

IMAGENS FALANTES: A POÉTICA INTERATIVA DO SOM IMAGINADO

Seán Street

RESUMO

O nosso lugar no mundo resulta de uma combinação de sentidos complementares. Quando analisamos uma obra de arte, seja uma pintura, uma escultura ou uma fotografia, temos a capacidade de “ouvir” assim como de ver essa obra com base em numerosas pistas que ela providencia. O velho truísmo radiofónico que diz que “as imagens são melhores em som” também nos sugere uma relação imaginativa entre o ouvido e a mente. Da mesma maneira, o facto de o visual ter poder para sugerir som abre a um novo nível de sentido num mundo de imagens aparentemente estáticas e “silenciosas”. Ao conscientemente sintonizarmos os ouvidos com os olhos, interpretamos o mundo visual com novos estratos de experiência e sentido. Sem as restrições do nacionalismo e da linguística, ouvimos mensagens que vêm de vozes internacionais e se expressam através da arte na nossa própria linguagem, embora continuem a ser verdade para os sons dos seus mundos recriados.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; escuta; pintura; poética; rádio; som

ABSTRACT

A combination of complementary senses gives us our place in the world. As we examine a work of art, be it a painting, a sculpture or a photograph, we possess the capacity to “hear” as well as see it based on numerous clues it provides. Just as the old radio truism, “the pictures are better in sound” offers us the imaginative relationship between the ear and the mind, so the power of the visual to suggest sound unlocks a new layer of meaning in the world of apparently static and “silent” images... By consciously tuning the ears to partner the eyes, we interpret the visual world with new strata of experience and meaning. Unbound by restrictions of nationalism and linguistics, we listen to messages from international voices expressed through art in our own language while remaining true to the sounds of their recreated worlds.

KEYWORDS

Art; listening; painting; poetry; radio; sound

INTRODUÇÃO: OLHOS QUE OUVEM, OUVIDOS QUE VEEM

Nós afetamos um espaço aparentemente vazio pela nossa própria presença nele, mesmo quando procuramos gravar a experiência desse espaço, eletrónica ou imaginativamente. Uma sala cheia de ouvintes muda o carácter dessa sala. Uma pessoa que grava uma paisagem despovoada nega a ideia de ausência humana. Ao estar presente para ouvir, sendo uma testemunha do visível e do audível, a nossa consciência contribui

ativamente para a experiência. Nós somos criadores ao mesmo tempo em que somos observadores. Da mesma maneira que uma imagem aparentemente muda não oferece silêncio, mas um recetáculo no qual a imaginação pode criar o seu próprio mundo sonoro personalizado, assim também na escuridão a mente pode gerar as suas próprias imagens. Uma imagem, uma escultura, um edifício ou um texto podem suscitar uma resposta mental para além do visual e cognitivo, seja ela consciente ou subliminar ou um pensamento internamente articulado; mais subtilmente, qualquer dessas obras oferece o potencial de um sinal sonoro que sugere emoção interativa. Podemos ter limitações linguísticas, mas passar além das palavras é entrar num mundo sonoro sugerido pelos outros sentidos que realmente não conhecem fronteiras. A chegada do som aos filmes colocou imediatamente barreiras à comunicação que não existiam antes. Somos participantes num trabalho sonoro e personalizamos o mundo internamente, mas treinar o olho e o ouvido para se relacionarem um com o outro, utilizando a memória para fornecer referências, é uma competência que se adquire. O poeta e artista Charles Tomlinson podia imaginar o seu amado vale de Gloucestershire através do som do próprio vale:

O olho fechado pode explorar
as formas do vale
tão certo quanto o braille
debaixo de um dedo cego.

Em todas as suas células despertas
a mente inteira destrava
sempre que o olho escuta,
onde quer que o ouvido veja.
(Tomlinson, 2009, p. 441)¹²

Os especialistas em som estão há muito tempo cientes de uma das grandes forças do áudio, a de comunicar imagens na mente. Porque ouvimos, nós “vemos” imaginativamente, e nesse aspeto, a música instrumental é verdadeiramente internacional. Como diz o velho truísmo, “na rádio, as imagens são melhores”. No entanto, neste texto, gostaria de explorar a ideia de que essa conexão imaginativa entre som e imagem é na verdade bidirecional, pois possuímos a capacidade de produzir som a partir de imagens, assim como fazemos imagens a partir do som. O som que uma obra de arte sugere à nossa imaginação pode ser uma interpretação literal evidenciada por pistas pronunciadas pelo próprio objeto, ou pode manifestar-se como um som abstrato ou associativo. Certas imagens podem, de facto, produzir um profundo silêncio dentro do cérebro, que é em si mesmo um diálogo emocional. Em suma, a resposta auditiva pode

¹ Reconheço com gratidão a permissão concedida pela Carcanet Press para publicar estas linhas do poema de Charles Tomlinson.

² Nota de tradução: não podendo a tradução ser suficientemente fiel à expressão do poema, reproduz-se também nesta nota a sua versão original: “The closed eye can explore / the shapes of the vale / as sure as the braille / beneath a blind finger. / In all its roused cells / the whole mind unlocks / whenever eye listens, / wherever ear looks.

ser narrativa, subliminar ou emocional – ou uma combinação de todas elas; ouvimos com os nossos ouvidos, mas escutamos com as nossas mentes. É por isso que rádio, som e poesia têm um grau de parentesco.

IMAGENS NUMA EXPOSIÇÃO

Entre outubro de 2017 e março de 2018, a Fondation Louis Vuitton organizou uma exposição, “Being Modern: MoMA em Paris”, que apresentou uma coleção de obras de referência do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Criada em 1929, esta instituição museológica permitiu a preservação de muitas obras europeias que, de outro modo, teriam certamente ficado perdidas nos anos turbulentos que se seguiram. Obras de Cézanne, Dali, Picasso, Kirschner e muitos outros regressaram ao continente que as deu à luz, e as “vozes” dos artistas – individual e coletivamente – falaram e cantaram na refrescante “acústica” de um ambiente alterado. Num momento de crescente nacionalismo, o desempenho deste coro internacional foi muito oportuno. De facto, em 1942, o primeiro catálogo da coleção MoMA expressou tal conceito explicitamente em tempos mais sombrios: “é importante num momento em que Hitler fez um fetiche de nacionalismo chocante que nada menos que 24 nações para além da nossa estivessem representadas na coleção do museu” (Bajac, 2017, p. 22). Somente na seleção de Paris, mais de uma centena de artistas de ambos os lados do Atlântico encheram as galerias com as cores do som e o som da cor.

Visitar uma galeria de arte ou museu é uma experiência auditiva antes mesmo de as obras artísticas específicas serem apreciadas; cada sala tem a sua própria acústica, e a memória cumulativa de tal visita é frequentemente retida como um eco sonoro na mente. O ambiente fornece uma série de circunstâncias pelas quais o visitante se move, ouvindo a acústica do lugar, que muda à medida que a multidão se movimenta e se desloca, e depois focaliza a atenção em peças de arte. Na sua obra *Pictures from an exhibition*, o compositor russo Modest Mussorgsky dá-nos uma clara interpretação musical dessa experiência, justapondo um tema que representa o passeio do visitante entre as próprias obras de arte, cada uma das quais representada em som. O trabalho de Mussorgsky foi criado depois de ele visitar uma exposição memorial da obra do seu amigo, o jovem pintor russo Viktor Hartmann, realizada na Academia Imperial de Artes em São Petersburgo, em fevereiro e março de 1874, que continha mais de 400 obras do artista. A coleção de Mussorgsky, composