Além disso, incluem-se depoimentos anônimos dos alunos, nos quais são registradas suas impressões acerca da Arte Sonora e de seus próprios trabalhos, contribuindo para a compreensão dos impactos pedagógicos e perceptivos da experiência.

Como último capítulo, durante as considerações finais, retornaremos aos trabalhos desenvolvidos pelos alunos propondo uma análise pedagógica do que foi possível reunir de seus resultados, bem como retornar pontos discutidos anteriormente neste trabalho e a aplicação deles em determinados trabalhos. Bem como rerepresentar os objetivos específicos e os debatendo com os resultados obtidos.

Com base no que foi percorrido, o trabalho possui objetivo geral investigar as possibilidades pedagógicas da Arte Sonora no contexto da escola pública, analisando seu potencial interdisciplinar no ensino de artes. Já os objetivos específicos abordam: 1º Efetivar estudo bibliográfico sobre os antecedentes da Arte Sonora; 2º Desenvolver um estudo bibliográfico sobre a Arte Sonora e o campo da Gambiarra Sonora, considerando seus aspectos conceituais e históricos; 3º Planejar, efetivar e avaliar a aplicação da Arte Sonora no contexto escolar, considerando o processo desenvolvido e os resultados obtidos a partir dos trabalhos realizados pelos alunos.

2. ANTES DA ARTE SONORA

2.1 Os Futuristas

Para entendermos e conceituarmos Arte Sonora é importante contextualizar que o período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial marcou um cenário social, político e econômico turbulento, devido à busca de novos sistemas políticos e econômicos. Nesta conjuntura surgem os Movimentos Vanguardistas – em um cenário de profundas alterações sociais, políticas e tecnológicas – como um meio de expressão, protesto e revolta durante a transição selvagem dos séculos XIX e XX na Europa. De acordo com Breitsameter (apud Gonzaga, 2009, p. 15), embora seja possível especular que a arte moderna - contexto artístico que se construiu a partir dos vanguardistas - teria emergido de qualquer modo, eventos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Soviética desempenham papel acelerador e transformador nas rupturas promovidas pelas vanguardas europeias. A Segunda Revolução Industrial, ocorrida entre 1870 e 1914, promoveu uma reorganização estrutural do tecido socioeconômico, consolidando o liberalismo econômico capitalista como princípio orientador e redefinindo as relações sociais e os modos de organização da vida coletiva.

No caso europeu, o continente via-se em plenos reflexos da Revolução Científica Tecnológica, ou Segunda Revolução Industrial, que atingiu seu auge entre 1870 e 1914. Marcada pela implantação definitiva do liberalismo econômico, a Europa da época viu a classe burguesa expandir seu sistema capitalista, através de um plano econômico baseado na não-intervenção estatal e na autonomia moral e econômica da sociedade civil. (Breitsameter, 2009, p. 15)

Neste contexto, a indústria e a tecnologia apresentavam um crescimento cada vez mais acentuado em decorrência do surgimento de novas formas de energia e de meios de locomoção, como as ferrovias, os motores a explosão, o telégrafo, a fotografia e o cinema. O aumento das produções impulsionado pelo advento das tecnologias em diferentes áreas comerciais, aliado à consolidação de novos métodos de fabricação, à estabilidade política do período, ao aumento da oferta e procura de empregos e aos progressos da medicina e da higiene, resultou na expansão das cidades e no crescimento da população europeia (Breitsameter, 2009, p. 17). Logo essas tecnologias chegaram a outros países e com isso a produção intensa do aço e o surgimento da Primeira Guerra mundial devido à corrida armamentista.

A produção intensiva de aço – uma das principais características desta Segunda Fase da Revolução Industrial – estimulou, conforme explicam Arruda e Piletti (2002), a

corrida armamentista, que desenvolveria a indústria bélica e, mais tarde, acirraria a tensão militar e política entre as nações. A crise oriunda desta nova organização da economia, em que alguns países concentravam mais meios de produção e capitais que outros, daria origem à Primeira Guerra Mundial, evento que marcou uma disputa entre nações de produção já desenvolvida por áreas que pudessem servir como domínio colonial. (Breitsameter, 2009, p. 17)

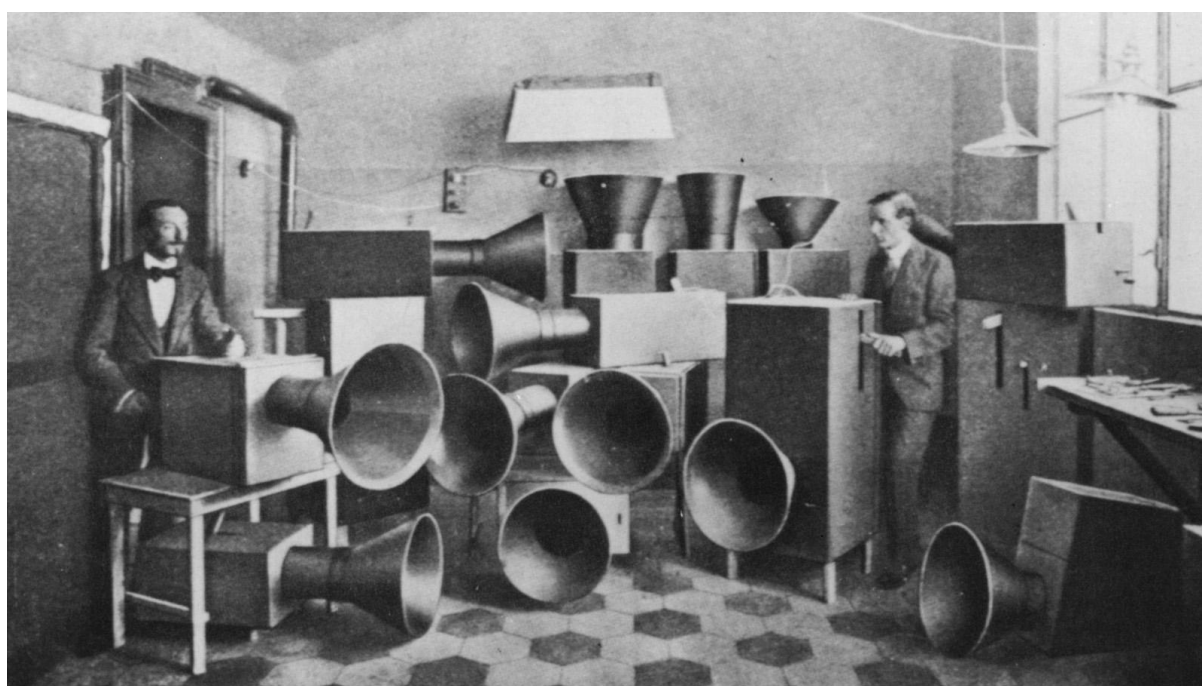
O continente europeu como um todo afundou-se em uma crise pós-guerra devido ao esgotamento de recursos públicos durante a corrida armamentista e aos tratados de paz que ocorreram entre as alianças. Porém, mesmo após o fim da Primeira Guerra Mundial, interesses políticos, econômicos e as motivações que deram início a ela não foram resolvidos (Breitsameter, 2009, p. 19). Dessa forma, entre a primeira e a segunda guerra mundial - motivada por divergências na concentração de áreas de exploração econômica e vulnerabilidade da Europa na época - surgem os movimentos vanguardistas. Com isso movimentos como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo despontam como uma resposta e externalização artística do caos em que o contexto europeu se encontrava.

Os movimentos de vanguarda, termo derivado da expressão francesa *avant-garde* em tradução “guarda avançada” ou “o que está à frente”, surgiram em diversos países europeus no início do século XX. Esses movimentos compartilham um propósito comum: a defesa da liberdade de criação e a ruptura com os modelos artísticos do passado, em resposta a um contexto social, econômico e político conturbado (Breitsameter, 2009, p. 21). As vanguardas propunham-se a contrariar a tradição e o academicismo, rejeitando os padrões estéticos clássicos baseados na harmonia e na ordem. Além disso, buscavam novas linguagens artísticas, explorando técnicas inovadoras, temas inéditos e refletindo sobre as transformações trazidas pela industrialização, pela globalização, pela aceleração do tempo e pela nova dinâmica das grandes cidades.

Com o advento da era das máquinas, surgiu o primeiro movimento vanguardista, o futurismo. Neste período, na Itália, no início do século XX, como uma resposta ao desenvolvimento das cidades modernas, ao avanço tecnológico e ao novo ambiente sonoro devido a essa recém-chegada. Esse movimento vanguardista defendia a ruptura dos limites tradicionais da arte e da música ao incorporar o ruído do cotidiano urbano como uma característica artística (Russolo, 1913, p. 1-3). Filippo Tommaso Marinetti, principal instigador do movimento, propunha uma arte voltada para as consequências trazidas pela revolução industrial. Entretanto, somente em 1913, com a chegada do pintor Luigi Russolo, após assistir a uma peça executada por Marinetti e outros amigos, denominada *MUSICA FUTURISTA*, o

movimento ligou-se à música de forma efetiva em seu manifesto *A Arte do Ruído* (Vaz, 2008; Russolo, 1913, p. 1). Russolo propunha então que o ruído das máquinas (motores, engrenagens, apitos, buzinas) se tornasse um elemento fundamental de uma música futurista (Vaz, 2008, p. 13). Desta forma, para concretizar suas ideias e imaginações auditivas-visuais, Russolo desenvolveu instrumentos denominados *intonarumori*, projetados para produzir timbres mecânicos e ruídos controlados (Vaz, 2008, p. 14). Seu objetivo era substituir o “som puro” pela variedade e complexidade dos “sons-ruídos”, refletindo o espírito industrial e urbano do novo século.

Figura 1: Intonarumori



Fonte: Enger, Luigi Russolo, Ugo Piatti and the *Intonarumori*, 2022

Russolo afirmava que a música tradicional se mantinha presa a um ideal de pureza e à sua suposta limitação tonal dos instrumentos convencionais, incapazes de representar a riqueza sonora do mundo moderno (Russolo, 1913, p. 2-3). Para ele, a multiplicação das máquinas havia transformado o ambiente acústico humano e o som da natureza fora substituído pelo ruído das cidades, das fábricas e das guerras. Assim, o ouvido moderno, habituado a essa nova paisagem sonora, exigia experiências auditivas mais intensas e dissonantes. Essa atitude, em meio a uma época da dominação da técnica e do tradicional, foi visionária, já que antecipou princípios que, décadas mais tarde, seriam fundamentais para o surgimento da música concreta de Pierre Schaeffer e das explorações conceituais de John Cage, ambos influenciados pela

filosofia de escuta ampliada e pela valorização do acaso sonoro (Vaz, 2008, p. 14-15). No contexto futurista, o ruído não se limitava à sua dimensão acústica; ele era também um signo e como algo dotado de artisticidade. O ruído manifesta o novo ritmo da sociedade moderna frenética, imprevisível e múltipla. A “arte dos ruídos” de Russolo propunha que os compositores jovens modernos se tornassem capazes de organizar esses sons de modo estético e de criar algo jamais ouvido antes (Vaz, 2008). Entende-se que essa postura estética e filosófica projeta a arte para além da audição convencional, abrindo caminho para uma compreensão expandida do som como fenômeno estético, físico e social.

Do ponto de vista histórico, Russolo marca um dos primeiros momentos em que o som do cotidiano é sistematicamente elevado à categoria de arte. Embora seus concertos e ideias futuristas tenham sido recebidos com perplexidade e resistência, sua influência perdurou profundamente. Como observa Robert P. Morgan, Russolo representa um ponto de virada na música ocidental, pois inaugura uma reflexão sobre o próprio material sonoro e sua relação com o ambiente (Morgan, 1994, *apud* Vaz, 2008).

Podemos compreender, portanto, que o Futurismo abriu as portas para que o som deixasse de ser uma linguagem restrita à melodia e ao ritmo, tornando-se meio de investigação estética e social. Além de permitir, mesmo que de forma elogiosa ou odiosa aos ouvidos de outros, que o ruído deixasse de ser somente um zumbido provocado pelas grandes máquinas, mas se tornasse um símbolo de representação social e um meio de expressão artística legítima.

Por fim, como próximo capítulo, abordaremos alguns outros movimentos vanguardistas como o expressionismo, cubismo e dadaísmo e pontos que nos interessam para a discussão do trabalho. Após passarmos por estes movimentos, iremos abarcar a Música Concreta de Pierre Schaffer (1910 - 1995) e a prática artística *Fluxus*.

2.2. Outros Movimentos Vanguardistas, Fluxus e Música Concreta

De acordo com Breitsameter (2009, p. 21), o expressionismo surgiu na Alemanha em uma exposição em Berlim, onde uma pintura francesa chamou a atenção devido às cores vivas presentes na obra, ao dinamismo e à expressão dos sentimentos do autor. Apesar do expressionismo obter grande fama devido às suas pinturas, o movimento é caracterizado por uma intensa atividade de poetas expressionistas (Breitsameter, 2009). Assim, o movimento também possuía uma face combativa e de denúncia das condições sociais devido à Primeira Guerra Mundial. Nas pinturas, tinha-se como objetivo representar o mundo não em sua

realidade, mas a valorização do pensamento e sentimento dos artistas e como eles enxergavam o mundo (Breitsameter, 2009).

O único tratado escrito sobre o movimento foi publicado apenas em 1918 por Kasimir Edschmid. No texto, Edschmid ressalta a deformação da realidade que o artista expressionista realiza ao interpretá-la subjetivamente. De acordo com Helena (1989, p.27), o que os artistas literários da época pregavam era “um humanismo algumas vezes ingênuo, algumas vezes mesclado de utopia, em que combate à violência, a hipocrisia burguesas”. (Helena, 1998, p. 27, *apud* Breitsameter, 2009, p. 21)

Dessa forma, neste trabalho, o expressionismo nos interessa quando chegamos ao tocante da poesia e esse espírito de denúncia a violências, críticas a escassez, práticas burguesas bem como a realidade e visões artísticas que surgem neste local da precariedade.

O movimento Cubista já apresentava uma face mais visual fortemente ligada a suas pinturas e o rompimento com conceitos tradicionais estabelecidos no passado. As obras cubistas apresentam cores vivas, formas geométricas simples e a rejeição da perspectiva linear e objetiva renascentista, buscando assim um efeito libertador em suas obras (Breitsameter, 2009, p. 22). Entretanto, apesar de ser fortemente ligada à pintura, com Pablo Picasso como grande nome deste movimento, os cubistas também produziram obras na literatura. De acordo com Breitsameter (2009), Apollinaire destacou-se como uma das figuras centrais no cenário da poesia, sendo responsável por formular o conceito de *esprit nouveau*.

Figura 2: Estudo para o retrato de Guillaume Apollinaire, Jean Metzinger, 1911



Fonte: Melo, A aventura moderna de Apollinaire, 2013.

Essa concepção estética exerceu influência significativa anos mais tarde sobre Mário de Andrade, contribuindo para a idealização do movimento modernista brasileiro, conhecido como *L'Esprit Nouveau* (Breitsameter, 2009). O cubismo apresenta uma ideia central em seu movimento: a percepção de que um mesmo objeto não possui uma única forma fixa, mas pode ser representado de diferentes maneiras conforme o ponto de vista do observador. Dessa forma, Breitsameter (2009), baseando-se nos postulados de Helena (1989), propõe que essa nova maneira de compreender um objeto amplia e potencializa as relações existentes entre as coisas.

Na linguagem, exemplifica Helena (1989), esta relação pode ser mais bem entendida através de cortes e montagens, como os que faz Oswald de Andrade, em 1924, em sua obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*: “Um cão ladrava à porta barbuda em mangas de camisa”, na qual só se pode perceber que havia um homem à porta quando se desconstrói a personificação do objeto “porta” e se toma a parte pelo todo, “mangas” e “barba” formando a figura de um homem. (Helena, 1989, *apud* Breitsameter, 2009, p. 23).

Ao nos depararmos com o objeto no Cubismo, interessa-nos compreender como sua ressignificação, modificação e relação com o espaço e a interatividade dialogam diretamente com a Arte Sonora e suas práticas contemporâneas, aspecto este que será abordado mais a frente neste trabalho.

Já os dadaístas apresentavam uma postura radical, defendendo o rompimento com todas as regras e convenções artísticas estabelecidas até então, bem como a destruição dessas normas. O movimento introduziu conceitos como a *antiarte*, a *antiliteratura* e a *antifilosofia*, questionando de forma incisiva o próprio sentido da arte. De acordo com Breitsameter (2009, p. 23), os artistas dadaístas assumiram o compromisso de se opor a todas as estruturas tradicionais da sociedade, sustentando como princípio que a única regra possível era a ausência de regras. O dadaísmo influenciou diversas ramificações e manifestações artísticas que vieram posteriormente, como o *Ready-made*, a Fotomontagem, a *Body Art*, o *Fluxus* e a *Performance Art*. Essas expressões surgiram a partir do caráter ilógico, irracional, satírico e humorístico do movimento, marcado por uma forte dimensão crítica e contestatória. Outro ponto importante que se apresentou no movimento dadaísta foi a prática de improvisação nessas manifestações artísticas, bem como a utilização de materiais precários e de baixa tecnologia.

A poesia feita através de palavras retiradas aleatoriamente de dentro de um saco – conforme “receita” de Tzara – indica a linha pela qual estes artistas seguiam: “o caráter de improviso [...], a arte sempre lúdica e reaproveitadora de materiais” (Helena, 1989, p.33). (Helena, 1989, p. 33, *apud* Breitsameter, 2009, p. 23).

Poucos movimentos vanguardistas incorporaram a música de maneira significativa e raramente desenvolveram produções musicais com base em seus pretextos estéticos. Décadas mais tarde após o Dadaísmo surge o movimento *Fluxus*, um dos mais complexos movimentos artísticos devido à sua interdisciplinaridade, ‘definições’, motivações e experimentações. O movimento *Fluxus* (1960) foi criado por George Maciunas (1931-1978), levado pelas motivações e referências de Duchamp com o *ready-made* e a sua ironia crítica (Rebelo, 2025). Destaca-se também as influências de John Cage, com as suas composições experimentais - que buscava a ideia de que tudo era música e de que os instrumentos musicais produziam mais sons do que aqueles que foram designados - assim, colocando o movimento como questionador do sistema de artes (Lima, 2009). A proposta fluxista enfatizava o processo criativo em detrimento do produto final, expressando-se principalmente por meio de eventos, performances e *happenings*. Reuniam-se em torno do movimento artistas de diversas linguagens e profissionais de outras áreas do conhecimento, como química, arquitetura, educação e matemática, com o intuito de fomentar um sistema colaborativo e cooperativo de criação. Segundo Lima (2009), esses grupos se organizavam com o propósito de sustentar a prática artística pautada pelo acaso e pela ideia de estar em constante trânsito. Essa concepção dialoga com Almeida (2007), que reforça a noção de movimento e impermanência como elementos centrais à estética fluxista.

O fluxus representa “o *acto* de fluir: um processo, como se de um rio se tratasse; uma sucessão contínua de mudanças”. Foi precisamente essa natureza dinâmica imprevisível que esteve na base do “movimento [ou não-movimento como alguns artistas o preferiam denominar] mais radical e experimental dos Anos 60”, baptizado com o nome de Fluxus. (Almeida, 2007. p. 84)

Esse ato de fluir se realça ainda mais quando tentamos atribuir uma definição ao movimento.

A ambiguidade que envolve a sua definição encontra-se bem expressa no testemunho do artista Robert Watts (1923-1988), que informa que “o mais importante do Fluxus era o *facto* de ninguém saber o que ele era” Podemos assim aventar que esta indefinição constitui uma parte essencial do seu significado e que inclusivamente hoje, quarenta anos depois da sua primeira manifestação, continua a não haver uma resposta simples às questões: o que foi o Fluxus? O que pretendia o Fluxus? (Hayssen, 1993, p. 298, *apud* Almeida, 2007, p. 85-86)

O movimento Fluxus não se propunha a estabelecer verdades absolutas ou a produzir resultados definitivos, mas sim a instaurar um espaço voltado à experimentação, à criação coletiva e à prática interdisciplinar, entendida como elemento essencial e inseparável de seu fazer artístico. Nesse contexto, a música e as artes visuais não apenas coexistem, mas se

integram, dando origem a novas possibilidades expressivas que vão além da simples justaposição entre linguagens.

No cenário das décadas pós-Dadaísta e dos Movimentos de Vanguarda, e diante do estabelecimento quase fixo das tecnologias no cotidiano, surge nos anos 1940 a Música Concreta de Pierre Schaeffer. Caracterizada pelo experimentalismo, essa vertente integrou tecnologias emergentes ao processo de criação musical, marcando a composição com suporte em gravações de discos e, principalmente, na manipulação da fita magnética. Schaeffer realizava cortes, manipulações e sobreposições utilizando aparelhos de gravação e edição de som, explorando novas possibilidades criativas (Luna, 2020)

O uso central da fita magnética estabeleceu uma relação direta entre a Música Concreta e a chamada Música de Fita (Worby, 2006, *apud* Luna, 2020, p. 75). Alguns autores usam os termos como sinônimos apenas quando dão ênfase ao suporte tecnológico, deixando em segundo plano a abordagem estética proposta por Schaeffer. O material sonoro utilizado baseia-se em sons capturados de fontes acústicas e naturais, sons retirados de qualquer lugar - ou que podem ser chamados de ruídos - e que posteriormente são montados e manipulados com técnicas eletroacústicas de edição e mixagem.

Conforme pontua Vaz (2008), um exemplo desse processo composicional é a peça *Études aux bruits*, na qual Schaeffer utiliza sons de discos, sobretudo seus ruídos, como elemento central da obra, demonstrando a ruptura com os instrumentos tradicionais e a valorização do som em si mesmo como matéria musical.

Com o aparato técnico a que tinha acesso, começou a experimentar com o som gravado e em 1948 produziria os *Études aux bruits*, com a ajuda do engenheiro de som Jacques Poullin. Nestes trabalhos, o ruído capturado em discos é o elemento sonoro fundamental. Como exemplo, no *Étude aux chemins de fer*, o material sonoro são ruídos de trens, editados engenhosamente de forma a criar um novo sentido musical. (Vaz, 2008, p. 15)

Dessa forma, compreende-se que o ato de composição colocado se dá não somente pelo advento das tecnologias em sua fase completa, mas que o próprio material iniciava o ato de composição. Material sonoro este é que criteriosamente escolhido e depois moldado, assim, a Música Concreta estabelece um movimento de distanciamento da escuta estritamente musical tradicional, levando a criar, manipular e receber um novo tipo de escuta de sons.

Num certo sentido, o movimento inaugurado pela música de fita tencionou um distanciamento – senão abandono – de uma escuta estritamente musical, como se tinha anteriormente, pautada nas estruturas de afinação, notas e harmonia; para um interesse no som como atributo de sua própria materialidade. O autor afirma: "Este

trabalho não tem outro objetivo senão incentivar a escuta de sons" (Schaffer, 2017, p. 2017, *apud* Luna, 2020, p. 79).

À primeira vista, parece que Música Concreta se refere apenas a gravar sons reais, como ruídos, vozes, ou sons de objetos e a partir deles criar um trabalho de plasticidade em manipulá-los. Mas, para Schaeffer, concreto não significava apenas sons reais, e sim poder escutar o som em si mesmo sem levar em consideração a sua origem ou o seu significado. Indo de antemão a composição da música tradicional, feita pela partitura musical como suporte, o compositor de música concreta começa escutando os sons, grava, corta, repete e os transforma. Dessa forma, a ideia de som pelo som - levando em consideração a sua natureza - caminha para o que é chamado de *Objeto Sonoro*.

O Objeto Sonoro, como apontado por Vaz (2008) e Luna (2020), se trata de uma escuta concentrada que é construída a partir de sua própria percepção individual, desvinculando-se de valores visuais e espaciais, assim, gerando a possibilidade autônoma e singular do indivíduo. Entretanto, o Objeto Sonoro está ligado a conceitos de *música acusmática* e *escuta reduzida*. *Acusmático* deriva do termo criado por Pitágoras, que diz respeito a um som do qual não identificamos a sua origem (Vaz, 2008, p. 17). Essa afirmação se realça mais quando Luna (2020) se baseia nos postulados de Campesato (2007), em que a música acústica se aproxima da música eletroacústica.

A música acusmática (do grego ἄκουσμα, *akousma*, “uma coisa ouvida”) é uma forma de música eletroacústica composta para ser apresentada por um número determinado de alto-falantes especificamente posicionados, criando espacializações a partir da projeção do som no ambiente. Essa concepção “criou estratégias para gerar a impressão de localização das fontes sonoras (frente/fundo, esquerda/direita), de reconhecimento de planos sonoros (próximo/distante) e de construção de espaços acústicos virtuais (grande/pequeno, seco/reverberante)” (Campesato, 2007, p. 134, *apud* Luna, 2020, p. 77).

Dessa forma, entende-se que uma escuta desvinculada de uma imagem, geradora de um contexto, realça uma escuta exclusiva do estímulo sonoro. Ao privar o ouvinte do contato visual, do reconhecimento da fonte sonora, rompe-se com hábitos de escuta baseados em significados impostos ou construídos por uma outra pessoa. Dessa forma, o indivíduo é conduzido a uma escuta mais criativa e singular, aberta a novas interpretações e contribuições.

A escuta reduzida se apresenta como um contexto relacionado à música concreta e à escuta crítica. A escuta reduzida proposta por Schaeffer consiste em focar nas qualidades intrínsecas do som, desligando-se de seu contexto ou significado que pode ser atribuído.

A noção de redução fenomenológica (epoché) consiste em despojar a percepção do mundo de um certo aparelhamento do discurso científico, excessivamente instrumentalizador, num intuito de voltar à "experiência original" na qual os objetos se mostram em sua constituição como correspondentes a uma consciência (Luna, 2020, p. 79).

Entretanto, a escuta reduzida não se trata do caminho inverso à música acusmática, levando em consideração a percepção individual que surge a partir de vivências e uma cultura. Mas a escuta reduzida pode ser vista como uma forma ou contexto de aplicação inserida na música acusmática, pois busca desvincular-se do reconhecimento visual e dos significados impostos, mas não a contradiz. Isso se reforça quando voltamos ao Objeto Sonoro, ao observarmos que a música acusmática propicia o ambiente para que o objeto sonoro se revele através da captura de “objetividade” da escuta reduzida, atos estes que estão da eletroacústica presente na Música Concreta (Luna, 2020, p. 80).

Desse percurso que atravessa o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o Fluxus e a Música Concreta, podemos evidenciar: o deslocamento das formas tradicionais de representação e a ampliação das possibilidades expressivas por meio da ruptura, da experimentação e da ressignificação dos materiais. Seja na deformação subjetiva da realidade, na fragmentação do objeto, na improvisação com materiais precários ou na escuta do som em sua própria materialidade, tais movimentos instauram uma nova relação entre arte, técnica e percepção. É nesse horizonte que a Arte Sonora se consolida como campo fértil de investigação, que apresenta certas influências dessas vanguardas e aberta a práticas que tensionam linguagem, espaço e escuta.

2.3. Dissolução das fronteiras entre meios, intermídia, *ready made*

De acordo com Longhi (2002) o conceito de intermídia, cunhado por Dick Higgins em 1966, refere-se a práticas artísticas que operam nas zonas liminares entre mídias tradicionais, dissolvendo suas fronteiras e criando territórios híbridos de expressão. Por “mídia” entende-se as formas mais tradicionais de expressão artística de forma isolada, e esse isolamento surge desde a época renascentista até a primeira e segunda revolução industrial, como diz o próprio Dick Higgins.

Muitos dos melhores trabalhos produzidos hoje parecem estar entre mídias. Isto não é por acaso. O conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento. A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra – ao que nós chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia

do Ser. (Higgins, 1966, p. 37)

Diferentemente de multidisciplinaridade, que opera pela justaposição de disciplinas autônomas, ou a interdisciplinaridade que busca integrá-las de maneira funcional, a intermídia se estabelece em um local de instabilidade. Ou seja, intermídia não se trata da soma de duas mídias, mas de um território instável, onde as fronteiras entre linguagens se colidem e se fundem. Esse lugar de “instabilidade” é justamente onde as convenções de cada mídia deixa de operar de forma isolada, criando algo novo que se difere de seus antecessores e recebendo uma nova classificação e denominação (Longhi, 2002, p. 3). Além disso, Longhi (2002), baseando-se nos postulados de Dick Higgins, aponta que o termo intermídia não é datado e que existiu antes de sua concepção e continuará existindo.

Pode-se dizer, segundo o autor, que “existe a obra intermídia; esta é uma possibilidade sempre que há o desejo de fundir dois ou mais meios existentes que formem um terceiro”. Intermídia é uma possibilidade, sempre existiu e sempre existirá. (Higgins, 1984, p. 25, *apud* Longhi, 2002. p. 4)

O *ready-made* do artista francês Marcel Duchamp, popularmente conhecido com grande importância para a produção artística contemporânea, contempla o deslocamento de objetos prontos e a sua validação em um ambiente artístico (Peled, 2007). Dick Higgins posiciona os *ready-mades* de Marcel Duchamp como precursores fundadores da intermídia, ao ocuparem o interstício entre "arte" e "vida cotidiana". Duchamp fascina Higgins, pois suas peças "estão verdadeiramente entre mídias, entre a escultura e algo mais" o *ready-made* ou *objet trouvé* sugere uma localização no campo entre a mídia "arte" e a mídia "vida", não se conformando à pureza disciplinar (Higgins, 1966, p. 39)¹. Essa lógica duchampiana pavimenta os *happenings* e eventos *fluxus*. Nos meados dos anos 1950, pintores como Allan Kaprow, Robert Rauschenberg e Wolf Vostell percebem a irrelevância do expressionismo abstrato e voltam-se para colagens que incorporam objetos incongruentes, herança direta do *ready-made*. Rauschenberg cria *combines* com bode empalhado e pneu; Kaprow evolui de ambientes especulares para *happenings* (1958), definindo-os como colagens vivas com pessoas reais como componentes dessa forma assim surgindo o *happening* com o ato de fazer junto. (Higgins, 1966, p. 40). Dessa forma, o happening chamou a atenção de Higgins para a criação da intermídia, bem como de John Cage.

¹ Informações retiradas de um recorte do livro *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (2012), dedicada ao autor Dick Higgins em uma de suas publicações feita em 1966. Dessa forma, no corpo do texto o ano colocado diz respeito a publicação de Dick Higgins. Entretanto, nas referências bibliográficas será colocado o ano de 2012 respeitando o livro em que foi encontrado o recorte.

O autor reconheceu intermídia no teatro e nas artes visuais das décadas de 50 e 60, e viu paralelos do *happening* na música, por exemplo, no trabalho de John Cage, que explorava a intermídia entre música e filosofia e nos poemas construtivistas de Emmett Williams (1984:23). Os então recentes experimentos em poesia sonora e poesia concreta também logo foram categorizados como obras intermídia. Para Higgins, tais exemplos de criação eram intermediais, no sentido que ficavam entre a literatura e as artes visuais. (Longhi, 2002, p. 2)

Diante dessas reflexões, percebe-se que o conceito de intermídia oferece um eixo fundamental para compreender as aproximações e atravessamentos entre diferentes linguagens artísticas. Ao operar nos espaços de instabilidade entre meios, a intermídia permite pensar a relação entre artes visuais e música não como campos isolados ou meramente justapostos, mas como práticas que se contaminam, se fundem e produzem novas formas de expressão sonora e visual, abrindo caminho para as discussões que se seguem neste capítulo.

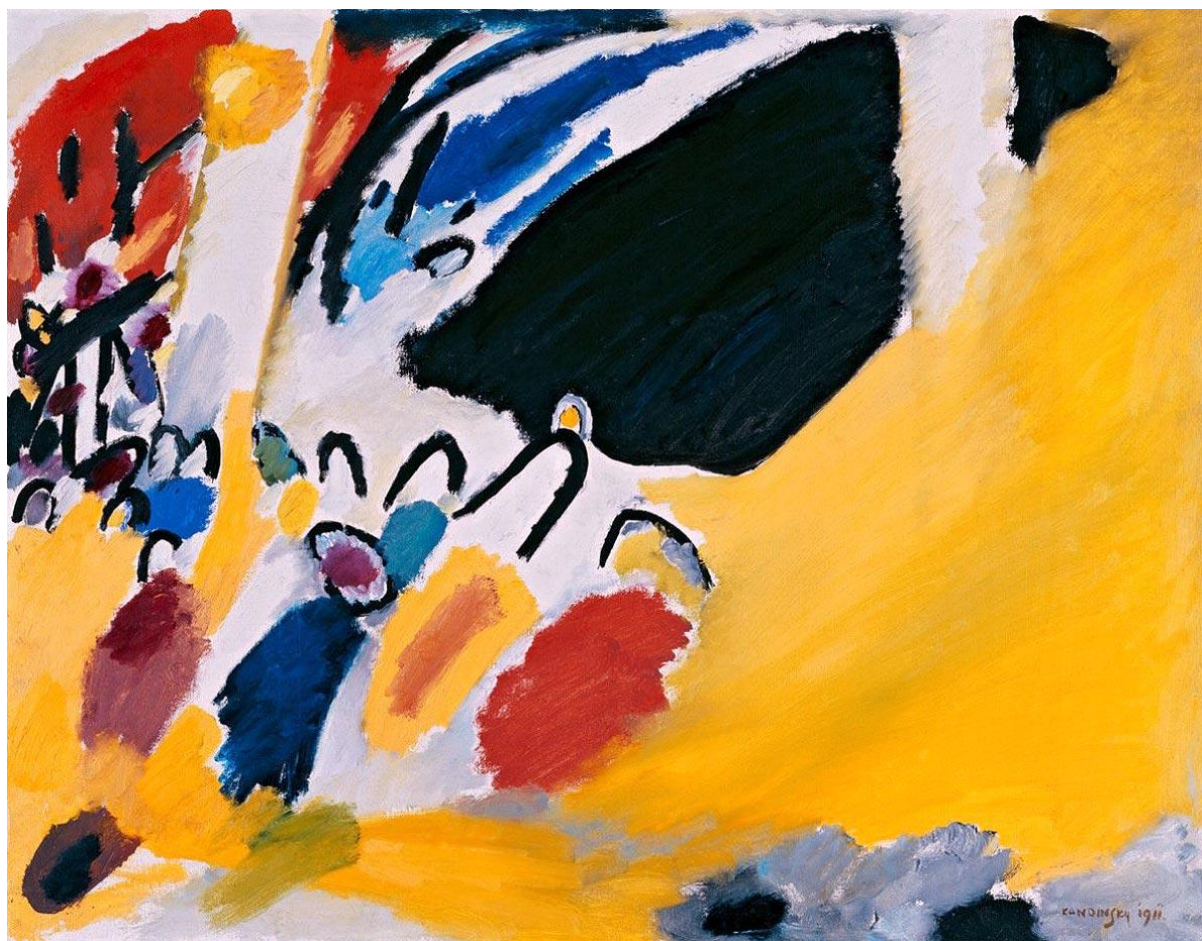
2.4. Relação entre Artes Plásticas e a Música

A relação entre as artes plásticas e a música ao longo da história, a partir do século XX, se mostrou mútua em suas interdeterminações, na qual ao adentrar em um campo toca o outro, expandindo seus vocabulários estéticos que passam a ser compartilhados. Antes da secularização dessas artes, a experiência delas ocorria de modo indissociável em espaços como as igrejas, onde arquitetura, afrescos e música sacra se uniam em um único dispositivo perceptual, criando pontes interdisciplinares que só mais tarde se distanciaram com a institucionalização em academias separadas (Vaz, 2008, p. 10). Essa dinâmica de expansões conceituais, com a música incorporando ruído e silêncio e as artes plásticas adotando som como material expressivo, mostra um diálogo sinestésico histórico essencial para compreender as bases teóricas da Arte Sonora.

No contexto da relação entre o pintor Kandinsky e o compositor Schoenberg, a noção de sinestesia é entendida por Lamur (2010) como a experiência em que um estímulo sensorial em determinada modalidade desencadeia percepções em outra, como quando sons musicais são vivenciados sob a forma de cores e formas visuais. Kandinsky foi um pintor russo de origem burguesa que, após formação em Direito, abandonou a carreira jurídica para se dedicar integralmente à pintura. Desde a infância teve contato intenso com música e artes visuais, o que alimentou uma sensibilidade sinestésica que mais tarde se tornaria central em sua produção (Lamur, 2010, p. 10). O autor lembra que, nas memórias do pintor, a audição de *Lohengrin*, de Wagner, é associada às “cores do crepúsculo sobre Moscou”, evidenciando que Kandinsky

percebe a música como um fenômeno simultaneamente sonoro e cromático (Lamur, 2010, p. 10–11). Em *Do espiritual na arte*, obra na qual Kandinsky sistematiza reflexões desenvolvidas a partir de sua aproximação com as vanguardas artísticas do início do século XX, essa disposição sinestésica é tematizada quando o autor descreve as cores como elementos capazes de “soar” interiormente no observador (Lamur, 2010, p. 29-31). Lamur interpreta esses dados como parte de um projeto de ruptura no qual o abandono da figuração na pintura se articula à emancipação da dissonância em Schoenberg. A fim de exemplificação, após um concerto com obras de Schoenberg como a peça atonal *Segundo Quarteto para Cordas Op.10*, Kandinsky, após prestigiar, escreveu e pintou um quadro para Schoenberg: “*Você realizou em seu trabalho aquilo que há tanto tempo venho buscando na música. O desenvolvimento autônomo do próprio caminho, a vida independente das vozes individuais em suas composições, é exatamente o que procuro encontrar na forma pictórica*”. Percebe-se assim, que ambos estavam orientados por uma mesma “necessidade interior” de reorganizar, em novo patamar, as relações entre som, cor e forma (Lamur, 2010, p. 29-31).

Figura 3: Impression III (Concert)



Fonte: Wassily Kandinsky, 2008-2026.

Vaz (2008), por sua vez, insere esse tipo de articulação em um quadro mais amplo de interdeterminação entre música e artes visuais ao longo do século XX. Ao discutir a expansão dos vocabulários artísticos, o autor observa que uma parte significativa das experiências de fronteira explora justamente “a mistura de meios” e a contaminação entre parâmetros tradicionalmente separados, como altura, cor, espaço e movimento (Vaz, 2008, p. 10–11). Embora nem sempre utilize o termo sinestesia, o autor indica que essas práticas deslocam a música para além do domínio exclusivo das alturas e da temporalidade linear, aproximando-a de procedimentos instalativos e visuais, enquanto certas obras plásticas incorporam o som como elemento constitutivo de sua percepção. Nesse sentido, a sinestesia deixa de ser apenas uma curiosidade perceptiva individual e converte-se em princípio composicional, um modo de conceber a arte como “pensamento através do sensível”, no qual diferentes modalidades sensoriais são articuladas em um mesmo campo de experimentação (Vaz, 2008, p. 10). O autor pondera que os limites entre as artes plásticas e a música sempre estão em mudança devido às ações dos movimentos vanguardistas.

Até onde vai a música, e até onde vão as artes plásticas? A partir das vanguardas históricas, diversos movimentos se sucederiam, cada vez mais rapidamente, estabelecendo novos códigos e empurrando mais adiante os limites de cada tipo de manifestação: o que não era música antes, passa a ser música algum tempo depois, através da assimilação gradual, por parte do *establishment* musical, de novas práticas e elementos propostos pelos artistas. O mesmo se dá entre os artistas plásticos, sua linguagem e seu sistema de mercado, escolas e instituições, também com evoluções rápidas a partir do início do século XX. (Vaz, 2008, p. 10 - 11)

O autor argumenta que, nesse processo, a própria expansão do vocabulário passa a ser valorizada como um critério estético central, de modo que “arte é pensamento, uma forma de pensamento através do sensível” (Vaz, 2008, p. 10). Assim, o material de trabalho visual ou sonoro integra sempre um “código metaestável”: encontra-se temporariamente estabilizado em determinado contexto histórico-cultural, mas permanece em constante mutação. Ao incorporar a noção de que “fazer arte é fazer vibrar o próprio código”, o pós-modernismo reforça a leitura de que a acumulação de experiências inovadoras, mesmo quando periféricas, tende a alargar continuamente esse vocabulário (Vaz, 2008, p. 10). Vaz (2008) observa ainda que muitas experiências de fronteira entre som e imagem, realizadas ao longo do século XX, não chegaram a constituir “escolas” reconhecidas, permanecendo nas margens da história oficial da música e das artes plásticas, como experimentos pontuais de compositores e artistas visuais. Justamente por operarem nessas áreas, explorando sons em contextos expositivos ou formas visuais em

contextos musicais, tais práticas antecipam questões que mais tarde serão retomadas pela Arte Sonora, evidenciando que a própria instabilidade desses códigos disciplinares é condição para o surgimento de linguagens híbridas.

3. ARTE SONORA

3.1. O que é Arte Sonora?

Com base no que foi discutido no capítulo anterior, compreendemos que os processos artísticos analisados até aqui, sejam eles intermídia, sinestésicos ou oriundos das relações entre música e artes visuais, manifestam-se como desdobramentos de um princípio comum que Rosalind Krauss (1984) conceitualizou como *campo expandido*. Essa perspectiva permite entender a arte contemporânea não a partir de categorias fixas, mas de zonas de interseção e tensão, nas quais os meios se contaminam e se redefinem mutuamente. Assim, mais do que delimitar fronteiras disciplinares, o pensamento expandido da arte propõe um espaço de coexistência e de experimentação em que as linguagens se entrelaçam e produzem formas expressivas que escapam às classificações tradicionais, contexto no qual se insere a emergência da Arte Sonora.

Luna (2020), baseando-se nos postulados de Rosalind Krauss em seu ensaio *A escultura no campo ampliado* (1979), aborda uma inflexão importante no pensamento sobre as artes tridimensionais e, de modo mais amplo, sobre todo o sistema das artes. A autora observa que, a partir do final do século XIX, condições históricas e poéticas conduziram a escultura a uma redefinição estrutural, desvinculando-a dos parâmetros tradicionais do monumento e do pedestal.

[...] segundo a autora, a noção de escultura teria se tornado mais flexível, absorvendo as mudanças e interferências de seus arredores poéticos. Krauss (1984, p. 127) afirma que “coisas surpreendentes chegaram a ser chamadas de escultura” e aponta uma espécie de transição interna ao pensamento estético tridimensional. Os indicadores dessa mudança estariam localizados em ao menos dois trabalhos: *Monumento a Balzac*, de 1897 e *Porta do Inferno*, de 1917, criadas pelo escultor francês Auguste Rodin (Krauss, 1979, *apud* Luna, 2020, p. 24).

Essa abertura, no entanto, não se limita à escultura em si, mas sinaliza uma mudança profunda na lógica de classificação da arte, especialmente a contemporânea, que passa a operar entre fronteiras móveis, híbridas e conceitualmente instáveis.

Dessa forma, este capítulo busca, através de referenciais teóricos, abordar os aspectos elementares da Arte Sonora bem como a sua possível “definição”. Ainda atrelado a este contexto de campo expandido, segundo Campesato e Iazzetta (2006, p.1):

A partir de meados da década de 1970, na fronteira entre as artes visuais e a música, assistimos à emergência de uma forma de arte na qual o som é utilizado de modo

peculiar, num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical (Campesato; Iazzetta, 2006, p.1)

Nessa perspectiva, essa concepção dialoga diretamente com a noção de campo expandido proposta por Rosalind Krauss, na medida em que a Arte Sonora se constitui justamente entre as categorias disciplinares fixas. Assim como a escultura, que passa a operar entre arquitetura, paisagem e objeto, a Arte Sonora emerge em uma zona de interseção entre música, artes visuais, espaço e os mesmos acima, assumindo um caráter estruturalmente híbrido e instável (Campesato; Iazzetta, 2006). Tal deslocamento evidencia uma mudança de paradigma, em que a escuta não se orienta mais pela linearidade discursiva típica da música de concerto, mas pela experiência sensorial e espacial do som e ambiente. Os autores estabelecem uma relação crítica entre a Arte Sonora e a composição tradicional na música, destacando que a Arte Sonora leva em consideração aspectos que muitas vezes são ignorados pela composição, aproximando-se de um campo expandido.

Por arte sonora entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nos quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre som, imagem, espaço e tempo. Entre outras questões, a concepção estética desse repertório vai ao encontro da reflexão e inclusão de elementos que geralmente possuem um valor secundário, ou mesmo inexistente na criação musical tradicional, tais como o espaço, a visualidade, a performance e a plasticidade (Campesato; Iazzetta, 2006, p. 2)

Esse agrupamento e trabalho em conjunto da espacialidade, do sonoro, do tempo e da imagem, faz com que surjam artistas híbridos que produzem suas obras em torno da Arte Sonora, fazendo emergir termos como *soundscape* (paisagem sonora), *soundesign*, *soundsculpture* e instalação sonora (Campesato; Iazzetta, 2006).

A partir dessa compreensão, fundamentada nas contribuições de Campesato e Iazzetta (2006), a Arte Sonora pode ser entendida como uma prática artística de caráter híbrido e expandido. Nesse contexto, é possível identificar três eixos principais que atuam de forma interdependente em sua constituição: som, tempo e espaço. Os autores ressaltam que grande parte das obras associadas à Arte Sonora se materializa por meio de instalações sonoras e esculturas sonoras, reforçando a ideia de que o espaço não apenas abriga a obra, mas que também faz parte da obra (Campesato; Iazzetta, 2006). Desse modo, o espaço assume um caráter relacional, estabelecendo um diálogo tanto com a obra quanto com o público. Essa condição faz com que a instalação sonora se configure como uma experiência sonoro-participativa, na qual a escuta, o corpo e o ambiente se articulam de maneira indissociável.

A forte conexão que a arte sonora estabelece com o espaço, utilizando-o como um dos principais elementos na construção da obra, ocorre por meio de seu estreito parentesco com a instalação, termo que a partir da década de 1980 tem sido utilizado para descrever um tipo de arte que rejeita a concentração em um objeto em favor de uma consideração das relações e interações entre um certo número de elementos e de seus contextos. Para Roselle Goldberg (2001), crítica e historiadora de arte, o espaço está em diálogo ativo entre as coisas e as pessoas que ele contém. Portanto, instalação é um gênero da arte que, pelo uso de materiais escultóricos e outras mídias, busca modificar a maneira que um sujeito experiencia um espaço particular, desse modo aproximando-se das artes performáticas (Goldberg, 2001 *apud* Campesato; Iazzetta, 2006, p. 3).

Na música tradicional, a organização do discurso sonoro fundamenta-se predominantemente na articulação temporal do som de forma linear, estruturada a partir de um início, desenvolvimento e conclusão. Nesse contexto, o som é organizado por meio de células, frases e motivos, articulados através de procedimentos como repetição, variação e desenvolvimento, permitindo ao ouvinte acompanhar uma progressão horizontal do discurso musical. Em contraste, na Arte Sonora, os autores observam que o tempo não opera como elemento estruturante central, manifestando-se muitas vezes de maneira condensada ou suspensa. O sentido temporal da obra não se constrói a partir de um encadeamento linear, mas da experiência imediata e situacional do som no espaço (Campesato; Iazzetta, 2006). Assim, os autores destacam que a relação entre o tempo e o som na Arte Sonora ocorre através e passa a ser definido pela experiência situacional do espectador no espaço.

O tempo da arte sonora é o tempo de reconhecimento da obra em seu ambiente. Não há demarcação de início ou fim de um trabalho e a sua duração depende da intenção e interesse do próprio espectador. Assim, os elementos sonoros não se sustentam em função de seu encadeamento temporal, mas pelo seu significado imediato e por sua relação com outros elementos não-temporais, como conceitos ou o próprio espaço (Campesato, Iazzetta, 2006, p. 4).

A partir dessa redefinição do tempo na Arte Sonora, Campesato e Iazzetta (2006) identificam duas estratégias recorrentes por meio das quais as obras desse campo operam temporalmente. A primeira estratégia diz respeito ao esvaziamento do tempo por meio da criação de uma *stasis*, ou seja, de uma suspensão da progressão temporal. Segundo os autores, esse recurso utilizado pela música minimalista, produz um efeito de suspensão temporal por meio da repetição exaustiva de elementos sonoros ou da variação extremamente lenta das sonoridades. Na Arte Sonora, essa condição faz com que o som deixe de conduzir o ouvinte por um percurso narrativo e passe a operar como presença contínua no espaço, favorecendo uma escuta contemplativa e ambiental (Campesato; Iazzetta, 2006). Já a segunda estratégia

possui o caráter de sintetizar uma obra através de estruturas sonoras unitárias e curtas. Nesse caso, o significado não emerge do desenvolvimento temporal, mas da relação imediata entre o som, espaço e o contexto em que a obra se insere, juntamente com a percepção do espectador. (Campesato; Iazzetta, 2006).

Em sua dissertação *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*, Lílian Campesato (2007) discute a estreita relação entre a Arte Sonora e a música, propondo cinco aspectos centrais que orientam a reflexão sobre essa prática artística. Tais aspectos são mobilizados para enfrentar uma questão fundamental de seu trabalho “a confrontação da arte sonora com outras linguagens artísticas, especialmente a música” (Campesato, 2007, p. 7). Em um momento anterior do texto, a autora problematiza as divergências em torno do reconhecimento da Arte Sonora como um gênero autônomo, bem como as dificuldades relacionadas à sua delimitação, tema que será aprofundado adiante. Nesse contexto, Campesato observa que, ao longo das últimas décadas, houve uma proliferação de termos utilizados para nomear práticas específicas associadas a esse repertório (Campesato, 2007, p. 71). O surgimento dessas terminologias distintas está relacionado tanto ao repertório pessoal de cada artista quanto à diversidade inerente à Arte Sonora, marcada por processos de hibridização, além das próprias dificuldades de sua conceituação.

Talvez a própria diversidade de produções e a ausência de um campo delimitado para a arte sonora facilitem o surgimento de termos diferentes que são elaborados por artistas específicos, mas que se referem a um mesmo tipo atividade, como no caso da designação *tone art* e *tone installation* usadas pelo artista sonoro alemão Rolf Julius para circunscrever seu trabalho. Com maior frequência observamos os termos instalação sonora (*sound installation*) e escultura sonora (*soundsculpture*) aplicados a uma série de trabalhos de arte sonora (Campesato, 2007, p. 71-72).

Como abordamos anteriormente, de maneira mais completa, a instalação sonora que se caracteriza pela relação indissociável entre som, espaço e a centralidade da experiência do espectador – na qual o som atua como elemento constitutivo do ambiente – podemos complementar esses elementos com a noção de *site-specific*, que diz respeito a obras artísticas concebidas de maneira intrínseca para um local determinado, estando, portanto, sujeitas a adaptações e transformações decorrentes tanto do espaço quanto da atuação do espectador, que assume um papel ativo na obra (Gervilla, 2020).

No caso da escultura sonora, a atenção recai com maior ênfase sobre o objeto sonoro em si, e não no entorno ou no ambiente sonoro, assim o diferenciando das instalações sonoras (Gertich, 1999, *apud* Campesato, 2007, p. 72). Essa prática, de acordo com a autora, baseando-se nos postulados de Gertich (1999), frequentemente é dotada de mecanismos acústicos

próprios, relacionando-se mais com a prática do artesanato. Além disso, um aspecto importante a respeito da escultura sonora é a forma com que o som é produzido.

O termo ‘escultura sonora’ é aplicado geralmente às esculturas que soam, diferentemente das obras que se propõem a esculpir o som. Ou seja, o termo escultura sonora se relaciona com objetos que produzem ou que provocam a produção de sons, enquanto que na instalação, os sons tendem a ser utilizados para criar o contexto e o espaço da obra (Campesato, 2007, p. 73).

Essas práticas nos ajudam a entender que certos agrupamentos recorrentes operam como ferramentas conceituais para a compreensão das práticas da Arte Sonora, permitindo identificar tendências, procedimentos e modos de organização.

A partir disso, Lilian Campesato (2007) propõe, no terceiro capítulo de *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*, uma sistematização do campo da Arte Sonora a partir de cinco aspectos fundamentais: sonoridade, tecnologia, interação, espaço e tempo. Esses aspectos não devem ser compreendidos como categorias estanques, mas como dimensões que se interpenetram na constituição das práticas e poéticas da Arte Sonora. Considerando que, neste trabalho, as noções de espaço e tempo já foram discutidas a partir de outras abordagens teóricas da própria autora, juntamente com Iazzetta (2006), opta-se por concentrar a análise nos aspectos da sonoridade, da tecnologia e da interação. Ainda assim, espaço e tempo permanecem como elementos transversais, aparecendo sempre que se mostram indispensáveis para a compreensão dos processos artísticos abordados.

Um aspecto importante que Campesato (2007) aborda na categoria relacionado à sonoridade é como a Arte Sonora juntamente à Música incorporam o som como a sua principal característica, embora atuem e levem em considerações sentidos distintos

Nenhuma outra forma artística trabalhou tão fortemente com o dado sonoro quanto a música. Especialmente por essa razão, ela se torna o campo maior de referência para qualquer outra forma de arte que use o som. A arte sonora também toma o som como elemento e material estético principal na construção de seus trabalhos, portanto, é natural que se estabeleça paralelos entre as duas artes, embora se deva estar atento às limitações dessa relação, pois as concepções sonoras muitas vezes se estabelecem em ambas as artes de maneiras distintas (Campesato, 2007, p. 103).

Dessa forma, podemos compreender que, embora a Arte Sonora incorpore em suas práticas e obras distintas áreas - sejam artísticas e arquitetônicas - o som se torna o principal componente dessa prática que passa por modificações e cria sentidos novos a partir dessa hibridização. Apesar da aproximação através do sonoro, deve-se destacar que existe um limite, onde a Arte Sonora dialoga com a música, mas não pode ser explicada apenas a partir dela. Entretanto, ao compreendermos que a música é o principal campo de referência para qualquer

prática artística que utiliza o som, como podemos entender quando o som deixa de ser exclusivo da música e passa a circular amplamente em outras artes?

Campesato (2007) descreve que esse movimento ocorreu durante o século XX, impulsionado pelos avanços na acústica, tecnologias de gravação e difusão sonora, bem como a ampliação dos materiais artísticos. Dessa forma, este aspecto se relaciona de maneira direta com o capítulo anteriormente exposto neste trabalho, que apresenta movimentos vanguardistas e a música concreta de Pierre Schaeffer e

inaugura uma perspectiva nova em relação ao som, na medida em que acrescenta (como nunca antes) uma concepção mais objetiva do som em relação às suas características físicas e perceptivas, buscando uma apreensão experiencial das qualidades sonoras (Campesato, 2007, p. 105).

Ao inaugurar uma abordagem baseada na escuta, na manipulação, e na investigação das qualidades físicas e perceptivas do som, a música concreta não apenas transforma os modos de composição musical, mas também contribui para um movimento mais amplo de incorporação dos sons em diferentes práticas artísticas. Com isso, Campesato (2007) apresenta um ponto importante sobre como a Arte Sonora trabalha o som. Baseando-se nos postulados de Douglas Kahn (1999) a autora aborda o termo criado por Kahn chamado *musicalização dos sons*, que se trata de um processo no qual sons e ruídos passam a ser incorporados às artes por meio de estratégias que os afastam de suas referências externas imediatas, transformando-os em material estético complexo.

Kahn (1999, p. 18) usou o termo *musicalização dos sons* como uma idéia que surge para “identificar e substituir técnicas em que sons e ruídos são feitos significantes por fazê-los musicais”, transformando-os em material estético rico e complexo que passou a habitar os domínios de todas as artes, e possibilitando o intercâmbio entre material visual e material sonoro (Kahn, 1999, p. 18, *apud* Campesato, 2007, p. 106).

Dessa forma, a Arte Sonora surge, nesse cenário, como um campo particularmente atento à complexidade semiótica do som, direcionando a escuta para novas formas de significação e percepção sonora. Diferentemente da música instrumental e eletroacústica, que historicamente manteve uma aspiração à construção de discursos abstratos e autorreferenciais, a Arte Sonora apropria-se do som justamente por sua capacidade de referenciar e incorporar objetos, espaços e contextos extramusicais (Campesato, 2007).

Ademais, a apropriação do sonoro pela Arte Sonora ocorre particularmente na manipulação dos sons, compreendendo o aspecto criativo da Arte Sonora (Campesato, 2007). Assim, retornamos à instalação sonora e podemos abarcar também o *design* sonoro, ou seja, a passagem do som como linguagem musical abstrata para o som como material plástico, espacial

e referencial.

O segundo aspecto da Arte Sonora aborda a tecnologia, onde a Arte Sonora não depende explicitamente de tecnologia, mas é atravessada por ela. Campesato (2007) aponta uma impossibilidade de a Arte Sonora não ser afetada pela tecnologia devido aos acontecimentos presentes no decorrer do século XX

Se a maior parte dos campos artísticos têm recebido uma crescente influência das tecnologias eletrônicas que proliferam a partir da segunda metade do século XX, é natural que uma produção que só se estabeleça recentemente, como é o caso da arte sonora, esteja fortemente conectada com essas tecnologias (Campesato, 2007, p. 114).

Dessa forma, surgem alguns aspectos em relação à tecnologia na Arte Sonora. O primeiro deles ocorre quando a tecnologia faz parte do sentido conceitual de uma obra de maneira intrínseca.

Em alguns casos, a tecnologia se configura como elemento constitutivo do próprio conceito desenvolvido. Na instalação audiovisual *Esprits de Paris* (2002) do artista londrino Scanner e do norte-americano Mike Miller, a tecnologia é usada ao mesmo tempo como instrumento para a construção da obra e metáfora das relações entre as pessoas e as máquinas que as circundam (Campesato, 2007, p. 114).

O segundo ponto é quando se acredita que a tecnologia se torna essencial ou como uma espécie de “solução para as restrições daquilo que podemos criar”, termo denominado *low-tech* ou baixa tecnologia (Campesato, 2007, p. 116). O *low-tech* aborda a precariedade de um aparelho eletrônico, expondo fios, falhas, ruídos e suas instabilidades, evidenciando a materialidade bruta desses dispositivos e incorporando este aspecto como elemento estético e conceitual. Por fim, a terceira particularidade da tecnologia na Arte Sonora apresenta-se quando as tecnologias digitais possibilitam uma ampliação do hibridismo entre os meios presentes na Arte Sonora.

O hibridismo, a mistura entre as linguagens, períodos, conceitos, entre outras inúmeras coisas, foi amplamente potencializado pelas tecnologias digitais. E, neste sentido, a internet é o exemplo mais emblemático dessa situação. A Internet e a cultura de redes são a possibilidade de realização em múltiplos modos de representação, onde tudo pode se superpor (imagens, textos, sons) (Campesato, 2007, p. 120).

Por fim, o terceiro aspecto inerente à Arte Sonora diz respeito à interação, que discute de maneira significativa o papel do espectador na experiência artística. Diferentemente do modelo tradicional do concerto musical, no qual a recepção tende a ocorrer de forma predominantemente contemplativa e marcada pela separação entre intérprete e público, a Arte Sonora frequentemente propõe situações em que a presença, o deslocamento e a ação do

espectador interferem diretamente na constituição da obra. Nesse contexto, a interação não deve ser entendida como um recurso secundário ou acessório, mas como um elemento estruturante que afeta a organização do som no espaço, o tempo de fruição e os processos de significação (Campesato, 2007). De acordo com Campesato (2007), essa interação não ocorre somente quando o público mexe na obra, mas possui uma relação direta com a recepção, abertura da obra e os níveis de participação que um espectador pode possuir. Baseando-se nos postulados de Julio Plaza (2000), Campesato (2007) aborda quais são estes níveis de interação do público e o que possibilita essa interatividade na relação de autor - obra - recepção. O primeiro ponto de partida para que isso ocorra se encontra no que o autor Plaza (2000) descreve como *modos de produção*, que são divididos entre: artesanal, industrial e eletro eletrônico. Posteriormente, surgem os níveis de participação do espectador que variam desde uma recepção predominantemente contemplativa até formas mais complexas de envolvimento. Esses níveis incluem a participação passiva, baseada na percepção e imaginação; a participação ativa, na qual o espectador pode explorar, manipular ou intervir na obra; e, em estágios mais avançados, a interatividade propriamente dita, caracterizada por uma relação recíproca entre o usuário e sistemas capazes de responder às suas ações. Assim, a abertura da obra não se limita à interpretação, mas se estende à incorporação efetiva do espectador nos processos de funcionamento e significação do trabalho artístico (Plaza, 2000, *apud* Campesato, 2007, p. 121).

Observa-se assim, que a Arte Sonora apresenta uma diversidade tanto em suas formas de produção quanto do lugar do artista sonoro. Destaca-se ainda que, para além da Instalação Sonora e Escultura Sonora como formas de produção, podemos encontrar outros termos que surgem a partir dessa diversidade de possibilidades da Arte Sonora. Destacam-se os termos Gambiarra Sonora; *Design* Sonoro; Paisagem Sonora; *Radio* Arte; Poesia Sonora; Performance Sonora; *Luthieria* Artesanal.

Como último autor, destaca-se a contribuição de Carlos Eduardo Tsuda, cuja dissertação de mestrado, *Arte Sonora e Espaço: Estética e Novas Possibilidades Poéticas*, apresenta uma abordagem relevante para a compreensão da Arte Sonora no contexto deste trabalho. Tsuda (2017) dialoga com Campesato (2007) em diferentes aspectos inerentes à Arte Sonora descritos anteriormente. Reforça inicialmente a prerrogativa de que a Arte Sonora tenha surgido em meados de 60 e 70 com mudanças estéticas que ocorreram principalmente na música e nas artes visuais. Para além disso, contribui para como a tecnologia possibilitou uma ampliação maior a respeito da hibridização na Arte Sonora, gerando assim reflexões a respeito das propriedades físicas do som, espaço e tempo (Tsuda, 2017). Esses pontos - surgimento,

transformações sociais e artísticas ao decorrer do século XX, hibridização, espaço, tempo, sonoro - parecem surgir de maneira quase “obrigatória” quando se busca apresentar uma possível definição assertiva sobre a Arte Sonora.

Entretanto, Tsuda (2017) aborda um aspecto que, para este trabalho, representa uma característica importante da Arte Sonora a respeito de sua definição: a sua não definição. É importante ressaltar que, Tsuda (2017) não é o único autor a observar essa propriedade, Campesato (2007); Iazzetta (2006); Iturbide (2004), dentre outros, apontam esse aspecto. Porém, Tsuda (2017) estabelece uma crítica a essas constantes determinações acerca da Arte Sonora, e traz um ponto poético a respeito da não definição da Arte Sonora.

De seu hibridismo e multiplicidade de possibilidades intertextuais, também se origina uma crise de validação e delimitação de atuação, enquanto nova categoria artística. O universo de discussão da arte sonora é repleto de contradições e discordâncias entre autores, pensadores e artistas, muitos mais preocupados com nomenclaturas e categorizações que acabam enrijecendo um processo fluído por natureza (Tsuda, 2017, p. 19).

Assim, entende-se então que a Arte Sonora é uma forma de fazer artístico que atua de forma híbrida tanto em sua essência, seus autores/artísticas e suas obras, e que para além disso, se encontram em constante transformações, experimentações e que se permitem se afetar pelo outro. Claro, considera-se importante que a Arte Sonora possa apresentar uma definição de “fácil” compreensão. Isso permite estabelecer um primeiro diálogo com quem desconhece o tema, possibilitando uma apresentação formal. Para este trabalho se torna necessário buscar estas definições, observando que, embora a Arte Sonora se apresente de maneira significativa em museus, festivais, dentre outros eventos artísticos, ela ainda é desconhecida pela grande massa da população ou que até mesmo possa conhecer por diferentes nomenclaturas. Neste trabalho, ao tentar levar a Arte Sonora para a escola como prática pedagógica, é essencial essa definição, para que posteriormente, possa entender esse aspecto que soa essencial para a Arte Sonora: a sua não definição.

3.2. Gambiarra Sonora no Brasil

No capítulo anterior, ao refletirmos sobre o uso das tecnologias na Arte Sonora, seja como recurso prático ou elemento constitutivo da própria obra, emergiu a noção de *low-tech* ou baixa tecnologia, associada a modos de criação que lidam diretamente com a precariedade dos meios. Retomar essa discussão torna-se fundamental para aprofundar a compreensão de uma prática ligada à Arte Sonora, conhecida como *gambiarra sonora*. De antemão,

inicialmente abordaremos a *gambiarra* de maneira mais isolada, e posteriormente, passaremos a abordá-la em um contexto artístico. Mais do que uma categoria ou classificação formal, a *gambiarra* pode ser entendida como um modo de se pensar e de se operar artisticamente ou socialmente, marcado pela experimentação, adaptação e pela reinvenção dos materiais disponíveis, assumindo papel central em diversas práticas da arte brasileira.

Ao tentarmos compreender ou definir o conceito de *gambiarra* sonora, deparamo-nos com a impossibilidade de uma formulação rígida ou definitiva. O termo apresenta-se de maneira intrinsecamente atravessada por dimensões práticas, políticas, táticas e estéticas, o que não permite sua delimitação conceitual estrita (Sedlmayer, 2024). Embora a própria Arte Sonora seja marcada por uma recorrente crise de conceituação - apontada por diversos autores como um campo de fronteiras móveis e instáveis -, ainda é possível delineá-la de forma sintética e minimamente objetiva. A *gambiarra*, por sua vez, extrapola o campo estritamente artístico, atravessando diferentes esferas da vida social, passando por práticas presentes no dia a dia. Diante disso, não se pretende, neste trabalho, atribuir à *gambiarra* um conceito fechado, mas propor uma abordagem que permita sua apresentação de maneira mais sistematizada, favorecendo a familiarização com o termo e com as práticas a ele associadas.

Obici (2014), baseando-se no autor Claude Lévi-Strauss no livro *O Pensamento Selvagem* (1962), traz à tona o termo *bricoleur*, designado a um artesão que trabalha com “as mãos, utilizando meios indiretos” e emprega materiais já existentes e recolhidos ao longo do tempo (Lévi-Strauss, *apud* Obici, 2014, p.29). Para compreendermos melhor como se dá o processo do *bricoleur*, Strauss estabelece uma relação com o engenheiro:

O *bricoleur* se difere do engenheiro por seu conjunto de meios não se basear em um projeto, seguindo o princípio de que “algo sempre pode servir para algo”, sua instrumentalidade parte de elementos recolhidos e/ou achados. Sem um planejamento preconcebido, afastado dos processos e normas adotados pelo pensamento técnico instrumental, o *bricoleur* se vale de materiais fragmentários pré-elaborados. Suas soluções beiram a categoria de criação e/ou invenção, dado que a operação do *bricoleur* tende, por princípio, a resultar em um novo arranjo dos elementos cuja natureza só é modificada na medida em que figurem no conjunto ou na disposição final (Lévi-Strauss, 1962, *apud* Obici, 2014, p. 29).

Enquanto o engenheiro opera a partir de conceitos técnicos abstratos e com o uso da matéria-prima, o *bricoleur* utiliza dos materiais já prontos e lida com *signos*, isto é, com os significados culturais e simbólicos dos objetos (Obici, 2014; Sedlmayer, 2024). Destaca-se que esses materiais carregam histórias, usos anteriores e sentidos que são reorganizados no processo de criação. Assim, ele não seleciona ferramentas a partir de um objetivo previamente determinado, mas constrói suas soluções a partir das possibilidades oferecidas pelos próprios

objetos. Essa relação direta e subjetiva *bricoleur*-objeto implica em uma prática voltada ao envolvimento pessoal no processo de criação. Como efeito, o processo se torna mais importante do que o resultado final, as soluções não seguem um plano rígido e se transformam durante a execução, podendo permanecer inacabadas ou abertas a novos arranjos. Dessa forma, o *bricoleur* diz a respeito do agente, da pessoa que faz essa prática; já a prática é denominada de *bricolagem* (Obici, 2024). A lógica da bricolagem se aproxima da gambiarra em alguns aspectos, por ambas operarem a partir da modificação da funcionalidade dos usos dos objetos e da desobediência às normas técnicas estabelecidas (Obici, 2014, p. 29).

Assim como a Arte Sonora, compreendida como um fazer artístico híbrido e interdisciplinar, a gambiarra também se constitui a partir do diálogo entre diferentes campos do saber, articulando técnica, estética, política e experiência cotidiana, conforme pontua Sedlmayer (2024):

As particularidades socioeconômicas de cada lugar onde localizamos as gambiarras são muito relevantes, mas ainda mais a sua interface interdisciplinar: discutir a gambiarra inevitavelmente gerará o diálogo com áreas diversas, desde a música, o design, a arquitetura, a antropologia, a psicanálise, até mesmo os saberes alimentares e a comida (ou a falta dela) (Sedlmayer, 2024, p. 23).

Como apontam Obici (2014) e Sedlmayer (2024), o termo gambiarra apresenta-se de maneira flexível e adaptável, assumindo múltiplos significados em diferentes contextos. Esses sentidos manifestam-se, sobretudo, em práticas populares associadas à improvisação, à resolução de problemas, às formas de agir sobre os objetos e às relações com a técnica e a tecnologia. Sedlmayer (2024) destaca que essa pluralidade de sentidos atribuídos à gambiarra constitui justamente sua potência enquanto prática e modo de pensamento. Nesse sentido, a autora propõe um catálogo de expressões, relacionadas à gambiarra, evidenciando a diversidade de operações, gestos e estratégias que atravessam esse campo. Abaixo segue a transcrição do catálogo proposto pela autora.

Gambiarra, s.f.

Rosário de lâmpadas. Rampa de luzes. Extensão de luz. Extensão elétrica de frio comprido com uma lâmpada na extremidade. Pequenos refletores. Luzes de cima.
Improvisação.
Ajuste. Remendo. Adequação. Conserto.
Reparo. Emenda.
Solução contingencial.
Apropriação inventiva.
Invenção. Criação.

Arte.
 Uso alternativo de materiais.
 Espontaneidade.
 Usar o que se tem. Contar com o que está à mão.
 Macete.
 Manobra.
 Manipulação da forma. Manipulação dos materiais.
 Subversão do *design*.
 Recusa da função original do objeto.
 Busca de meios indiretos.
 Falta de plano e de preparo.
 Tecnologia popular. Alternativa sem técnica.
 Solução não especializada.
 Malfeito. Inacabado. Tosco. Precário. Rústico.
 Desconjuntado. Desleixado.
 Sem qualidades.
 Desvio.
 Feito às pressas. Imperfeito. Informe. Disforme.
 Escassez. Pobreza. Falta de recursos.
 Conexões irregulares. Barato.
 Jacuba.
 Tática dos pobres.
 Insólito. Informal. Esdrúxulo. Paliativo.
 Volátil. Efêmero.
 Golpe.
 Desvio. Desonesto. Marginal. Esperto. Irregular.
 Ilícito. Vantajoso. Paralelo. Ilegal.
 Traquina. Traquinagem.
 Libertário.
 Expressão. Experiência. Atravessamento.
 Relação extraconjugal. Malandragem. Jeitinho.
 Diabrura. Hábito ilícito. Malícia.
 Bricolagem. *Assemblage*. Reciclagem. Colagem.
 Sotaque.
Jean Pierre Gambierre. Professor Pardal. Magaiver.
Jugaad. Rasquache Rebusque. Lo atamos con alambre.
Kludge. Jury-rig.
Workaround. Makeshify. Quick-and-dirty. Making do.
Shanzhai.
Do-it-yourself.
 Gatinha. Gambis. Gambi. Gambora.
 RTU (recurso tecnológico de urgência)
 Improvisação utilitária. Gambioluteria.
 Gambiologia.
 Desobediência tecnológica.
 Recusa da obsolescência programada.
 Dar um jeito.
 Modo de lidar.
 Quebra-galho.
 Se virar. (Sedlmayer, 2024, p. 28 - 29 - 30).

Importante salientar que, assim como na Arte Sonora, devemos estabelecer uma certa “conceituação” geral do tema, abordando primeiramente o que é a gambiarra e posteriormente o que pode ser a gambiarra sonora. Dessa forma, de maneira geral, Obici (2014) afirma que

A gambiarra é uma solução individual, às vezes contra as normas, não especializada

e improvisada em relação a um artefato, seja ele rústico ou sofisticado, hidráulico ou mecânico, elétrico ou digital. É uma saída técnica que se vale dos recursos disponíveis, como fita, cabos elétricos, circuitos eletrônicos, ou mesmo de códigos ou programas adaptados no contexto computacional (Obici, 2014, p. 10).

Essa afirmação nos permite identificar alguns aspectos centrais da gambiarra, sendo o primeiro deles relacionado às tecnologias eletrônicas e digitais. Ao tratar de uma prática que passa a ganhar maior visibilidade no início dos anos 2000, em contexto brasileiro (Obici 2024), é importante considerar que as tecnologias já se apresentavam como serviços praticamente obrigatórios no mundo contemporâneo, no qual a internet torna a sociedade “cada vez mais codependente de seus *tecno-utensílios*, bem como das lógicas de consumo” (Obici, 2014, p. 10). A gambiarra então se configura como uma prática que amplia seus usos e aplicações no interior de uma cultura mediada pela tecnologia, articulando improviso, adaptação e criatividade (Obici, 2014, p. 10). Nessa lógica, na perspectiva do autor, a ausência de projeto prévio e a informalidade do processo não representam uma deficiência, mas constituem o próprio modo de operação da gambiarra, que pode, inclusive, tensionar os saberes técnicos formais.

Dessa forma, ao considerarmos a ausência de um projeto prévio e a informalidade do processo, torna-se possível aproximar a prática da gambiarra da lógica do improviso. A partir de Obici (2014), em diálogo com as reflexões de Rodrigo Bouffleur em *Fundamentos da Gambiarra* (2013), podem-se identificar alguns aspectos centrais dessa prática. O primeiro deles diz respeito à improvisação, compreendida como um modo não planejado de lidar com os materiais e com suas finalidades utilitárias, na qual os usos dos objetos são redefinidos a partir das possibilidades que emergem no próprio decorrer da ação (Bouffleur, 2013, *apud* Obici, 2014).

Nesse sentido, a gambiarra pressupõe a existência prévia dos materiais, que, uma vez disponíveis, tornam-se passíveis de modificação, adaptação e reconfiguração. Essa característica aproxima a gambiarra da prática da bricolagem, descrita anteriormente, na medida em que ambas operam a partir do rearranjo de elementos já existentes. Contudo, Obici (2014, p. 12) ressalta que essa operação, embora envolva transformações funcionais e simbólicas, não se constitui necessariamente como criação ou invenção no sentido tradicional do termo, mas como um deslocamento de usos e sentidos.

Sedlmayer (2024), por sua vez, propõe uma leitura distinta, ao compreender que o ato de improvisar, modificar e atribuir novos sentidos a um objeto preexistente pode se configurar como um gesto de criação. Para a autora, a potência criativa da gambiarra reside justamente nesse processo de ressignificação, no qual o objeto deixa de cumprir apenas sua função original

e passa a operar em outros registros simbólicos, estéticos e políticos.

Se cada gambiarra pode estampar performaticamente as fissuras das desigualdades do passado e do presente e ser uma espécie de curativo temporário, improvisado, dessas feridas estruturais, então pode ser vista também como um gesto de criação (Sedlmayer, 2024, p. 32).

Para além disso, Sedlmayer (2024) reforça que qualquer prática de improviso não pode ser considerada uma gambiarra, mas que passa a ser considerada quando “verifica uma mudança do *design* anterior do produto” (Sedlmayer, 2024, p. 73).

Partindo da relação fundamental entre forma, entendida como os materiais e características físicas do objeto, e finalidade, sua função e aplicação, Bouffleur (2013) compreende a gambiarra como uma prática que subverte o design ao tensionar o *status quo* originalmente atribuído aos objetos (Bouffleur, 2013, *apud* Obici, 2014, p. 14), chegando a um outro aspecto da gambiarra chamado *Subversão do Design Industrial*. Essa subversão ocorre por meio de intervenções que alteram, de diferentes maneiras, a articulação entre forma e função. Nesse sentido, o autor identifica três modos principais de operação da gambiarra: a alteração da finalidade sem modificação da forma; a alteração da forma com manutenção da finalidade; e a modificação simultânea da forma e da finalidade (Bouffleur, 2013, *apud* Obici, 2014, 14).

No primeiro caso, *modificando a finalidade e mantendo a forma*, o objeto é empregado mantendo suas características formais originais, mas passa por um deslocamento temporário de sentido ao assumir uma função diversa daquela para a qual foi inicialmente designado (Obici, 2024). Já na segunda modalidade, *modificando a forma e mantendo a finalidade*, a gambiarra incide sobre a forma do objeto, geralmente em situações de defeito, assim, a intervenção implica uma modificação visual e estrutural do design (Obici, 2014). A terceira modalidade, *Modificação da forma e da finalidade*, abarca a alteração concomitante da forma e da finalidade do objeto, configurando uma subversão mais radical do design original. Nesse caso, o resultado aproxima-se da constituição de um novo objeto, relacionado a uma nova função, podendo ser compreendido como a emergência de um novo design (Obici, 2014, p. 14).

Dessa forma, compreende-se que, embora Obici (2014) ressalte que a gambiarra opera a partir de um objeto já existente, promovendo sua modificação e não necessariamente sua criação (como se observa nos dois primeiros modos de intervenção descritos), a gambiarra pode, sim, resultar na criação de novos objetos quando considerada a terceira modificação proposta por Bouffleur (2013). Nesse caso, a criação não se dá a partir de um ponto de origem

neutro, mas tem como base uma referência prévia, da qual o novo objeto deriva e se constitui.

A partir desses aspectos, torna-se possível compreender a gambiarra não apenas como uma prática de improviso ou adaptação material, mas também como aponta Obici (2014), um ato de *desobediência técnica*. Ao operar à margem dos projetos prévios, das normas de uso e das expectativas funcionais inscritas nos objetos técnicos, a gambiarra tensiona os modos hegemônicos de relação com a tecnologia. Nesse sentido, sua prática implica uma recusa das prescrições técnicas estabelecidas, abrindo espaço para usos de práticas experimentais. Os autores Obici (2014) e Sedlmayer (2024), ao abordar a *desobediência tecnológica*, dialogam com o autor Ernesto Oroza (2012) que apresenta este termo ao falar sobre como a população Cubana passou a lidar com a *cultura material* após embargos impostos pelo EUA ao país. Dessa forma, a *desobediência tecnológica* parte do entendimento de que a desobediência se apresenta como uma ação política contra estruturas opressivas impostas. Nesse sentido, a expressão designa práticas de reparação e adaptação de produtos que, no contexto inicial da Revolução Cubana, foram estimuladas como resposta ao embargo econômico. Com isso, Oroza (2012) propõe três formas de lidar com os materiais:

Primeiro, a reconsideração do objeto industrial por uma perspectiva artesanal. Segundo, por negar os ciclos de vida do objeto, prolongando-o em tempo e utilidade, seja na sua função original ou em novas funções, como no caso da bandeja de alumínio, comum na ilha, utilizada como antena. Terceiro, por adiar o ato de consumo (Oroza, 2012, *apud*, Obici, 2014, p. 16).

Ao nos depararmos com essa citação, emergem termos como “ciclos de vida do objeto” e “tempo e utilidade”, que podem ser associados a outro aspecto da gambiarra identificado por Bouffleur (2013), denominado *risco e instabilidade*. Esse aspecto evidencia uma dimensão central da gambiarra, sobretudo no campo artístico, ao problematizar a vida útil dos objetos produzidos ou modificados por meio dessa prática. Considerando que a gambiarra se constitui a partir de improvisos decorrentes de contextos precários e do uso de objetos já marcados por essa precarização, ou ainda da combinação não convencional entre diferentes peças na construção de uma obra, o ato de montar, desmontar e reconfigurar estabelece uma relação direta com a durabilidade desses objetos. Nesse sentido, a vida útil na gambiarra pode assumir sentidos distintos: tanto o prolongamento do tempo de uso de um objeto quanto a aceitação de uma existência breve, marcada pela instabilidade, pela provisoriedade e pelo risco inerente ao próprio processo de criação.

Um aspecto intrínseco à gambiarra é o risco emergente, existente em uma solução

provisória que pode não se sustentar por muito tempo: o remendo que pode desfazer, a cola da fita que pode desprender, as extensões e adaptações elétricas que podem entrar em curto, a incompatibilidade das peças adaptadas e encaixes que podem quebrar ou soltar a qualquer momento. Essas situações geram um estado de tensão contínuo. O risco se dá em diferentes ordens, bem ilustrado pela expressão “o barato que pode sair caro”. Ou seja, a solução barata e improvisada que pode gerar outro problema ou piorar a situação, até mesmo o de vir a tomar um choque e morrer (Obici, 2014, p. 20).

Nesse sentido, de acordo com Obici (2014), o sentido artístico da gambiarra situa-se em um campo de imprevisibilidade. Tal imprevisibilidade relaciona-se diretamente ao próprio funcionamento da obra, que pode durar pouco ou muito tempo, iniciar antes do previsto, ser interrompida e retomada, ou mesmo não chegar a se realizar plenamente. Assim, produções realizadas a partir da lógica da gambiarra evidenciam a centralidade da imediatez, do agora e do presente, afastando-se de uma perspectiva de planejamento a longo prazo ou de projeções futuras, e afirmando o processo e a experiência como elementos fundamentais da criação (Obici, 2014).

Outro aspecto relacionado ao artístico na gambiarra diz a respeito do deboche/humor. Ao abordar este aspecto, Obici (2014) refere-se ao coletivo artístico de 2008 chamado *Gambiologia*, formado por Fred Paulino, Lucas Mafra e Ganso. A proposta do grupo se apresenta através do exagero, construindo instalações sonoras e um interesse declarado pelas gambiarras enquanto linguagem (Obici, 2014). Os materiais utilizados seguem essa mesma lógica: objetos baratos, encontrados, reaproveitados ou simplesmente guardados sem critério aparente.

Seus objetos e instalações beiram o design do absurdo, carregados de funções dúbias entre a utilidade e inutilidade, a necessidade e futilidade, numa estética do arrastão de *gadgets*, que beira o colecionismo excessivo de traquitanas fúteis, normalmente cobertas por adesivos coloridos. Gambiociclo, um triciclo de carga com gerador elétrico, computador, câmera, projetor e alto falante, construído para intervenções de vídeo e grafite digital em espaço urbano (Obici, 2014, p. 65).

Obici (2014) ressalta que o que faz os Gambiólogos serem vistos de forma humorística, reside na maneira como o grupo se apropria do conceito de gambiarra, especialmente ao ressignificá-lo por meio de um uso irônico e crítico. Ao atribuir ao nome do grupo um sentido científico – explicitado no próprio nome do coletivo – o grupo subverte seus significados correntes e tensiona suas associações no senso comum, operando com um tom de deboche que se manifesta tanto na mobilização quanto na criação de símbolos relacionados à gambiarra. (Obici, 2014).

Ainda no âmbito artístico, e ao abordarmos o aparato sonoro na gambiarra, é possível considerar os apontamentos de Obici (2014) a respeito do som nessa prática, especialmente no

que se refere à Arte Sonora. Embora o autor indique que a gambiarra, em um contexto sonoro, possa apresentar aproximações com a música concreta - como discutido no primeiro capítulo -, sobretudo no uso de cortes de fitas -, ele ressalta que não é adequado enquadrar essa prática em um estilo musical específico. Isso se deve, principalmente, à centralidade do improvisado, ao uso de técnicas expandidas e ao afastamento deliberado de parâmetros da música tradicional (Obici, 2014). É importante ressaltar que, diferente dos autores tratados no capítulo anterior, Obici atribui um outro sentido à Arte Sonora e utiliza esse novo sentido para falar do sonoro na gambiarra e também para trazer essas reflexões para o contexto artístico brasileiro.

Aqui buscaremos repensar a arte sonora a partir de uma perspectiva da ampliação da noção do instrumento, bem como das estratégias diversas que abre para o plano do sonoro e assim entendendo que a gambiarra seria uma possível chave para desvelar essas relações particulares no contexto sonoro brasileiro (Obici, 2014, p. 68).

Essa perspectiva, que opera em um duplo sentido (tanto na forma e no design do instrumento quanto no som que ele produz) faz com que a gambiarra, nesse contexto sonoro, lide diretamente com o próprio *design* do som. Desse modo, o instrumento deixa de ser apenas um meio de execução e passa a integrar o projeto sonoro em si, uma vez que entendemos “o design do instrumento circunscreve boa parte do próprio projeto musical que lhe é intrínseco” (Obici, 2014, p. 69). Assim, ao entendermos que esse processo sonoro da gambiarra é atravessado pela escolha de materiais, redefinição dos mesmos, *desobediência* e construção. Obici coloca esse aspecto sonoro dentro da prática de *luteria*, que envolve a construção, confecção ou reparos de instrumentos musicais (Obici, 2014).

Ao chegarmos a este ponto da discussão sobre a luteria, torna-se importante mencionar um artista de grande relevância para essa prática, especialmente no que diz respeito à sua relação com a gambiarra sonora. Obici (2014) traz à tona diversos artistas para dialogar com o tema. No entanto, neste trabalho, o foco recairá sobre o compositor, luthier e professor Walter Smetak (1912-1984). A escolha do artista está diretamente ligada à sua prática de luteria, bem como os diálogos que o mesmo estabelece e como ele reverbera na prática sonora na gambiarra. Um ponto de importância para sua história ocorre quando o mesmo é convidado por Koellreutter para dar aulas em Seminários livres de música na Universidade Federal da Bahia, onde passou a vida lecionando e construindo instrumentos musicais (Obici, 2014). Smetak desenvolveu sua prática de luteria a partir de uma postura próxima ao “faça você mesmo” (Do It Yourself - DIY)², utilizando materiais simples e acessíveis encontrados em seu entorno para

² Conceito que envolve criar, consertar, customizar ou construir objetos por conta própria.

a construção de instrumentos. Essa abordagem revela uma concepção de criação musical baseada na economia de meios, na experimentação material e na valorização de uma ‘arte pobre’, entendida por Smetak como um meio de compartilhamento sensível e coletivo da experiência sonora (Obici, 2014, p. 96).

Como aponta Obici (2014, p. 99-100) Smetak é um artista híbrido, multimídia que dialoga com a escultura, instalação, a música e as artes plásticas, que para além disso, se apresenta como inventor e investigador

Máquina de silêncio, inter-acústica, anti-luteria, caossonância, laboratório-instrumento, meta-som são alguns dos trabalhos e/ou conceitos que compõem o universo smetakiano. Universo este que nos conduz por um campo inventivo, prenehe pela potência de pensamento e pela vida investigativa que dedicou à matéria sonora. O trabalho de Smetak faz uso de técnicas diversas de luteria, escultura, instrumentos coletivos, bricolagem, microtonalismo, instrumentos cinéticos, instalações interativas e improvisação, bem como contempla simbologias de religiões ocidentais e orientais, além de conceitos da teosofia, aplicados às formas e cores presentes em suas plásticas sonoras (Obici, 2014, p. 99).

Figura 4: O bicho, 1972, Walter Smetak



Fonte: Andrew Kemp/Acervo Família Smetak. Enciclopédia ItaúCultural, 2024.

Destaca-se que as propostas desenvolvidas por Smetak exerceram influência sobre diversos grupos e artistas que atuaram posteriormente, impactando de forma significativa a cena da Arte Sonora brasileira. Para além dessa influência, sua produção estabelece diálogos diretos com práticas e pensamentos que o antecedem, como o *Intonarumori* (1913), de Luigi Russolo, bem como com as investigações sonoras de John Cage e Pierre Schaeffer, conforme aponta Obici (2014, p. 112). No âmbito da Arte Sonora, abordaremos o grupo *O Grivo*, formado em 1990, em Belo Horizonte–MG, pelos artistas Nelson Soares e Marcos Moreira. O grupo desenvolve trabalhos que transitam entre a performance, a criação de trilhas sonoras e a produção de instalações sonoras, além da construção de instrumentos não convencionais (Obici, 2014). Alguns aspectos de sua produção dialogam diretamente com a luteria

experimental proposta por Walter Smetak, sobretudo pelo uso de objetos encontrados e coletados no espaço urbano, bem como pela atenção às especificidades sonoras de determinados objetos e materiais orgânicos.

Em suas performances, seja fazendo a trilha ao vivo de imagens e filmes silenciosos projetados, seja em apresentações musicais sem a presença da projeção, o grupo traz à cena objetos, muitos deles achados e coletados em andanças pela cidade. Exemplos são a lata de óleo enferrujada e as ramas de folhas secas que ao serem manuseados a partir de um sistema de amplificação com microfones propiciam uma poética visual e cênica. Os gestos ganham outra dimensão, dada a particularidade do grupo de instaurar um estado de escuta perspicaz, compartilhado com o público. Talvez seja esse singular exercício exploratório da escuta dos sons dos objetos que permite instaurar uma autonomia plástica e visual ampla, guiada pela atenção sutil aos ruídos (Obici, 2014, p. 138).

A partir dos autores até aqui levantados neste capítulo destinado à gambiarra sonora torna-se possível compreendê-la como o desdobramento dessas lógicas no campo do som. A gambiarra sonora configura-se como um modo de fazer e pensar o sonoro - da mesma forma a gambiarra aparece em modos operantes de pensamentos e políticos -, no qual a precariedade, o improviso, a instabilidade e a ausência de projeto prévio passam a operar como princípios operacionais. Nesse contexto, o som emerge do uso não convencional de objetos, dispositivos e materiais, muitas vezes instáveis ou improvisados, cujos funcionamentos escapam ao controle total do artista. Entretanto, considera-se importante ressaltar que, embora nos deparemos com este lugar de ‘o artista não ter um controle total da obra’, ainda assim, podemos encontrar um controle maior, e de certa forma, um planejamento quando nos deparemos com obras do grupo O Grivo.

Figura 5: Máquina Orquestra/ Machine Orchestra

Fonte: Roberto Freitas; Marcelo Comparini, O Grivo, 2025.

Entretanto, ao abordarmos esse aspecto artístico da gambiarra, nos deparamos com um ponto que se apresenta como particularmente complexo e, ao mesmo tempo, central para a discussão acerca da gambiarra e da gambiarra sonora. Obici (2014), neste sentido, levanta o questionamento se a gambiarra pode ser considerada arte, além de perguntar se ela se apresenta como uma arte, estética ou tática:

A gambiarra pode ser considerada arte? Existiria uma estética da gambiarra? Originalmente a gambiarra não surge como estética, no sentido referente às qualidades artísticas ou formais de algo ou ao estudo e conceituação do belo. No entanto, suas soluções sugerem uma estética. Como coloca Bouffleur: “a imagem irregular que as fiações e sistemas elétricos terminam por desenhar. Essa ‘estética’ ligada à extensão de eletricidade levaria a conceber, por vezes, uma “estética da gambiarra”. Algo similar aponta Paola Jacques ao propor a “estética da ginga”, que se configuraria na favela, organizada de forma fragmentada, labiríntica e rizomática. No entanto, essa tendência em estetizar as soluções decorrentes de zonas precárias e aquilo que representa, deve ser melhor elaborada. Estaria a gambiarra inclinada mais para arte, para estética ou seria ela uma tática? (Bouffleur, 2013, p. 129, *apud* Obici, 2014, p. 53).

Esse tema central da discussão sobre a gambiarra encontra-se presente na citação anterior, que alerta para a necessidade de cautela ao estetizar práticas e contextos que emergem da precariedade. Ao compreendermos que a gambiarra, assim como muitas práticas artísticas

dela derivadas, surge da ausência de dispositivos de alta tecnologia, da escassez de materiais ou, ainda, da necessidade de driblar opressões governamentais - como no caso dos embargos impostos pelos Estados Unidos a Cuba -, torna-se fundamental não romantizar a gambiarra.

No campo da arte, embora seja instigante observar instalações ou instrumentos construídos a partir da lógica da gambiarra, é preciso reconhecer que tais práticas são atravessadas por condições materiais e políticas adversas. No Brasil, a gambiarra passa a ganhar maior visibilidade na cena artística a partir dos anos 2000, quando deixa de ser percebida apenas como uma prática popular e passa a ser incorporada por artistas como estratégia para lidar com a precariedade de recursos (Obici, 2014, p. 55). Ainda hoje, mesmo com a existência de leis de incentivo e apoios institucionais, muitos artistas brasileiros enfrentam dificuldades tanto para viabilizar suas produções quanto para garantir sua própria subsistência. Obici (2014) levanta uma preocupação em relação à estetização da gambiarra. Para desenvolver essa reflexão, o autor dialoga com Lagnado (2007), que problematiza o tema a partir do próprio texto *Malabarista e a gambiarra* (2003), no qual são discutidos os riscos de transformar práticas originadas da precariedade em categorias estéticas.

Há um equívoco em estetizar a 'gambiarra', ou seja: estimular a coisa mal feita, grosseira, rudimentar... Nunca fiz um elogio àquilo que é feito sem cuidado, mas depois da publicação desse artigo [*O malabarista e a gambiarra*], houve quase uma valorização exagerada de esculturas com papelão, vassouras, enfim... Cada material tem uma razão muito precisa para ser escolhido. Saíram atrás de uma fórmula, quando eu estava a me referir a um modo de sobrevivência, àquela economia informal mencionada antes: o precariado. Só não se pode achar que a pobreza é linda... A criação está a virar o mais novo fetiche do capitalismo. (Lagnado, 2007, apud Obici, 2014, p. 58).

Torna-se fundamental assim, adotar cautela ao estetizar o precário, a fim de não incorrer em uma armadilha de conformação com a própria precariedade. É importante ressaltar que essa questão não diz respeito à responsabilidade dos artistas que se apropriam da gambiarra em seus processos criativos. O gesto de utilizar materiais precários, reconfigurá-los e modificá-los não se orienta, necessariamente, por uma lógica de romantização da precariedade; ao contrário, essas práticas podem operar como dispositivos críticos que nos ajudam a evidenciar e problematizar as condições materiais, sociais e políticas que estruturam a realidade cotidiana.

Ao nos situarmos em um mundo profundamente marcado pela intensificação das tecnologias, pela globalização e por desigualdades estruturais, evidencia-se, assim, uma realidade marcada pela concentração de riqueza nas mãos de uma minoria, enquanto a maior parte da população vive em condições de pobreza. Em um primeiro momento, talvez as tecnologias e a globalização pudessem se apresentar, ao menos em seu discurso hegemônico,

como forças voltadas à facilitação da vida cotidiana e à ampliação dos intercâmbios culturais, promovendo maior integração, diversidade e acesso. No entanto, essa promessa não se confirma plenamente na realidade concreta.

Nesse sentido, as reflexões de Milton Santos (2001) em um de seus textos, chamado *Elogio da Lentidão*, contribuem para ampliar a compreensão a respeito do tema e a crítica da gambiarra ao deslocar a discussão do campo estritamente técnico para uma dimensão política e ética do uso da tecnologia e da técnica. Anteriormente, já pudemos observar este caráter de enfrentamento político da gambiarra quando lidamos com seus aspectos acerca da *desobediência tecnológica e subversão ao design industrial*, bem como o que foi apresentado por Oroza (2012) ao falar sobre Cuba. Porém, Santos (2001), ao problematizar o imperativo da velocidade no mundo contemporâneo, afirma que a técnica não constitui um destino inevitável, mas um dado político, cuja imposição atende prioritariamente aos interesses de uma minoria hegemônica. A maior parte da população, segundo o autor, vive e produz em outros ritmos, combinando técnicas diversas, muitas vezes marcadas pela lentidão, pela *adaptação* e pela *improvisação*. Sob essa perspectiva, práticas como a gambiarra - e, por extensão, a gambiarra sonora - podem ser compreendidas não como formas de atraso ou insuficiência técnica, mas como respostas, exposição e resistência às desigualdades estruturais do sistema técnico global (Santos, 2001). Claro, é importante ressaltar que, o avanço técnico e tecnológico não é o problema em si; temos frutos significativos deste avanço. O problema reside quando esse avanço tecnológico não é acompanhado por avanços políticos. Neste sentido, Santos (2001) apresenta o termo *Casa Coletiva* que propõe uma metáfora política para pensar o que é território e a convivência social e que este território sempre foi efetivamente usado pela população, em sua diversidade de práticas, técnicas e ritmos.

São usos múltiplos marcados por diferentes velocidades e pela utilização de técnicas as mais diversas, maneira de deixar que o território nacional constitua uma verdadeira casa coletiva, um abrigo para todos, empresas, instituições e homens. Somente dessa forma, soluções de convivência plenas ou sequiosas de humanidade são possíveis (Santos, 2001, p. 3).

Nesse contexto, a noção de *casa coletiva* formulada por Milton Santos ultrapassa a dimensão espacial e passa a operar como fundamento para pensar a cidadania, uma vez que somente em um território efetivamente compartilhado, acessível e vivido de forma plural é possível garantir condições mínimas para o exercício dos direitos sociais, econômicos e políticos.

Acreditamos que a noção de cidadania se possa prestar à discussão aqui proposta,

desde que a consideremos em sua tríplice significação: cidadania social, econômica e política. Quanto mais se afirmam essas diversas vertentes da cidadania, maior é a garantia de que a "velocidade" pode ser limitada, ao mesmo tempo em que os benefícios da modernidade encontram a possibilidade de uma difusão democrática. Será dessa forma que, num primeiro momento, serão reforçadas as individualidades fortes, provocando a necessidade de uma informação veraz, criando limites à propaganda invasora e enganosa, tudo isso se dando paralelamente a uma renovação do papel do Estado nacional (Santos, 2001, p. 4).

Conforme aponta Milton Santos (2001), a cidadania, compreendida em suas dimensões social, econômica e política, constitui elemento central para a construção de uma modernidade menos excludente e mais democrática. Ao defender o fortalecimento dessas três vertentes, o autor sugere a necessidade de formar sujeitos críticos, capazes de acessar informações verazes, questionar a propaganda invasiva e compreender o papel do Estado na mediação das desigualdades.

Para o presente trabalho, especialmente no que se refere ao próximo capítulo, no qual serão abordadas práticas voltadas à Arte Sonora no contexto escolar, torna-se fundamental estabelecer um diálogo consistente entre gambiarra, arte, tecnologia e sociedade. Essa articulação ganha ainda mais relevância quando aproximada da noção de *Casa Coletiva* proposta por Santos, compreendendo a escola como um espaço que abriga diferentes técnicas, saberes, práticas e ritmos. Nesse sentido, a educação artística e a Arte Sonora, podem, dentre muitos meios, assumir um papel na construção de uma formação mais sensível às questões sociais e políticas, capaz de lidar criticamente com as desigualdades, os usos da tecnologia e as realidades materiais que atravessam o cotidiano escolar e social.

4. ESCOLA E A ARTE SONORA

Este capítulo apresenta o desenvolvimento da proposta pedagógica relacionada à Arte Sonora no contexto escolar, descrevendo tanto a organização das aulas quanto as atividades realizadas pelos alunos e os resultados obtidos. As ações pedagógicas aqui analisadas foram desenvolvidas com turmas do terceiro ano do ensino médio, fator que se mostra relevante para a compreensão dos limites, possibilidades e escolhas metodológicas adotadas ao longo do processo. Além disso, importante ressaltar que este capítulo se apresenta como a parte empírica desta pesquisa, assim, pretende-se aqui encontrar respostas a nossa problemática que se apresenta na pergunta: é possível aplicar a Arte Sonora na escola pública e enfrentar, por meio dela, os desafios da interdisciplinaridade no ensino de artes?

Bem como encontrar discussões que tocam no terceiro objetivo específico - Planejar, efetivar e avaliar a aplicação da Arte Sonora no contexto escolar, considerando o processo desenvolvido e os resultados obtidos a partir dos trabalhos realizados pelos alunos. – ainda clarificar a metodologia da pesquisa que ocorreu em caráter qualitativo, desenvolvimento de experiência pedagógica em escola pública, análise descritivas e interpretativas dos trabalhos realizados pelos alunos e consideração das percepções, reflexões e vivências dos estudantes.

O capítulo está organizado em três subcapítulos. O primeiro, *4.1. Apresentando a Arte Sonora*, dedica-se à descrição das aulas iniciais de caráter expositivo, que marcaram o primeiro contato dos alunos com o tema da Arte Sonora. Nesse momento, buscou-se introduzir conceitos fundamentais, contextualizar historicamente o surgimento dessa prática artística e apresentar algumas de suas principais possibilidades expressivas. As aulas ocorreram por meio da exposição de conteúdos em sala, com o auxílio de slides, articulando os referenciais teóricos já discutidos nos capítulos anteriores deste trabalho. O objetivo foi construir uma base conceitual mínima que possibilitasse aos alunos compreenderem a Arte Sonora como um campo híbrido, experimental e interdisciplinar.

O segundo subcapítulo, *4.2. Apresentação dos trabalhos*, aborda as atividades e os trabalhos desenvolvidos pelos alunos a partir do contato com a Arte Sonora. Inicialmente, a proposta pedagógica previa que os estudantes criassem obras artísticas relacionadas a esse campo, de modo a experimentar, na prática, os conceitos discutidos em sala. No entanto, as condições temporais e institucionais exigiram adaptações metodológicas, que serão detalhadas ao longo do capítulo.

O terceiro e último subcapítulo *4.3. Trabalhos escritos* dedica-se à apresentação dos

trabalhos que foram somente escritos por uma certa quantidade de alunos, descrevendo as versões finais dos trabalhos desenvolvidos, bem como alguns depoimentos anônimos coletados ao final da experiência. Serão incluídas também imagens dos trabalhos finais de maneira anônima.

É importante ressaltar que a proposta pedagógica desenvolvida na escola possuía, inicialmente, uma configuração distinta da que efetivamente foi realizada. O planejamento original previa entre duas a quatro aulas dedicadas exclusivamente à exposição do conteúdo sobre Arte Sonora, permitindo maior aprofundamento teórico e a análise de diversos exemplos em sala de aula. Em um segundo momento, seriam destinadas aulas adicionais para o desenvolvimento dos trabalhos finais.

Entretanto, a execução dessa proposta ocorreu durante o período 2025.2, de acordo com o calendário acadêmico da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Por se tratar de um recorte temporal localizado no final do ano letivo, os prazos mostraram-se reduzidos, somando-se às próprias demandas e programações do calendário escolar da escola em que o trabalho foi realizado. Dessa forma, não foi possível realizar o planejamento inicial em sua totalidade. A exposição de todo o conteúdo teórico precisou ser concentrada em apenas uma aula.

Os trabalhos finais, por sua vez, foram mantidos, porém adaptados às condições temporais disponíveis. Em vez de produções exclusivamente físicas ou sonoras, os alunos tiveram o prazo de duas semanas para a realização de um trabalho escrito, que poderia ser desenvolvido individualmente ou em grupo. Esse trabalho deveria conter, obrigatoriamente: um resumo da obra escolhida ou proposta, o título, a classificação dentro do campo da Arte Sonora e uma percepção individual ou coletiva dos alunos sobre a obra. Ainda assim, apesar das limitações de tempo, alguns estudantes optaram por criar obras físicas ou produções em formato de vídeo.

Diante desse contexto, compreende-se que os resultados aqui apresentados refletem as condições específicas em que a proposta foi desenvolvida. Em outros contextos pedagógicos, com maior disponibilidade de tempo e recursos, é possível que a mesma abordagem gere desdobramentos e resultados distintos. Ainda assim, a experiência permitiu observar potencialidades relevantes da Arte Sonora no contexto escolar, especialmente no que diz respeito à ampliação das formas de escuta, criação e reflexão crítica dos alunos.

Para a escrita e elaboração do primeiro subcapítulo, *4.1. Apresentando a Arte Sonora*, foi adotada uma forma de escrita inspirada na abordagem utilizada por R. Murray Schafer em *O ouvido pensante* (1986). A escolha por essa forma de escrita justifica-se pelo interesse em adotar uma escrita mais próxima da narrativa pedagógica, buscando-se dar visibilidade às

intervenções, falas e percepções dos alunos.

O contexto de minha inserção na escola – as atividades ocorreram em uma escola localizada em bairro periférico na cidade de Mariana, MG - é marcado tanto pela atuação como bolsista do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID) quanto pela experiência como estagiário, no âmbito da disciplina obrigatória de Estágio Supervisionado E. Nesse sentido, a atuação de Juliana apresentou-se como fundamental, uma vez que seu papel como supervisora — especialmente no tocante ao PIBID — possibilitou um acompanhamento mais contínuo, pedagógico e dialógico, bem como uma mediação mais efetiva entre o estagiário e a escola. Dessa forma, a atuação da professora mostrou-se essencial para o desenvolvimento deste trabalho, seja pelo estímulo aos alunos, pelas orientações quanto à atribuição de notas aos trabalhos finais relacionados à Arte Sonora, pelo aconselhamento acerca das abordagens da temática em sala de aula, ou ainda pelo interesse e envolvimento demonstrados com a proposta.

4.1. Apresentando a Arte Sonora

Embora eu não fosse um desconhecido por grande parte dos alunos devido às atividades que realizei na escola com a professora regente de artes em estágio supervisionado ou como bolsista do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID), ainda havia uma preocupação. Por não ser o professor regente oficial e atuando como um estagiário ou como “moço do PIBID”, e também pelo anseio de não tornar exaustivo para os alunos a aula e os trabalhos a respeito da Arte Sonora, foi primeiro necessário contextualizar o tema e aproximar o meu trabalho da realidade deles. Mostrar que, além de estagiário, era um aluno vindo apenas de um ambiente “diferente” da escola. Assim, surgiu a necessidade deste contato mais aberto com os alunos, abordando primeiramente o que é um TCC.

THIAGO: — Olá turma, boa tarde, tudo bem? Bom, turma, agora até o final do período letivo de vocês, estarei mais ativo em sala de aula, juntamente com a professora regular de vocês. Como sabem, sou estudante do curso de licenciatura em música na UFOP, e na graduação, quando você está perto de formar, você precisa construir um trabalho chamado – *aponto para o slide* – Trabalho de Conclusão de curso ou TCC. Este trabalho é o conteúdo que será abordado ao decorrer do final deste ano (*para classe*). Bom, vocês sabem o que é um TCC?

ALUNO: — É um trabalho que causa muita ansiedade e dor de cabeça!

THIAGO: — *risos*. Pode ser também!

OUTRO ALUNO: — É tipo um resumo de todas as coisas que você fez na faculdade.

ALUNA DA FRENTE: — É um trabalho científico?

THIAGO: — Boa!!

ALUNO: — Você tem que escrever uma música ou cantar?

THIAGO: — Bom, gente! Muito interessante a contribuição de vocês. TCC pode ser isso tudo e mais. De maneira geral o TCC - *lendo o slide* - é uma atividade de investigação científica - *aponto para a aluna que perguntou se era um trabalho científico* - que acontece no final de uma graduação. Ele é feito com a ajuda de um professor orientador, normalmente escolhido pelo próprio aluno. Na maioria das vezes, essa decisão é feita com base no seu tema de TCC e na área de trabalho desse docente.

Com isso, surgem algumas modalidades de TCC como Monografia, que é um trabalho inteiramente escrito e que deve ter, se não me engano, mais de 40 páginas – *alunos olham com espanto* – recital palestra, onde você escreve um texto menor, mas toca um instrumento ou canta – *aponto para a aluna que perguntou se era sobre cantar* -. E para isso, o seu TCC é direcionado para algum sentido, o meu por exemplo, é focado na educação; alguns colegas de classe possuem um trabalho mais focado na performance. Dessa forma, como o meu trabalho é direcionado à educação e ao ensino de artes, ele é dividido em duas partes. A primeira parte, inicial, abriga o aspecto mais teórico sobre o assunto que eu falarei com vocês em breve. Então, ele apresenta pesquisas com base em outros autores e passo a referenciar seus trabalhos acadêmicos ao longo do texto. Já a segunda parte, no meu caso, optei por uma prática que aconteceria dentro do ambiente escolar da rede pública de ensino. Dessa forma, como já estou aqui há um tempo os acompanhando nas aulas de arte, escolhi aplicar o meu TCC aqui nesta instituição. Porém, essa prática na escola precisa de um elemento que é um dos mais importantes de todos: a colaboração de vocês. O meu trabalho possui uma parte mais teórica, conteúdo que eu abordarei hoje com vocês, e na sequência, será necessário que vocês façam um trabalho final. Esses trabalhos se tornarão uma parte muito importante na minha pesquisa. Sei que já estamos no final de ano, e que além disso, vocês ainda possuem outras atividades como provas das demais disciplinas, festival de rap, festival de língua inglesa, dentre outros. Porém, este trabalho final também valerá pontos para ajudá-los a complementar suas notas finais na disciplina de artes. Não será um trabalho difícil. Minha intenção é que seja algo extremamente tranquilo para não tornar exaustivo para vocês. Então, seria muitíssimo

importante a colaboração de todos neste trabalho, por se tratar de uma parte empírica no meu processo de escrita. Além disso, preciso muito - *ênfatizo o “muito”* - para a escrita completa deste trabalho, entregá-lo e para me formar. Dessa forma, serão extremamente necessárias as contribuições de vocês (*para a classe*) Posso contar com a ajuda de vocês?

CLASSE: – *Ouvem-se “sins” misturados.*

THIAGO: – *aliviado.* Ufa! Ok, pessoal! MUITÍSSIMO obrigado! Bom, antes de falarmos sobre o trabalho final vamos abordar primeiro a parte teórica do assunto que iremos discutir.

O meu trabalho - *aponto para o slide* - possui o título de *Arte Sonora na Escola: Práticas Pedagógicas e Interdisciplinaridade no Ensino de Artes* e se encaixa na modalidade de Monografia. (*Para a classe*) - Bom, vocês já ouviram falar o que é ou o termo “Arte Sonora”? - *A classe se encontra em silêncio* - Nada? Perfeito!!

Vocês conhecem ou já ouviram falar deste animal aqui? - *aponto para o slide* -

CLASSE: *Ouvem-se algumas risadas baixas e respostas misturadas.*

ALUNA: – O que é isso?

ALUNA DA FRENTE: – É um ornitorrinco.

ALUNO: – É aquele bicho que aparece naquele desenho da Disney.

THIAGO: – Ótimo! Exatamente! É um ornitorrinco e ele também aparece no desenho da Disney. Mas, vocês poderiam me citar as características deste animal?

As respostas são dadas pelos alunos. Depois de um tempo surgem as características abaixo:

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

MODO DE VIDA

Pelos

Aquático

Bico semelhante a um pato

Terrestre

Semelhante a um castor

Pequeno

Patas adaptadas para ambiente aquático

Rabo semelhante a um castor

Figura 6: Ornitorrinco



Fonte: Slide elaborado pelo autor, 2025.

THIAGO: – Ótimo pessoal! Boa análise. Vou adicionar duas curiosidades a respeito desse animal. O ornitorrinco é um animal mamífero. Porém, eles nascem a partir de ovos, ou seja, as fêmeas botam ovos e os filhotes amamentam na mãe para se desenvolver. O que soa diferente do que somos acostumados a observar na natureza. Por exemplo, os pássaros, eles nascem ao eclodirem dos ovos, mas não passam pelo processo da amamentação. A segunda curiosidade, além disso tudo, os machos possuem veneno.

Bom, por que estou falando deste animal? O que ele realmente tem a ver com o meu trabalho e o que vamos discutir hoje em sala de aula? - *para a classe* - Vocês acham que esse animal parece possuir uma leve mistura ou híbrido de vários animais?

CLASSE: *Ouvem-se* “sins” misturados.

THIAGO: – Ótimo! Guardem isso na cabeça de vocês; esses termos “híbridos” ou “misturados”. A escolha deste animal busca facilitar a compreensão de uma maneira mais visual do que é a Arte Sonora - *passo para o próximo slide*.

Arte sonora surgiu lá atrás em meados de 1970, onde começou a aparecer uma nova forma de arte que unia música, artes visuais e outras áreas de conhecimento, por exemplo, arquitetura. Porém, aqui na Arte Sonora o aspecto do som não é o mesmo que estamos acostumados a ver na música que escutamos no nosso dia a dia. A Arte Sonora não considera aspectos como afinação, harmonia, melodias e uma regra de tempo bem determinada. Pelo contrário, leva em consideração timbres, ruídos, densidade, intensidade, sons que muitas vezes nem reparamos no nosso dia a dia. Embora a música utilize e se importe com os aspectos acima, a Arte Sonora os utiliza de outra forma. Tenham em mente que essa forma interdisciplinar ou híbrida da Arte Sonora não é somente a justaposição entre música e artes visuais, por exemplo, mas essa natureza híbrida faz com que ambos andem juntos e dependam uns dos outros para gerar algo novo, “onde” esse novo possui sua própria personalidade. *lendo o slide* - Assim, entende-se que a Arte Sonora é a junção e a *interdisciplinaridade* de gêneros artísticos que estão na fronteira entre a música e outras artes, bem como outras áreas de conhecimento (literatura, arquitetura, etc). Dessa forma, gerando um processo híbrido entre som, imagem, espaço e tempo. Com isso, a Arte Sonora valoriza elementos tratados como “inferiores” na música e na arte tradicional. E como efeito dessa mistura entre os meios começam a surgir gêneros que estão à volta da Arte Sonora como Paisagem Sonora, Instalação Sonora e Design de som. Desta maneira, utilizei a figura do ornitorrinco, buscando ilustrar essa certa “definição” de Arte Sonora.

Figura 7: Slide 6



Fonte: Elaboração do Autor. 2025.

THIAGO: – Até onde nós estamos, está tranquilo de acompanhar o conteúdo? Existe alguma

dúvida? Por favor, caso tenha qualquer dúvida não tenha medo ou vergonha de perguntar.

CLASSE: – *Ouvem-se alguns “sins” misturados e observa-se movimentos de afirmação.*

THIAGO: – Ok! Acredito que com os exemplos fique mais fácil de compreender.

Bom, continuando na Arte Sonora, antes de partirmos para os exemplos, vamos pensar um pouco no lugar do artista. O artista que produz obras dentro dessa diversidade da Arte Sonora, ele se preocupa com aspectos visuais, a plasticidade e aspectos inerentes à sonoridade, como o timbre, ruído, intensidade, dentre outros. Esse artista pode ser um músico, artista visual ou um arquiteto, por exemplo, mas por agir neste lugar de fronteira entre essas linguagens, ele acaba não pertencendo a elas exatamente. Dessa forma, o artista se encaixa e produz em um lugar novo, onde possui suas próprias características e subjetividades. Assim, destaco aqui algumas práticas artísticas que podem ser listadas ao falarmos da Arte Sonora como a escultura sonora; instalação sonora; design sonoro; paisagens sonoras; poesia sonora e gambiarra sonora.

Ademais, quando olhamos para a Arte Sonora e todas essas práticas que a circulam, podemos observar certas características, “onde” certas práticas apresentam algumas mais do que outras. De maneira geral, podemos observar – *aponto para o slide* – a interatividade, onde o público também pode fazer parte da obra, ao mexer, tocar, manipular e andar. A espacialidade, espaço ou lugar também é uma característica de extrema importância. Vocês poderão observar que, em certas obras, o espaço também faz parte do sentido conceitual da obra. Outra característica diz respeito à alta ou baixa tecnologia, não se trata somente de aparelhos eletrônicos, como o computador, mas também de materiais caros ou precários. A plasticidade também é outra característica, onde ela está diretamente ligada à anterior, com a manipulação, improvisação e ressignificação de objetos.

Partindo para os exemplos – *troco de slide* – vamos começar primeiro com a escultura sonora. O primeiro exemplo que trago é a *Árvore Cantante* ou *Singing Ringing Tree*³ (2006), localizada no Reino Unido, feito pelos arquitetos Mike Tonkin e Anna Liu. *Apresento um vídeo com áudio da escultura. Os alunos prestam atenção ao vídeo e realizam expressões de surpresa, admiração ou perplexos. Mostro o vídeo durante um tempo e pergunto.*

THIAGO: – O que vocês acharam?

³ O referido exemplo utilizado em sala de aula se encontra na plataforma *Youtube* pelo link: <https://youtu.be/4B0hGyKV9qs?si=rq1u5cAMAc4QcXWD>

Recebo respostas misturadas.

ALUNA: – Parece uma tempestade.

ALUNO: – Como eles pensaram nisso?

ALUNO DE TRÁS: – Parece que estão soprando os tubos.

THIAGO: – Ótimo, Pessoal! Agora, analisando um pouco a obra, o que vocês acham que ela nos apresenta? Quais são as suas características daquelas que listei para vocês?

De início as respostas demoraram um pouco a aparecer ou surgiam com um pouco de insegurança.

ALUNA DA FRENTE: – Ah, acho que o lugar onde a obra está é bem importante. Pois parece estar em cima de uma colina onde venta muito.

ALUNO: – *Complementando* – Sim! e isso faz com que o vento provoque esse som quando toca nos tubos de ferro.

ALUNA: – E também são tubos de tamanhos bem diferentes.

THIAGO: – Perfeito! Além disso, eles estão em sentidos diferentes; também alguns mais retos, outros pouco virados ou totalmente virados. Isso faz com que o som soe mais complexo ou caótico. Percebi suas expressões quando o som ficava cada vez mais alto e desordenado.

Ótimo, Pessoal! Podemos observar então que essa escultura sonora torna o ambiente em que ela se encontra essencial para o seu funcionamento, pois se ela fosse colocada em um lugar fechado, não seria possível ouvir estes sons sem a ação da natureza. Além disso, podemos observar a preocupação com os objetos utilizados, no seu material, tamanho e posições.

Figura 8: The Singing Ringing Tree



Fonte: Anthony Black. Themindcircle, 2022.

Outro exemplo que trago “a” vocês é a escultura *Aeolus At Eden*⁴ do artista Luke Jerram, em que segue uma proposta semelhante ao exemplo anterior. Porém, essa obra existe em lugares diferentes como em um campo aberto e dentro de uma cidade, mas além disso, a obra possui fios presos que vibram com a ação dos ventos e assim, gera um resultado sonoro diferente “ao” anterior.

Coloco um outro vídeo por alguns minutos.

ALUNO DE TRÁS: – Parece aqueles sons que tem nos vídeos que coloco para relaxar. ASMR⁵.

ALUNA: – Achei esse som menos caótico; parece uma harmonia.

⁴ O referido exemplo *Aeolus At Eden* utilizado em sala de aula se encontra na plataforma *Youtube* pelo link: https://youtu.be/LOPBospfiU0?si=IvTH_29wLciFqIqH

⁵ Prática que utiliza aparelhos de gravação para captar sons com intuito sensorial, proporcionando formigamentos e relaxamento através de estímulos auditivos e visuais.

THIAGO: – *Risos*. Perfeito! Esses vídeos realmente são ótimos! E achei uma ótima analogia, pois isso diz respeito à frequência “em que” esses sons possuem e faz soar mais suave aos nossos ouvidos. Podemos observar, neste exemplo, então, que ao introduzir os fios que conduzem essa vibração para a escultura gera-se um som diferente. Para além disso, podemos observar que a estrutura dos tubos de metal é mais padronizada. Por isso, essa questão da plasticidade dos objetos é tão importante, pois, dependendo do resultado de suas escolhas, poderá surgir um som diferente.

Figura 9: Aeolus at Eden



Fonte: Luke Jerram. Aeolus, 2011.

Bom, estes exemplos nos ajudaram a observar alguns aspectos da Arte Sonora como o espaço, a interação, mesmo que ela não fosse humana, o sonoro, os objetos e as escolhas dos materiais e a plasticidade. Porém, observamos os sons em um ambiente aberto, e como seriam estes aspectos em um ambiente mais controlado pelo homem? Por isso, vamos aos exemplos da instalação sonora. *troco de slide*.

THIAGO: – Vocês já foram ao parque Inhotim?

Ouve-se respostas misturadas.

ALUNA: – Uma vez com a minha família.

ALUNO: – Não, mas o prêmio do festival de inglês será uma viagem a Inhotim.

ALUNA DA FRENTE: – Fui uma vez, mas o parque é muito grande, não pude ver tudo.

THIAGO: – *Surpreso* - Eu vou ser um dos jurados no festival de inglês; não sabia que o prêmio era uma viagem a Inhotim.

ALUNO: – Olha só professor, você poderia dar a vitória para a gente, para podermos conhecer o parque.

THIAGO: – *Risos* - Vou ver o que posso fazer, mas vejam bem, não depende só de mim!

Bom, pessoal, um dos exemplos que trago “a” vocês sobre instalação sonora é uma obra que está em Inhotim. A instalação se chama *Forty Part Motet*⁶, ou *Moteto a Quarenta Vozes*, da artista Janet Cardiff. Essa instalação está presente em uma sala grande, com paredes brancas, e, no entorno dessas paredes, estão dispostas 40 caixas de som. Essas caixas de som reproduzem um coral de quarenta cantores interpretando uma composição⁷. O interessante dessa obra é que, em cada caixa, está presente a voz de um coralista, então ao se mover pelo espaço, aproximar ou se afastar das caixas de som, você terá uma percepção sonora diferente. Infelizmente, um vídeo não é capaz de demonstrar todas essas possibilidades sonoras, pois ele capta de uma única perspectiva. Então seria muito proveitoso que vocês fossem ao parque e aproveitassem a oportunidade de visitar essa instalação.

ALUNO: – Perfeito professor! Mais um motivo para você conceder a vitória a nós.

CLASSE: – *Ouve-se respostas reafirmando a colocação do aluno.*

THIAGO: – *Risada* – Pessoal não depende somente da minha nota, ainda vão ter mais quatro jurados!

Após este momento coloco alguns minutos do vídeo.

Aqui podemos observar que o espaço é de extrema importância para essa obra e para uma instalação sonora. Certamente, se esta obra ocorresse em um lugar aberto como no alto de uma colina, apresentaria um efeito diferente em seu espectador em relação ao sonoro ou até mesmo poderia não chegar a funcionar.

⁶ O referido exemplo *Forty Part Motet* utilizado em sala de aula se encontra na plataforma *Youtube* pelo link: <https://youtu.be/aSnyZ8XqmiQ?si=nveXy-OZX3ipDU3M>

⁷ Composição *Spem in alium nunquam habui*, do compositor Thomas Tallis (1505-1585), composta no século XVI (1575).

Figura 10: Forty Part Motet



Fonte: Janet Cardiff, Forty Part Motet, 2001. Foto: Pedro Motta.

Outro exemplo que exponho a vocês, dentro dessa diversidade da Arte Sonora, é a gambiarra sonora. Bom, como não temos muito tempo para discorrer sobre a Arte Sonora e tudo que a circunda, falarei de forma bem resumida a respeito da gambiarra sonora. Porém, tenha em mente que somente a gambiarra poderia ser assunto de uma aula inteira. De maneira geral, a gambiarra é um conceito e uma prática que dizem respeito ao uso improvisado de materiais e objetos precários. Na arte, em específico na Arte Sonora, existem muitas formas de produzir a partir da gambiarra; uma delas seria a *luthieria* artesanal, que diz respeito a uma prática de criação de instrumentos musicais. Porém, aqui leva-se em consideração a criação a partir de materiais e objetos precários. Outra forma seria criar uma obra artística a partir de uma prática da gambiarra, na qual se utilizam esses materiais precários. A gambiarra está fortemente ligada ao experimentalismo, à improvisação, à valorização, à apropriação e à ressignificação de materiais precários.

Mostro alguns vídeos⁸ durante alguns minutos para os alunos.

Entretanto, é importante destacar que, embora seja uma experiência enriquecedora criar uma obra ou visitar uma obra a partir da gambiarra, é fundamental não “romantizá-la”. Embora

⁸ O referido exemplo *MUSIC 26 3 2021* utilizado em sala de aula se encontra na plataforma *Youtube* pelo link: <https://youtu.be/FRfBH2UNZpw?si=QwPlpwtDWC1Pxtt>

as produções nasçam a partir dessa prática do uso de materiais precários, devemos conscientizar sobre o porquê de muitos artistas precisarem trabalhar com materiais precários ou até mesmo na escassez desses materiais. Assim, devemos enxergar a gambiarra para além de uma alternativa a esses materiais, mas também como uma forma de denúncia e resistência.

Figura 11: MUSIC 26 3 2021.



Fonte: The VAPE. *MUSIC 26 3 2021*, 2021.

Mais um exemplo que trago a vocês é a paisagem sonora, ou *soundscape*, termo criado pelo músico e professor R. Murray Schafer em seu livro *A Afinação do Mundo*, em 1997. De forma geral, a paisagem sonora aborda a percepção dos sons que estão à nossa volta, apresentando paisagens naturais e, além disso, como o ser humano modifica esses espaços. Todos os dias somos afetados por essas paisagens sonoras, seja quando acordamos, quando estamos na escola ou quando estamos prestes a dormir, e cada lugar possui uma paisagem sonora diferente, seja em zonas rurais, grandes cidades ou em nossas casas. Assim, essas percepções podem favorecer uma escuta mais atenta ao que nos rodeia, ou até mesmo possibilitar sua gravação, sistematização e a produção de uma composição.

Apresento um vídeo durante alguns minutos. Após isso, muitos alunos fazem alguns apontamentos.

ALUNA DA FRENTE: – Se eu fizesse esse vídeo vocês ouviriam sons de galo me acordando de manhã.

ALUNO: – O meu teria muito som da rua, como carro, moto, crianças brincando na rua e uma vendinha.

ALUNO DA FRENTE: – Ah, o meu teria muitos sons, da televisão de casa ligada, minha irmã brincando ou minha vizinha brigando.

ALUNA: – No meu teria som daquelas máquinas de marcenaria.

ALUNO DE TRÁS: – O meu teria muitos sons, pois moro em um lugar bem barulhento.

THIAGO: – Perfeito, Pessoal! Vocês possuem uma boa percepção do ambiente à volta de vocês. Quem sabe isso também pode tornar o trabalho final de alguns de vocês?

Bom, um outro exemplo que trago “a” vocês é a poesia sonora ou a poesia concreta, na qual se valoriza principalmente a visualidade e os sons da voz, ou seja, a voz é apresentada como um material artístico. Além disso, aqui podemos observar a interdisciplinaridade entre a literatura, as artes visuais e a música. Nesse exemplo, quero que vocês tentem ler este poema; depois, podemos discuti-lo. *Após isso, apresento o poema O Pulsar, de Augusto de Campos (1975).*

CLASSE: – *Escuta-se todos os alunos identificando as palavras e lendo o poema a partir do que foi possível compreender.*

THIAGO: – Perfeito, Pessoal! Vou ajudar vocês com o texto do poema. Antes, é importante ressaltar que, apesar do uso de figuras como estrela e bolinhas que substituem letras das palavras, ainda é possível identificá-las mesmo sem que elas estejam em sua totalidade. *Leia-se assim:*

Onde quer que você esteja

Em Marte ou Eldorado

Abra a janela e veja

O Pulsar quase mudo

Abraço de anos luz

Que nenhum Sol aquece

E o e(o)co escuro esquece

THIAGO: – Porém, como poderíamos ler este poema de uma maneira diferente “à qual” fizemos agora? Qualquer alternativa é válida; não tenham medo.

Muitas sugestões são dadas. O aluno localizado no canto da parede começou a ler o poema gritando. A aluna localizada próxima à porta da sala começou a ler o poema de trás para frente. A aluna localizada no centro da sala leu o poema de forma cantarolada.

THIAGO: – Perfeito, Pessoal! Acredito que as formas que vocês buscaram ler este poema são extremamente válidas. Porém, permitam-me mostrar uma interpretação. *Após isso, coloco um vídeo com a interpretação de Caetano Veloso*⁹.

Todos os olhos brilham e parece que os alunos gostaram do exemplo.

THIAGO: – Bom, qual foi a forma que o Caetano encontrou para ler este poema?

ALUNA DA FRENTE: – Ele utilizou um instrumento agudo quando a figura da estrela aparece e um som grave para a bola.

ALUNO: – Ele também canta agudo quando a estrela aparece e grave para as bolinhas.

THIAGO: – Excelente, Pessoal! É exatamente isso que acontece nessa interpretação, e podem existir várias outras, como, por exemplo, as de vocês próprios. O importante é que vocês tenham a noção de que é possível fazer diferentes tipos de poesia e diferentes modos de interpretação. Aqui, claro, essa preocupação com a visualidade é importante para este poema, com o jogo de palavras, bem como uma preocupação sonora, como na interpretação de Caetano ou do aluno que leu o poema cantarolando ou gritando.

Bom, já estamos quase acabando, e em breve apresento o trabalho final que vocês deverão realizar. Porém, muitos dos exemplos que trouxe aqui para vocês, sejam esculturas sonoras ou instalações sonoras, apresentam materiais caros e, com certeza, contam com apoios financeiros para a execução desse tipo de obra. No entanto, gostaria de aproximar este trabalho um pouco mais da nossa realidade. Com isso, mostro a vocês trabalhos que eu e amigos da

⁹ Link com a interpretação de Caetano Veloso: <https://youtu.be/Hlgkz-g-uke?si=Bxb0z63UhdBAViUj>

universidade fizemos em uma disciplina que me inspirou a desenvolver este TCC. Vocês “vão” observar que utilizamos muitos tipos de materiais — potes de iogurte, fios de náilon, barbantes, chaves, chapas de alumínio, balão, tinta guache, papel, entre outros — para criar objetos artísticos, instrumentos, esculturas e instalações sonoras de maneira improvisada. Após isso, apresento um vídeo que mostra os processos de confecção dos trabalhos e seus resultados finais.

Os alunos demonstram interesse e curiosidade com o vídeo e às práticas realizadas dentro do Departamento de Música da UFOP¹⁰.

THIAGO: – Bom, pessoal, podemos observar aqui que é possível criar inúmeras obras a partir de materiais precários, de maneira improvisada, por meio da prática e do pensamento da gambiarra, e com baixos custos. Nesses trabalhos, o principal aspecto diz respeito à gambiarra sonora, ao ressignificar a precariedade, a instabilidade e a improvisação. Tenham em mente que, ao falarmos de gambiarra e desses outros pontos, estamos tratando-os como valores, e não como defeitos, mas como um modo de produção crítico.

Ah! Não posso me esquecer de outro ponto importante, principalmente para o trabalho de vocês - *ênfasis muito este aspecto* - não se preocupem se o trabalho de vocês ficará bonito ou não. Claro, a beleza é subjetiva, o que é bonito para mim pode não ser agradável a vocês e vice-versa. Porém, aqui, e para os trabalhos de vocês, a beleza não é o mais importante. O aspecto fundamental é a experiência, a prática, que vocês absorvam o conteúdo, esse caráter interdisciplinar da Arte Sonora, e percebam novos modos de produções artísticas. Dessa forma, por favor, não desanimem com seus trabalhos caso vocês os julguem aparentar “feios”; este não é o foco.

¹⁰ O referido exemplo utilizado em sala de aula se encontra na plataforma *Youtube* pelo link: https://youtu.be/f_kLyszi7Gc?si=mtEsAG592OFI-S5p

Figura 12: Gambiarra PPV

Fonte: Elaborado pela turma de Práticas Pedagógicas V do curso de licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 2024.

Além dessa prática, destaco aqui duas instalações realizadas juntamente com meus colegas na faculdade. A primeira delas é a instalação *Panis et Circenses*, idealizada pela aluna Roberta Lima (2025). O termo remete à política do “pão e circo”, uma estratégia de controle da população romana imposta pelo governo por meio de espetáculos públicos e da distribuição gratuita de alimentos, mantendo a população em um estado de apatia frente às discussões políticas e de obediência ao poder vigente.

A crítica proposta pela autora abarca a manipulação e a alienação da população atualmente, seja por meio das *fake news*, ou pelos falsos “benefícios” que servem para camuflar ou maquiar problemas sociais. A obra foi montada em uma sala ampla, totalmente escura, criando um ambiente de tensão. No centro do espaço, havia um único ponto de luz intensa direcionado a uma cesta de pães mofados. Espalhadas pela sala, encontravam-se diversas caixas de som que reproduziam discursos de ódio. Além disso, uma projeção de um filme hollywoodiano, representado como símbolo da banalização e espetacularização de lutas sociais.

Figura 13: Panis et Circenses

Fonte: Roberta Lima. *Panis et Circenses*. Ouro Preto (UFOP), 2025.

Por fim, o último exemplo é a instalação que idealizei para este trabalho final, desenvolvido na mesma disciplina. A instalação se chama *Aqui jaz...* e aborda uma crítica ao mundo contemporâneo em que vivemos, bem como às violências que grupos sociais historicamente oprimidos enfrentam, como o feminicídio, o racismo, a homofobia, a transfobia, a xenofobia, a pobreza e a fome. Dessa forma, inicialmente pensou-se em uma sala vazia, com uma mesa ao centro, coberta por um pano branco e flores, e, sobre ela, uma escultura feita com papelão e papel representando um corpo humano. Sobre esse corpo, cairiam fios de crochê presos a textos, dados, notícias, depoimentos e cartas de vítimas dessas violências. Essas linhas estariam dispostas entre duas pinturas penduradas no teto da sala. A primeira delas representa

um corpo em posição fetal - a mesma posição da escultura - dividido em três partes, nas quais, seguindo uma visão vertical de cima para baixo, o corpo iria se “decompondo” até chegar à escultura. O segundo quadro, localizado atrás do primeiro, seria representado por diferentes corpos humanos. Nas laterais da sala, localizam-se duas caixas de som: a do lado esquerdo reproduz músicas da MPB com críticas sociais, poemas que abarcam a temática e discursos de ativistas e políticos que lutam contra diferentes tipos de violências sociais; já a do lado direito apresenta ruídos, efeitos sonoros, vozes e sons de objetos. Inicialmente, a ideia apresentada previa que o público, ao adentrar na sala, andasse em volta da mesa central, observasse a escultura, lesse os papéis presos às linhas de crochê, pudesse observar os dois quadros e tivesse diferentes percepções sonoras ao entrar na sala, passar pelo lado esquerdo e, posteriormente, pelo lado direito. Entretanto, não foi possível colocar os quadros pendurados no teto do ambiente, dessa forma, tivemos que pendurá-los nos canos que ficam expostos ao final da sala, rente à parede. Assim, não foi possível que o público andasse em volta da mesa com a escultura, nem que visse a segunda pintura localizada atrás da primeira. Ainda assim, foi possível posicionar as duas caixas de som com áudios diferentes, bem como realizar a confecção da escultura, das pinturas e das linhas de crochê com os papéis fixados.

Após isso coloco um vídeo com os áudios feitos para a instalação e mostro as imagens dos processos e o resultado final.

ALUNA: – Nossa, é um trabalho muito forte e triste.

ALUNA DA FRENTE: – Fico pensando como eu estaria ao sair da instalação.

ALUNO: – *Falando para a aluna à sua frente* – Será que nós vamos precisar fazer algo desse jeito?

THIAGO: – Não, não pessoal! Vocês não precisam criar algo parecido com o que eu fiz. Claro, caso vocês queiram replicar ou se inspirar, vocês podem, mas não é obrigatório criar algo assim. Minha intenção ao mostrar esses trabalhos é apresentar a vocês como lidamos com o que tínhamos à nossa disposição na universidade e em nossas casas. Para além disso, o exemplo da instalação “*Aqui jaz...*” abarca como se deu o meu processo de pensamento, pesquisa e criação. Além disso, busco mostrar a vocês que, mesmo com planejamento, ainda podem ocorrer inúmeros imprevistos durante o processo criativo, tornando necessário recalcular rotas para lidar com essas instabilidades e concluir o trabalho. Dessa forma, reforço que o processo, a pesquisa e a absorção dos conteúdos são os aspectos mais importantes aqui; não se preocupem

caso os trabalhos de vocês não ocorram da forma esperada, nem com o aspecto da beleza. Esses fatores são consequências do processo e nem sempre o resultado final é a peça fundamental de um trabalho.

Figura 14: Instalação Sonora “Aqui Jaz...”.



Fonte: Elaborado pelo Autor. *Aqui Jaz....* Ouro Preto (UFOP), 2025.

Figura 15: Escultura “Aqui Jaz...”



Fonte: Elaborado pelo Autor. *Aqui Jaz....* Ouro Preto (UFOP), 2025.

Assim, apresento a vocês um roteiro do trabalho que deverão realizar. Porém, antes disso, é importante salientar que, anteriormente, havia sido pensado mais de uma aula para abordarmos esse conteúdo teórico, bem como algumas aulas para construirmos obras artísticas voltadas à Arte Sonora. Entretanto, devido ao tempo de que dispomos e ao calendário apertado, decidi optar por um trabalho inteiramente escrito, para que a realização dos trabalhos por parte de vocês não se tornasse difícil - *Sou interrompido por um dos alunos*.

ALUNO: – Ah professor, acho que nós poderíamos criar algo, além de um trabalho somente escrito.

ALUNA DA FRENTE: – Concordo! Acredito que isso também nos ajudará a absorver melhor o conteúdo.

CLASSE: – *Ouve-se a classe concordando com os colegas*.

THIAGO: – *Surpreso e extasiado* – Nossa, Pessoal, sério? Confesso que não estava esperando

por essa reação de vocês. Realmente pensei que o trabalho poderia se tornar pesado. Mas vocês não têm noção do quão feliz estou em ouvir esses comentários.

ALUNA: – Acho esse formato de trabalho melhor!

THIAGO: – Perfeito, Pessoal! Incrível! Bom, mesmo aqueles que optarem por fazer inteiramente escrito não tem problema, ok? Será tão válido quanto os outros.

Bom pessoal, para a elaboração deste trabalho, por favor, “utilize” os slides como material de apoio para começar a criar. Entretanto, é de extrema importância que vocês realizem uma pesquisa por conta própria ou em grupo a partir dos conteúdos abordados hoje em sala de aula; isso ajudará a fixar melhor a matéria. Reflitam sobre o que desejam expressar: querem abordar um tema específico, propor uma crítica, fazer um elogio ou criar algo mais objetivo, sem manifestações pessoais ou afetivas. A partir dessas reflexões, pensem em como a proposta pode se materializar por meio da Arte Sonora. Qual categoria dentro dessa linguagem melhor se relaciona com a ideia que desejam desenvolver – Escultura Sonora, Design Sonoro, Instalação Sonora, Vídeo, Objeto Sonoro, Gambiarra Sonora, Paisagem Sonora, Poesia Sonora. O objetivo não é criar algo “belo”, mas sim realizar um exercício de reflexão, conectando uma proposta conceitual a um fazer artístico. O mais importante é perceber e explorar as novas possibilidades de criação e manifestação artísticas.

Ademais, o trabalho deve conter informações sobre a turma de vocês, seus nomes, o título da obra e um pequeno resumo explicando como você ou vocês a idealizaram, quais foram suas inspirações e referências, qual é a proposta da obra e o que ela busca (ou não) comunicar. Descrevam também qual som ela teria e quais materiais foram pensados para sua realização. Não se preocupem com a escrita: escrevam com suas próprias palavras e da forma que for mais confortável. A ideia é valorizar a criatividade. Mas não se preocupem, o nome de vocês não aparecerá no meu TCC; tudo será feito de forma anônima. O trabalho deve conter, ainda, uma classificação da obra de acordo com as possíveis categorias da Arte Sonora: escultura sonora, instalação sonora, design sonoro, paisagens sonoras, poesia sonora, gambiarra sonora e luteria artesanal. Além disso, para aqueles que optarem por fazer o trabalho somente escrito, realizem um desenho ou incluam alguma informação visual a respeito da obra de vocês, podem desenhar, pintar ou fazer uma colagem; sejam criativos.

Por fim, escrevam as percepções individuais ou em grupo, falando sobre como foi o processo de reflexão, imaginação e criação durante o desenvolvimento da proposta. Comentem

também sobre os desafios que surgiram, suas impressões sobre a experiência e como vocês avaliaram o trabalho, se o consideraram fácil, mediano ou difícil de realizar. Além disso, escrevam brevemente o que ficou para vocês a partir deste contato com o conteúdo de Arte Sonora: o que conseguiram compreender, o que mais gostaram ou não gostaram, ou mesmo se algo não fez sentido. O mais importante é que as reflexões sejam sinceras e expressas com as próprias palavras.

Após isso, alguns grupos são formados e os alunos se reúnem para discutir sobre o trabalho. Um grupo idealizou inicialmente um trabalho que abordasse a temática do feminino. Outro grupo pensou em criar algo relacionado à harmonia e ao caos. Uma aluna optou por criar o trabalho individualmente; dessa forma escolheu o formato escrito. Outras duas alunas optaram por realizar o trabalho também em formato escrito.

O sinal toca; acabou a aula.

Em seguida, dirigi-me, juntamente com a professora regente, às demais turmas dos terceiros anos do ensino médio para a aplicação do conteúdo referente à Arte Sonora. É importante ressaltar que essas turmas dispunham de apenas um horário de aula. Dessa forma, tornou-se necessário adotar uma abordagem mais sintetizada em relação à primeira turma, que possuía dois horários. Ademais, essas turmas tinham aulas em período noturno, o que permite observar alunos que apresentam cansaço, uma vez que, antes de se dirigirem à escola, estavam em atividade laboral. Diante desse contexto, recomendou-se não aplicar um trabalho final a essas turmas. Já a última turma também apresentava sinais de cansaço. Entretanto, mostrou-se mais ativa e demonstrou disposição para a realização de um trabalho exclusivamente escrito.

O sinal toca; acabaram todas as aulas.

No dia seguinte:

Nesse dia, apenas duas turmas dos terceiros anos do Ensino Médio possuíam aulas de Arte, ambas com dois horários de aplicação. Dessa forma, foi possível adotar um modelo de abordagem semelhante ao utilizado com a primeira turma no dia anterior. A primeira turma deste segundo dia demonstrou elevado interesse e entusiasmo em relação ao conteúdo apresentado. Contudo, em razão do tempo reduzido e da proximidade da semana de provas, muitos alunos optaram pela realização de um trabalho escrito. Ainda assim, um grupo decidiu criar uma obra artística, enquanto uma aluna optou por desenvolver o trabalho em formato de

vídeo. A segunda turma apresentou, inicialmente, maior resistência em relação aos conteúdos abordados. Entretanto, à medida que os exemplos foram apresentados, os alunos passaram a demonstrar maior interesse. Assim como ocorreu com a turma anterior, os estudantes optaram majoritariamente pela realização de trabalhos escritos, em virtude do calendário apertado do final do ano letivo.

Na semana seguinte

Na semana posterior àquela em que os alunos tiveram o primeiro contato com os conteúdos relacionados à Arte Sonora, ocorreu uma atividade externa. Antes, faz-se necessário ressaltar que, nesse período, os alunos se encontravam em semana de provas, em razão disso, muitos estudantes eram liberados para retornar às suas casas após a realização das avaliações. Dessa forma, não foi possível encontrar os alunos das turmas para auxiliá-los no desenvolvimento de seus trabalhos ou acompanhar o andamento dos processos de criação.

Entretanto, duas das turmas nas quais os conteúdos relativos à Arte Sonora haviam sido aplicados foram contempladas com a participação no festival de língua inglesa, o que proporcionou aos alunos a oportunidade de visitar o parque Inhotim. Contudo, não foi possível acompanhar os estudantes durante a visita ao museu. Por se tratar de um espaço a céu aberto, de grandes dimensões, com diversas exposições e obras de arte, os alunos organizaram-se em pequenos grupos e visitaram as exposições de seus interesses. Assim, não foi possível realizar o acompanhamento das turmas nem promover a visita à instalação *Forty Part Motet*, anteriormente trabalhada em sala de aula.

Ainda assim, próximo ao horário de encontro dos alunos para o retorno ao transporte, alguns estudantes de diferentes turmas me abordaram.

ALUNA DO TURNO DA MANHÃ: – Professor! Nós visitamos aquela instalação que o senhor mostrou em sala de aula.

THIAGO: – *Surpreso e entusiasmado* – Que maravilha! Fico feliz que vocês foram à instalação. O que acharam?

ALUNA DO TURNO DA MANHÃ: – Assim que chegamos ao parque a primeira obra que procuramos foi a instalação. Foi uma experiência incrível; nunca pude visitar o parque. É muito ‘louco’ perceber que de fato existem diferentes percepções sonoras.

ALUNO DO TURNO DA MANHÃ: – Verdade! Quando entrei tive uma percepção diferente e quando passei perto das caixas parecia que escutei tudo de maneira mais isolada.

OUTRA ALUNA DO TURNO DA MANHÃ: – Apesar das dificuldades que enfrentamos no parque, devido aos funcionários não permitirem a visita às obras, ainda assim foi uma experiência proveitosa, principalmente por visitar a obra que você nos mostrou.

THIAGO: – *Indignado* – Infelizmente, fui informado, observei e presenciei essa injustiça que ocorreu com vocês. Sinto muito, saibam que considero um absurdo essa situação, principalmente pelo fato de existirem outras instalações sonoras no parque que levam em consideração diferentes aspectos e que vocês, infelizmente, não puderam visitar. Ainda assim, fico feliz que vocês tenham conseguido visitar essa instalação e que tenham tido ótimas percepções. Espero que possam voltar algum dia, serem respeitados e visitar quantas obras desejarem.

Dentro do transporte de viagem.

ALUNA DO TURNO DA NOITE: – Professor, perdão incomodá-lo, mas gostaria de dizer que eu e uns amigos visitamos aquela instalação que você mostrou a nós em sala de aula.

THIAGO: – Não está incomodando! Fico feliz na verdade que você venha compartilhar comigo. Como foi a experiência para você e seus amigos?

ALUNA DO TURNO DA NOITE: – Bom, a experiência em si dentro do parque não foi tão proveitosa devido a alguns acontecimentos. Contudo, foi extremamente gratificante perceber as diferentes perspectivas sonoras dentro de um único ambiente; nunca havia tido essa experiência. Foi exatamente o que você disse, um vídeo não é capaz de transmitir essas perspectivas.

THIAGO: – Entendo... Uma pena que esses acontecimentos tenham ocorrido. Mas fico feliz que você e seus colegas puderam aproveitar essa instalação de maneira tão proveitosa.

Na semana seguinte, os alunos realizaram as apresentações e a entrega dos trabalhos. Os relatos a respeito dessas apresentações serão apresentados no subcapítulo a seguir.

4.2. Apresentação dos trabalhos

Antes de iniciar a escrita dos relatos, faz-se necessário destacar que este capítulo é destinado à descrição e análise das apresentações dos trabalhos desenvolvidos pelos alunos. Parte dos estudantes optou por realizar apenas a entrega do trabalho, sem apresentação oral. Dessa forma, os trabalhos que foram somente entregues serão abordados no subcapítulo 4.3, intitulado “Resultados Finais”.

THIAGO: – Boa tarde, Pessoal! Como vocês estão? Bom, como marcamos anteriormente, hoje é o dia de entrega e apresentações dos trabalhos. Por favor, fiquem tranquilos em relação à apresentação. Vocês estão livres em relação à forma de apresentação. Qual aluno ou grupo gostaria de apresentar primeiro?

Um grupo formado por quatro alunos se levanta.

ALUNO: – Boa tarde, Professor! O nosso trabalho se chama *Harmonia*, anteriormente, foi pensado um conceito de caos e harmonia. Porém, devido às atividades que realizamos no decorrer das semanas não conseguimos concluir este pensamento inicial. Com isso, acredito que focamos mais no aspecto da harmonia.

ALUNA: – Sim! Com isso, nós utilizamos como materiais cinco taças de vidro, uma colher e água. Com estes materiais, enchemos cada uma das taças com diferentes quantidades de água, para que ao batermos a colher nas taças, elas produzissem notas musicais.

ALUNA DA PONTA ESQUERDA: – Complementando, dependendo da quantidade de água, cada taça emitirá frequências diferentes.

Após isso, os alunos começaram a encostar a colher nas taças para emitir sons.

THIAGO: – Ótimo, Pessoal! Interessante o trabalho de vocês. O que levou a idealizar este trabalho?

ALUNO DA PONTA DIREITA: – Nós utilizamos como inspiração um dos trabalhos que você e seus colegas realizaram na universidade. “Onde” vocês utilizaram garrafas de vidro, água e uma baqueta para tocar notas musicais.

THIAGO: – Claro! Imaginei que essa poderia ser a inspiração. Este trabalho baseou-se no livro *Cotidiáfonos*, da educadora musical Judith Akoschky. De maneira geral, a autora discute a

relação entre o som, o ambiente e o cotidiano, e propõe a construção de vários objetos sonoros a partir de materiais do nosso dia a dia.

ALUNA: – Bom, essa foi a forma que encontramos para retratar a harmonia. Apesar de não ter sido extremamente bem trabalhado, acredito que nos preocupamos com a sonoridade para que ela soasse agradável aos nossos ouvidos, bem como com os materiais que permitiriam isso.

THIAGO: – Está ótimo, Pessoal! Não se preocupem, sei que vocês tiveram pouco tempo. Parabéns!

Após isso, a turma começa a bater palmas para os colegas.

THIAGO: – Bom, qual grupo ou aluno gostaria de apresentar agora?

ALUNA DA FRENTE: – Eu gostaria! *Após isso a aluna se levanta e se dirige para a parte da frente da sala.*

ALUNA: – Bom, Pessoal, o meu trabalho se chama *Ritmos do Cotidiano*. Escolhi fazer de maneira individual. *Lendo o trabalho produzido* – A obra *Ritmos do Cotidiano* foi criada a partir da observação dos sons que fazem parte do meu dia a dia e que geralmente não observamos. Minha proposta foi transformar esses sons comuns em uma pequena composição sonora, destacando como o nosso ambiente está sempre cheio de ritmos. Para a criação, utilizei gravações feitas com o celular. A ideia foi organizar esses sons em sequência, criando um ritmo simples que mostrasse como elementos cotidianos podem se transformar em arte quando escutados com atenção. Essa obra busca revelar que o som tem valor artístico mesmo quando é simples, repetitivo ou aparentemente normal, e que a criatividade pode surgir do ambiente em que vivemos. Eu classifico o trabalho como paisagem sonora e design sonoro. Por fim, minhas percepções individuais durante a criação da obra, pude perceber como o nosso ambiente é cheio de sons que normalmente não prestamos atenção. O processo de imaginar e selecionar esses sons fez com que eu entendesse melhor como a Arte Sonora funciona: tudo pode virar arte quando é ouvido com intenção. Um dos desafios foi escolher quais sons usar e tentar organizá-los de maneira que criassem um ritmo, mas ao mesmo tempo essa parte foi interessante, pois me fez experimentar novas possibilidades. Considero que o trabalho foi de dificuldade média, porque exigiu observação, imaginação e um certo cuidado na gravação dos sons, mas ao mesmo tempo foi divertido e criativo. A partir deste contato com a Arte Sonora, consegui compreender que a arte não precisa ser visual, ela também pode existir no simples. O

que mais gostei foi descobrir que sons comuns, como uma chave ou passos, podem se transformar em artes. Achei a experiência interessante.

Após a apresentação a aluna coloca um áudio de sua composição.

PROFESSORA REGENTE: – Vamos tentar descobrir quais são os sons da sua composição, pode ser?

ALUNA APRESENTANDO O TRABALHO: – Claro!

ALUNO: – Tem som de água!

ALUNA DO FUNDO: – Som de uma porta sendo batida.

ALUNA PRÓXIMA A PORTA: – Som de uma chave de fenda?

ALUNA APRESENTANDO O TRABALHO: – Quase! Você disse a palavra do objeto.

ALUNA PRÓXIMA A PORTA: – Ah! Uma chave!

ALUNA APRESENTANDO O TRABALHO: – Exato!

ALUNO PRÓXIMO A JANELA: – Também tem sons de passos.

ALUNA APRESENTANDO O TRABALHO: – Sim! Estes foram os sons que utilizei.

Após isso os alunos batem palmas para a colega.

THIAGO: – Ótimo trabalho! Gostei muito também de sua composição! Muito bem organizada e ritmada. Além disso, concordo muito com as classificações que você atribuiu ao seu trabalho. Vejo que você se preocupou com a sonoridade de cada objeto e sons do seu dia a dia para criar, organizá-los e compor. Está de parabéns!

Figura 16: Ritmos do Cotidiano.



Fonte: Elaborado pela aluna da escola localizada em Mariana – MG, 2025.

THIAGO: – Quem gostaria de ser o próximo?

Um grupo formado por cinco alunas se levanta.

ALUNA AO CENTRO: O nosso trabalho se chama *Life Sound*. Nós utilizamos o formato de vídeo para a criação do nosso trabalho. Nossa intenção foi mostrar os sons da nossa rotina durante a semana quando temos que ir para a escola. Assim, gravamos os sons presentes ao acordarmos, quando estamos na escola e por fim quando chegamos em casa após sair da escola.

ALUNA DA PONTA ESQUERDA: – Assim, classificamos o nosso trabalho como Design Sonoro, Paisagem Sonora e Vídeo Sonoro.

ALUNA DA PONTA DIREITA: – Para nós, a experiência foi interessante e divertida de realizar. Podemos perceber os sons à nossa volta e que sempre nos acompanham no dia a dia.

Após isso, as alunas apresentam um vídeo de curta duração que registra as ruas próximas às suas residências ao amanhecer, bem como imagens do céu nesse período do dia. Em seguida, o vídeo passa a mostrar gravações de atividades realizadas no ambiente escolar, como alunos jogando vôlei, conversando, sons de passos e ruídos de pratos durante o intervalo. Por fim, o vídeo se encerra com a imagem de uma das alunas interagindo com seu cachorro em um ambiente doméstico, acompanhada pelos sons característicos de sua casa.

Os alunos batem palmas para a apresentação das colegas.

THIAGO: – O trabalho de vocês é muito interessante. Gostei bastante da edição do vídeo, principalmente no início, quando vocês usam as imagens do céu para encerrar a parte da manhã e fazem a transição para o ambiente escolar. Também foi interessante perceber que, de manhã, o ambiente é mais silencioso, com sons de pássaros e poucos carros. Depois, quando chegamos à escola, o som fica mais intenso, seja pelas nossas próprias ações ou pelos ruídos que vêm de fora. Por fim, o vídeo termina de forma mais silenciosa novamente, quando estamos em casa.

ALUNA AO CENTRO: – Nossa, realmente professor, não tinha percebido isso.

As demais alunas que compõem o trabalho concordam.

THIAGO: – São visões diferentes e a de vocês foi extremamente importante para a criação do trabalho. Isso foi apenas uma consequência positiva que nem passou pela cabeça de vocês. Às vezes, quando realizamos algum tipo de trabalho, ele gera resultados que só surgem quando o finalizamos. Foi um ótimo trabalho!

Bom, agora só faltam vocês duas. Gostariam de apresentar o trabalho?

ALUNA: – Sim, Professor!

Após isso duas alunas se levantam e vão em direção à parte da frente da sala.

ALUNA: – O nosso trabalho se chama *Ruído do Tempo da Casa Vazia*. Nós utilizamos como inspiração observação de arquiteturas e *Singing Ringing Tree* – lendo o trabalho – que são transformadas em instrumentos caóticos pela ação do tempo, vento e animais. A proposta é um desenho de casa de campo, com diversos buracos e fissuras de tamanhos variados espalhados

pelas paredes. A obra busca produzir um som intenso e variado, oferecendo uma experiência de escutar. O som da obra seria puramente o ambiental capturado, filtrado e transformado pela própria estrutura: o vento soprando através dos orifícios criaria assobios, ressonâncias e tons melancólicos, como se a casa estivesse "suspirando". Em dias de chuva, o gotejar seria amplificado e irregular. *Após isso as alunas apresentam uma listagem de materiais e suas localizações.*

MATERIAL X LOCAL

Tubos de PVC ou bambu (curtos) – Encaixar em alguns buracos (como flautas).

Pedaços de pano ou tela fina – Colar ou pendurar atrás dos buracos.

Pequenos sinos de vento (quebrados ou improvisados) – Pendurar dentro de buracos maiores.

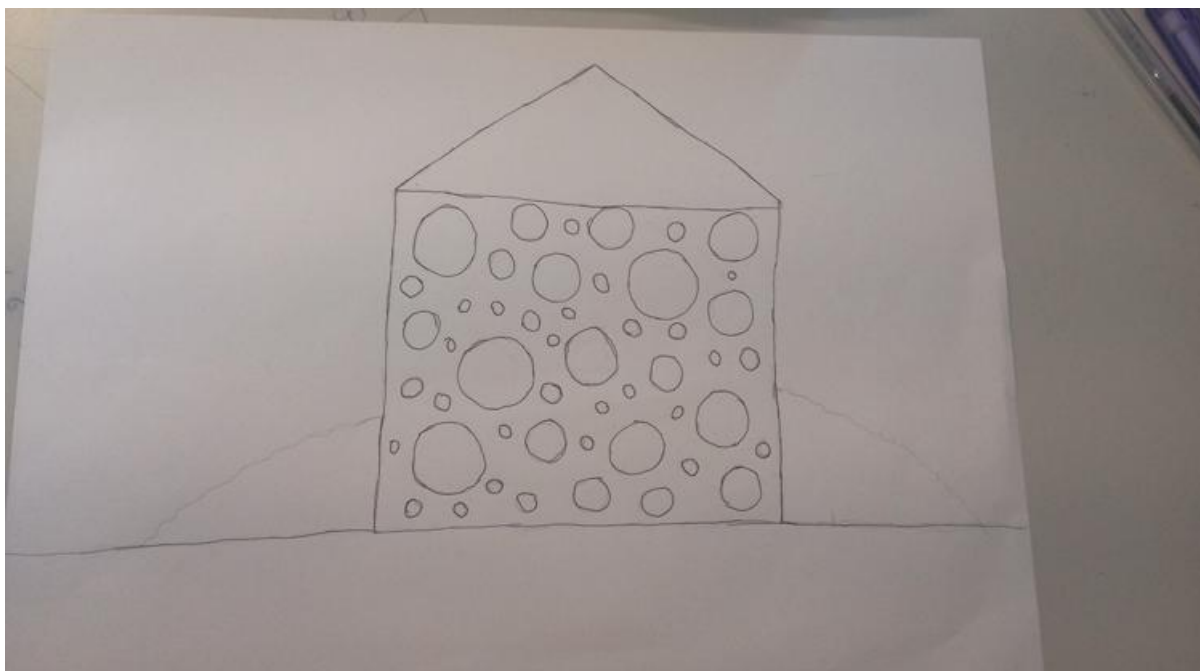
Miçangas, pedras ou grãos – Colocar dentro de latas pequenas e finas e amarrar nas bordas dos buracos.

Pedaços de Lata Envergada – Colocar como canaletas sob os buracos das paredes.

Classificamos nosso trabalho como instalação sonora e gambiarra sonora. Instalação Sonora, pois é projetado para um local específico, interagindo com o ambiente. Gambiarra Sonora, pois utiliza materiais improvisados e reciclados de forma engenhosa para criar os dispositivos de produção sonora.

ALUNA INTEGRANTE DA DUPLA: – Assim, percebemos em nossa experiência com o trabalho que – *lendo as percepções escritas no documento* – foi um processo de reflexão e desafiador. Normalmente, ao pensarmos em música, focamos em criar sons ou formas ‘bonitas’ ou controladas. O exercício de pensar em uma casa sonora na ausência de controle sobre o ritmo do som foi a parte mais interessante. O maior desafio foi conectar a imagem mental da casa perfurada com os objetos. Percebemos que o som não precisava ser produzido somente por um instrumento, mas que ele pode surgir a partir de objetos e com interação seja da natureza ou humana. A reflexão sobre o som do vento, algo invisível e constante, se tornando audível, moldado e turbinado pelos nossos pequenos mecanismos de gambiarra foi a parte que mais gostamos.

Figura 17: Ruído do Tempo da Casa Vazia



Fonte: Elaborado por alunos da escola localizada em Mariana – MG, 2025.

Após isso os alunos batem palmas para as colegas.

THIAGO: – Nossa, muitíssimo interessante o trabalho de vocês. Muito bem pensado, idealizado e carregado de sentidos tanto artísticos quanto poéticos. Por exemplo, o próprio título da obra. Na medida que vocês apresentaram o trabalho, eu ia imaginando como seria essa instalação, e que ela carrega sentimentos também, por exemplo as miçangas como materiais, me remete talvez que vivia uma família nesta casa de campo. Gostei também da justificativa de vocês para a classificação do trabalho. Acredito até que a própria estrutura da casa é feita pela gambiarra. Estou muito feliz com o trabalho de todos vocês, Pessoal. Incrível!

Bom, pessoal, estou muito grato pela colaboração de vocês. Podem ter certeza que isso irá enriquecer o meu trabalho. Claro, vocês já estão convidados a assistir a apresentação da defesa do meu TCC. Novamente, muito obrigado pela colaboração.

O sinal toca; acabou a aula.

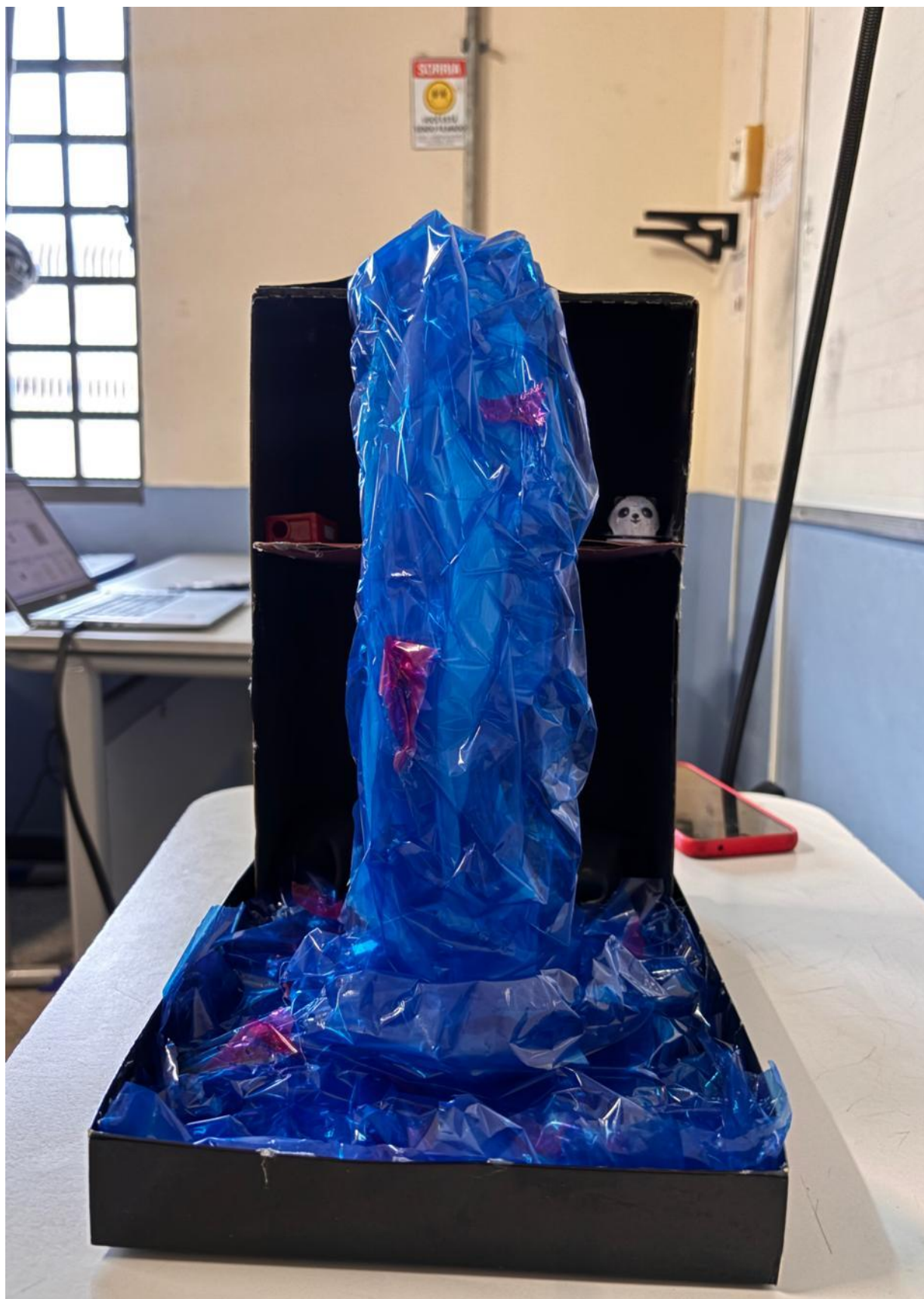
No dia seguinte, no turno da manhã.

Na primeira turma, foram realizadas duas apresentações de trabalhos. O primeiro grupo, composto por quatro alunos, elaborou um trabalho intitulado *Ecos da Repressão*. Por

meio dessa proposta, os estudantes buscaram abordar a mente do jovem no contexto contemporâneo, tratando de temáticas como depressão, ansiedade, medo do futuro, entre outras questões.

Para a realização da obra, os alunos construíram um objeto artístico confeccionado em papelão, recoberto por papel EVA. A estrutura foi dividida em dois níveis, nos quais foram dispostos objetos que remetem à ideia de conforto e acolhimento, como um apontador, associado ao gosto pelo desenho; um marca-texto com estampa de panda, relacionado à afinidade com animais; e um sofá confeccionado em papel, pigmentado na cor preta. À frente desses níveis e objetos, os alunos elaboraram uma espécie de “cachoeira” feita de papel transparente pigmentado na cor azul, contendo pequenos papéis vermelhos que simbolizam pensamentos de insegurança. Segundo os alunos, essa “cachoeira de pensamentos” posiciona-se à frente dos objetos com o intuito de representar uma mente que necessita de ajuda. Posteriormente, o grupo apresentou um áudio composto por ruídos, sons metálicos e gritos, buscando retratar uma mente marcada pela insegurança e pela confusão. Ademais, os alunos classificaram a obra como uma instalação sonora, uma vez que imaginaram sua realização em um ambiente controlado, no qual o público poderia circular pelo espaço, interagir com a obra e visualizar projeções contendo depoimentos de pessoas que vivenciam esses problemas psicológicos. Os alunos relataram, ainda, que a inspiração para o trabalho teve como referência a instalação *Aqui jaz...*, desenvolvida pelo autor deste trabalho.

Figura 18: Ecos da Repressão.



Fonte: Elaborado por alunos da escola localizada em Mariana – MG, 2025.

A segunda apresentação ocorreu de forma individual, realizada por uma aluna. A discente optou por desenvolver o trabalho em formato de vídeo, intitulado *The Domestic Symphony*. A proposta da obra aborda os sons do ambiente doméstico no interior de sua residência. Para isso, a aluna realizou a gravação de um vídeo que registra sua rotina ao lavar as louças em casa. Entretanto, ao longo de todo o vídeo, foi introduzido de forma contínua o som de um fogão acendendo uma chaleira, que acompanha a narrativa sonora da obra. O vídeo possui duração de 7 minutos e 49 segundos e se encerra quando a aluna atende a campainha de sua residência. Segundo a própria aluna, o intuito do trabalho é evidenciar os sons presentes no ambiente doméstico durante o cotidiano. A discente classificou sua obra como paisagem sonora, ao buscar identificar e registrar os sons de sua casa, e como design sonoro, em função da manipulação e edição dos sons ao longo do vídeo.

A partir das apresentações realizadas e os depoimentos dos alunos, foi possível observar a diversidade de abordagens, linguagens e compreensões que os alunos desenvolveram em relação à Arte Sonora. Podemos observar de maneira geral – até agora pelas apresentações – trabalhos que envolvem a Paisagem Sonora e os aspectos sonoros do cotidiano dos alunos, bem como o uso de aparelhos eletrônicos como suporte para a obra – em formato de áudio e/ou vídeo. Três trabalhos – *Harmonia*, *Ruído do Tempo da Casa Vazia*, *Ritmos do Cotidiano* – que se preocuparam com a seleção de objetos para ocasionar sons específicos e gerar resultado que gostariam. Claro, observa-se que existem alguns trabalhos de cunho imaginativos como o *Ruído do Tempo da Casa Vazia*, onde não é possível identificar o aspecto sonoro da instalação. Entretanto, deve-se levar em consideração a pesquisa e elaboração de uma lista de materiais que ambas as discentes levaram em consideração com o intuito de provocar sons imaginativos. Além disso, podemos observar que surgem obras ligadas a sentidos pessoais ou afetivos como a obra *Ecos da Repressão*, bem como a preocupação visual para orientar o leitor – objetos que remetem ao conforto, pontos vermelhos representando pensamentos confusos.

Por fim, neste capítulo podemos identificar a compreensão por parte dos alunos a respeito do conteúdo, sobretudo os aspectos das categorias da Arte Sonora como a instalação sonora, paisagem sonora, design sonoro, vídeo e gambiarra. Dessa forma, este capítulo evidencia como as apresentações dos trabalhos funcionaram como um momento de síntese do percurso pedagógico desenvolvido, preparando o terreno para a análise dos resultados finais, que serão apresentados no subcapítulo seguinte.

4.3. Trabalhos escritos

Neste subcapítulo, pretende-se apresentar os demais trabalhos realizados pelas turmas nas quais foram aplicados os conteúdos relacionados à Arte Sonora. Os trabalhos aqui apresentados correspondem exclusivamente às produções escritas que não foram expostas oralmente em sala de aula pelos alunos. Posteriormente, no capítulo destinado à conclusão, será realizada uma análise final dos resultados obtidos tanto a partir das atividades desenvolvidas em sala quanto dos trabalhos elaborados pelos estudantes.

O primeiro trabalho aqui apresentado foi desenvolvido individualmente por uma aluna do turno da manhã e intitula-se *O Pulsar da Rotina*. A obra busca representar a rotina da vida cotidiana inserida em um ambiente doméstico familiar, ressaltando momentos que se tornam monótonos em função da repetição constante do dia a dia. Para isso, a discente utilizou o relógio como elemento central, tanto para compor o aspecto visual da obra quanto para sustentar o conceito proposto.

Segundo a discente, o ritmo do relógio representa os sons do cotidiano e está associado a diferentes emoções, uma vez que “às vezes ele parece reconfortante, às vezes dá um certo aperto no coração” (Aluna autora da obra *O Pulsar da Rotina*, 2025). Como reflexão pontual, a autora destacou que o tempo, ao mesmo tempo em que auxilia na organização da vida cotidiana, também exerce uma pressão constante, evidenciando uma preocupação com o mundo contemporâneo, marcado por um ritmo cada vez mais acelerado.

Dessa forma, a discente compreende a Arte Sonora como uma possibilidade de reflexão sobre essas questões por meio da arte, promovendo uma escuta e uma observação ampliadas do mundo contemporâneo “a Arte Sonora serve justamente para a gente perceber essas coisas e ouvir melhor o mundo ao nosso redor, mesmo dentro de casa” (Aluna autora da obra *O Pulsar da Rotina*, 2025).

O segundo trabalho realizado individualmente é da mesma turma da autora anterior. O trabalho intitulado *Chuva Dentro de Casa*, segundo a autora, teve origem na observação de um som cotidiano frequentemente despercebido: os últimos pingos de água do chuveiro que caem após seu desligamento. Esse gotejar final, espaçado e reverberante, é compreendido pela autora como portador de uma sensação de encerramento, evocando a ideia de esgotamento. No contexto da obra, tal gotejar passa a simbolizar sentimentos de dor, solidão e sofrimento silencioso, que tendem a emergir em momentos de silêncio e recolhimento. Segundo a discente,

a escolha desse elemento sonoro fundamenta-se em sua capacidade de construir uma atmosfera de vazio e introspecção, na qual cada gota é percebida como carregada de peso simbólico, lentidão e significado. O som reverberante, ao ecoar em um ambiente doméstico frio e silencioso, sugere metaforicamente que o próprio espaço passa a expressar uma forma de lamento. Dessa forma, a autora busca comunicar o silêncio que provoca dor, a sensação de solidão e o eco interno que se manifesta quando não há escuta externa. Por fim, a autora destaca que o processo do trabalho ocorreu de maneira introspectiva, porém de maneira satisfatória porque “consegui transformar um som comum em algo com significado. O que ficou para mim é que até o silêncio tem peso, e que às vezes a arte aparece nos detalhes que quase ninguém nota” (Autora da obra *Chuva Dentro de Casa*, 2025).

Figura 19: Chuva Dentro de Casa



Fonte: Autora da obra *Chuva Dentro de Casa*, 2025.

Ainda nas mesmas turmas do turno da manhã, foi desenvolvido mais um trabalho individual intitulado *Ritmo da Rotina*. Segundo a discente, a obra foi idealizada a partir da observação de sons simples e cotidianos que, em geral, passam despercebidos em sua rotina, como o “alarme do celular, sons de passos, água correndo, portas sendo abertas, cadeiras arrastadas, conversas ao fundo, buzinas e o ruído de objetos manuseados em atividades rotineiras” (Autora da obra *Ritmo da Rotina*, 2025). A proposta da obra consiste em evidenciar como esses sons podem ser reorganizados e percebidos sob uma perspectiva artística. Nesse sentido, a discente concebe uma composição sonora construída a partir desses registros, tomando como base o ritmo de sua rotina diária. A autora ressalta, ainda, que sua intenção é propor uma reflexão acerca da importância da escuta ativa e da valorização dos sons que compõem o ambiente cotidiano. Dessa forma, a discente afirma que “a obra deseja comunicar que a arte pode surgir daquilo que parece simples, repetitivo ou comum, e que o ambiente ao nosso redor é cheio de possibilidades sonoras criativas” (Autora da obra *Ritmo da Rotina*, 2025). Importante ressaltar que, a autora classifica seu trabalho dentro da paisagem sonora por trabalhar com uma escuta ativa e os observar de maneira artística, além disso, considera que se insere também na categoria de design sonoro por organizar, modificar e combinar tais sons. Ao apresentar seu ponto de vista sobre a experiência de realização do trabalho, a discente destaca que o processo de criação esteve fundamentado na observação, na escuta e na imaginação. Além disso, relatou dificuldades iniciais em identificar aspectos e significados artísticos nos sons que a circundam. Por fim, a aluna destaca que a experiência com a Arte Sonora contribuiu para a compreensão de que “tudo ao nosso redor produz som e que esses sons podem se transformar em obra de arte, dependendo do olhar – ou da escuta – que damos a eles” (Autora da obra *Ritmo da Rotina*, 2025).

No que se refere à turma do turno da noite, observou-se que poucos alunos realizaram a entrega do trabalho. Alguns estudantes relataram que, em razão do tempo reduzido, não conseguiram executar a atividade proposta, bem como em função de compromissos assumidos antes do horário escolar, conforme abordado no subcapítulo anterior, uma vez que muitos alunos trabalham antes de se dirigirem à escola. Ademais, por se tratar do período final do ano letivo, parte dos estudantes já possuía notas suficientes, acima da média mínima exigida na disciplina de Arte, e, consequentemente, deixou de frequentar as aulas após a semana de provas. Dessa forma, não foi possível estabelecer contato direto com esses alunos em ambiente escolar para a entrega e acompanhamento dos referidos trabalhos. Entretanto, apresenta-se um trabalho desenvolvido por cinco alunos, intitulado *Canto da Manhã*. De acordo com os autores, a obra

fundamenta-se na observação dos sons de pássaros presentes em seu cotidiano, os quais, em geral, passam despercebidos. Dessa forma, os discentes destacam como os sons da natureza podem transmitir sensações de calma, leveza e “sensação de liberdade” (Autores da obra *Canto da Manhã*, 2025). Além disso, os alunos ressaltam que a obra busca representar o canto dos pássaros inserido em uma paisagem sonora, aliando-se ao uso de materiais que remetem a esses sons, como imagens simples, papel e desenhos. Os autores destacam ainda que, imaginaram sons de pássaros como sabiá, bem-te-vi e outras espécies comumente encontradas em ambientes urbanizados, cujos cantos formariam uma espécie de “pequeno coral natural” (Autores da obra *Canto da Manhã*, 2025). A partir dessa concepção, os discentes classificam a obra como pertencente aos campos da paisagem sonora, do design sonoro e, no âmbito imagético, da instalação sonora. Para isso, idealizaram uma sala ampla equipada com caixas de som e imagens de pássaros. Ao apresentarem seus pontos de vista acerca da experiência de realização do trabalho, os alunos destacam que o processo ocorreu de maneira simples e satisfatória, a partir da exploração da imaginação. No registro escrito, os discentes apresentam, de forma integrada e sem identificação individual, diferentes percepções de cada integrante do grupo. Um dos alunos relata que o trabalho o levou a prestar mais atenção ao ambiente sonoro ao seu redor. Outro discente destacou que foi interessante transformar sons comuns em algo artístico. Um terceiro aluno apontou a dificuldade em pensar a transposição de um elemento auditivo para um sentido visual. Outro integrante afirmou que conseguiu compreender melhor o funcionamento da Arte Sonora e “como qualquer som pode virar arte, desde que tenha uma proposta” (Autores da obra *Canto da Manhã*, 2025). Ainda segundo os relatos, um dos alunos considerou proveitoso imaginar como os sons se combinam entre si e perceber que a paisagem sonora pode assumir significados distintos para cada pessoa. Por fim, outro integrante destacou que o trabalho transcorreu de maneira tranquila e clara, afirmando que “Nada me pareceu confuso e foi um trabalho bem de boa de desenvolver” (Autores da obra *Canto da Manhã*, 2025).

Figura 20: Canto da Manhã



Fonte: Autores da obra *Canto da Manhã*, 2025.

5. CONCLUSÃO

Propondo uma análise pedagógica acerca dos trabalhos descritos no subcapítulo 4.2. *Apresentação dos trabalhos* e 4.3. *Trabalhos escritos* podemos observar que os alunos demonstraram apropriação dos conceitos relacionados à Arte Sonora, especialmente no que diz respeito à escuta ativa, à valorização do cotidiano como matéria artística e à ampliação da percepção sonora. Mesmo sem a apresentação oral em sala de aula, os registros escritos evidenciam processos reflexivos significativos, nos quais os estudantes articulam observação, imaginação, sensibilidade estética na construção de suas propostas. Além disso, podemos perceber que muitos trabalhos mostram um anseio dos alunos em abordar seu cotidiano – obras como *Ritmos do Cotidiano*; *Life Sound*; *The Domestic Symphony*; *O Pulsar da Rotina*; *Chuva Dentro de Casa*; *Ritmo da Rotina*; *Canto da Manhã* –, bem como pensamentos mais introspectivos – *Ruído do Tempo da Casa Vazia*; *Ecos da Repressão*; *Chuva Dentro de Casa*.

De modo geral, os trabalhos analisados revelam que os alunos conseguiram compreender que a Arte Sonora abarca outros aspectos sonoros para além daqueles dispostos na música tradicional. Dessa forma, permitindo reconhecer sons comuns, ambientes domésticos e elementos naturais como potenciais geradores de experiências artísticas. As reflexões apresentadas pelos discentes indicam um deslocamento do olhar e da escuta em relação ao cotidiano, possibilitando uma percepção mais atenta dos sons que os cercam e de seus significados simbólicos e emocionais. Observa-se, ainda, que as propostas desenvolvidas dialogam diretamente com categorias trabalhadas ao longo do processo pedagógico, como paisagem sonora, design sonoro e instalação sonora, demonstrando que os alunos foram capazes de classificar criticamente suas produções e justificar tais escolhas.

Observou-se, entretanto, que os trabalhos classificados como instalação sonora permaneceram predominantemente no campo imagético. A partir dessa percepção, é possível pressupor alguns fatores que contribuíram para que essa categoria se manifestasse majoritariamente nesse campo. O primeiro deles refere-se à dimensão temporal, uma vez que todo o processo precisou ocorrer de maneira relativamente rápida. Inicialmente, por se tratar de apenas uma aula destinada à apresentação dos conteúdos aos alunos, não foi possível analisar de forma aprofundada diferentes exemplos de instalações sonoras, tampouco aprofundar o tema de maneira mais consistente, o que limitou o desenvolvimento conceitual dessa prática. Associado a esse fator, os alunos também dispuseram de um tempo reduzido para a elaboração de seus trabalhos, que foram desenvolvidos ao longo de aproximadamente duas semanas, em um contexto marcado pela realização de provas finais e por outras atividades

previstas no calendário escolar. Nesse sentido, compreende-se que, em um contexto com maior disponibilidade de tempo, poderiam emergir tentativas mais concretas de criação de instalações sonoras no ambiente escolar. Considera-se também que, mesmo em um cenário com condições temporais mais favoráveis, ainda seriam enfrentadas dificuldades significativas relacionadas ao espaço escolar e à disponibilidade de materiais para a realização dessas possíveis instalações. Embora seja possível encontrar soluções em relação aos materiais através de uma prática voltada à gambiarra, a partir da improvisação de materiais precários, devemos levar em consideração a infraestrutura escolar, uma vez que se trata de uma escola inserida na rede pública de ensino e localizada em um bairro periférico, espaços constantemente negligenciados e invisibilizados pelo Estado.

Acredita-se também que esses fatores possam ter influenciado a ausência de trabalhos classificados como escultura sonora. Além disso, embora não tenha surgido nenhuma produção enquadrada especificamente na categoria de poesia sonora, foi possível identificar a presença de pensamentos e abordagens de caráter mais poético em trabalhos como *Ruído do Tempo da Casa Vazia*, *Chuva Dentro de Casa* e *Ecos da Repressão*. Observa-se ainda o uso recorrente de aparelhos celulares como suporte para a realização de vídeos relacionados às propostas de paisagem sonora, bem como para a gravação dos respectivos áudios de forma independente.

Por fim, deve-se considerar que, em contextos distintos, sejam eles temporais, etários ou em outra rede de ensino, os trabalhos desenvolvidos, bem como os resultados finais, poderiam assumir configurações distintas. No contexto educacional abordado neste trabalho, foi possível observar que o conteúdo proposto produziu efeitos positivos no que diz respeito à interdisciplinaridade no ensino de Artes, especialmente por meio da Arte Sonora. Ressalta-se ainda que, apesar de certa resistência por parte de alguns alunos no primeiro contato com o conteúdo, bem como da não entrega de alguns trabalhos, foi possível perceber, entre aqueles que inicialmente demonstraram resistência, uma compreensão acerca da Arte Sonora e de suas múltiplas possibilidades.

Cabe destacar que não foi possível aprofundar determinados temas apresentados no Capítulo 2. *Antes da Arte Sonora*, assim como alguns termos e aspectos discutidos no Capítulo 3. *Arte Sonora*, especialmente no que se refere à não conceituação da Arte Sonora como elemento fundamental desse fazer artístico, bem como às discussões sobre a gambiarra. Ainda assim, de modo geral, os alunos demonstraram interesse pelo tema, permitindo-se experimentar, pesquisar e imaginar, sem a preocupação com critérios estéticos de beleza, o que favoreceu processos criativos, bem como uma satisfatória compreensão sobre a Arte Sonora.

Enfatiza-se assim, que o presente trabalho não teve como objetivo estabelecer a Arte

Sonora como o único método interdisciplinar possível em sala de aula, mas antes, propor uma reflexão acerca de seu uso no ensino de Artes, evidenciando-a como uma alternativa entre outras possíveis. Além disso, a Arte Sonora apresenta-se como uma possibilidade de abordagem interdisciplinar no ensino de Artes, como proposto pela Base Nacional Comum Curricular (2017).

Propondo uma retomada dos objetivos específicos o primeiro - Efetivar um estudo bibliográfico sobre antecedentes da Arte Sonora – pode-se concluir que o estudo bibliográfico permitiu compreender os antecedentes históricos da Arte Sonora, evidenciando a contribuição dos movimentos vanguardistas, da Música Concreta, Fluxus, conceito de intermídia e ready-made para a ampliação do conceito de som e para a emergência de práticas artísticas interdisciplinares. Entretanto, é importante ressaltar que o estudo se concentrou em uma determinada quantidade de autores, assim, acredita-se que possa existir outros movimentos ou práticas artísticas que influenciaram o surgimento da Arte Sonora.

O segundo objetivo específico consistiu em desenvolver um estudo bibliográfico sobre a Arte Sonora e o campo da Gambiarra Sonora, considerando seus aspectos conceituais e históricos. Para tanto, buscou-se compreender a Arte Sonora como um campo híbrido, situado na interseção entre música, artes visuais, arquitetura e outras áreas do conhecimento, reconhecendo sua diversidade constitutiva e seu caráter eminentemente interdisciplinar. Nesse percurso, foram identificadas práticas recorrentes associadas a esse campo, tais como instalação sonora, escultura sonora, gambiarra sonora, design sonoro, paisagem sonora, rádio arte, poesia sonora, performance sonora e luthieria artesanal, entendendo-as não como categorias fechadas, mas como manifestações que evidenciam sua natureza expandida. Partiu-se ainda do entendimento de que qualquer tentativa de delimitação rígida da Arte Sonora tende a contradizer sua própria essência, marcada pela hibridez, pela atuação entre meios e pela constante transgressão de fronteiras disciplinares. No que se refere à Gambiarra Sonora, buscou-se compreendê-la tanto como conceito quanto como prática artística vinculada ao uso improvisado de materiais e objetos precários, caracterizada pelo experimentalismo, pela resignificação do cotidiano e pelos processos de apropriação e reinvenção de materiais. Observou-se, contudo, a preocupação em abordar a estética da gambiarra sem romantizá-la, problematizando as condições sociais, econômicas e estruturais que levam muitos artistas a trabalharem em contextos de escassez, compreendendo-a não apenas como alternativa técnica, mas também como gesto crítico, forma de denúncia e prática de resistência.

O terceiro e último objetivo específico - Planejar, efetivar e avaliar a aplicação da Arte Sonora no contexto escolar, considerando o processo desenvolvido e os resultados obtidos a

partir dos trabalhos realizados pelos alunos - Embora não tenha sido possível efetivar mais de uma aula dedicada exclusivamente à temática, tampouco realizar mais de um encontro para a confecção dos trabalhos, e apesar de não se ter conseguido aprofundar de maneira mais detalhada os conteúdos históricos abordados no capítulo *Antes da Arte Sonora*, foi possível aplicar uma aula introdutória sobre os conceitos centrais do trabalho de forma satisfatória junto às turmas. Mesmo diante das limitações de tempo e de aprofundamento teórico, a experiência pode evidenciar – mesmo que com ressalvas a respeito do caráter que o trabalho poderia caso fosse possível aprofundar nos conteúdos - o potencial pedagógico da Arte Sonora no contexto da escola pública, revelando-se uma abordagem pertinente e significativa para o ensino de artes.

Para além do âmbito escolar, acredito que este estudo também reverbere em uma perspectiva pessoal. Como uma pessoa que atua em âmbitos diferentes – docência, música, artes visuais – acredito que o trabalho e a Arte Sonora podem ser, dentre outras, uma forma de me reafirmar e me estabelecer neste lugar *interdisciplinar, híbrido, entre os meios*.

Por fim, todo esse percurso, desde o meu primeiro período na universidade até o momento atual — marcado por altos e baixos, realizações e decepções —, reafirma a paixão que construí pela docência. Compreendo que, embora a escola pública, as Artes, os professores, os alunos e os servidores que compõem o ambiente escolar, precisem lutar cotidianamente por sua sobrevivência diante da negligência e das recorrentes tentativas de sucateamento do sistema público de ensino, a escola ainda se configura como um espaço interdisciplinar, com diversidade, política e artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ana Paula Ramos da Rocha. **O universo dos sons nas artes plásticas**. [S.l.]: Edições Colibri, 2007. ISBN 978-9727727070.

BREITSAMETER, Amanda Jansson. **Design & comunicação: uma análise da revista Madrugada (1926)**. 2009. Trabalho acadêmico Pós-graduação — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Porto Alegre, 2009. Disponível em: [Design & comunicação: uma análise da revista Madrugada \(1926\)](#). Acesso em: 28 out 2025.

CAMPESATO, Lílian. **Arte sonora: metamorfose das musas**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/publico/dissertacao.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2025.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. **Som, espaço e tempo na arte sonora**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília, 2006. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom_2006.pdf. Acesso em: 17 nov. 2025.

GERVILLA, Lucas Rossi. Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado. **RILP**, Lisboa, v. 38, p. 49-67, dez. 2020. Disponível em http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S218244522020000200049&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 jan. 2026. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.rilp2020.38/pp.49-67>.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. [S.l.]: Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2012. p. 37–46.

LAMUR, Juliano Andre. **Schoenberg e Kandinsky: promovendo a expansão e a pluralidade da produção artística do século XX (1911–1914)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música ou Artes) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: [\(60\) Schoenberg e Kandinsky: promovendo a expansão e a pluralidade da produção artística do século XX \(1911 – 1914\)](#). Acesso em: 20 nov 2025.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. Fluxus e [re]fluxus: uma [auto]historização. Encontro de História da Arte, Campinas, n. 5, p. 245–253, 2009. DOI: 10.20396/eha.5.2009.4015. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4015>. Acesso em: 2 dez 2025.

LONGHI, Raquel Ritter. Intermedia, ou para entender as poéticas digitais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: Intercom, 2002. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP7LONGHI.pdf. Acesso em: 29 nov 2025.

LUNA, Ianni Barros. **Não era mais que um ruído:** provocações em arte sonora. 2020. 242 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40171>. Acesso em: 17 nov 2025.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Gambiarra e experimentalismo sonoro.** 2014. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-30102014-153449/>. Acesso em: 12 dez 2025.

PELED, Yiftah. Ready made: inclusão ruidosa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 16., 2007, Florianópolis. **Anais [...]**. [S.l.: s.n.], 2007.

REBELO, Rafael. Fluxus: uma antítese. **Revista Minerva**, [s.d.]. Disponível em: <https://revistaminerva.pt/fluxus-uma-antitese/>. Acesso em: 10 out 2025.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos:** manifesto futurista. 1913. Tradução de Daniel Belquer e José Henrique Padovani. Disponível em: <https://zenodo.org/records/584158/files/RussoloL%20%5B2014%5D%20A%20arte%20dos%20ru%C3%ADdos,%20manifesto%20futurista.pdf>. Acesso em: 10 out 2025.

SEDLMAYER, Sabrina. **Quem não tem cão caça com gato:** estudando a gambiarra. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2024. 126 p. ISBN 978-85-7108-528-2.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2001. Caderno Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 12 nov 2025.

Schafer, R. Murray. **O ouvido pensante.** Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991. Título original: The Thinking Ear. ISBN 85-7139-016-9.

TSUDA, Carlos Eduardo. **Arte sonora e espaço:** estética e novas possibilidades poéticas. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

VAZ, Felipe Fessler. **Elementos da arte sonora.** 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/5938301/Elementos_da_Arte_Sonora_2008_. Acesso em: 10 out 2025.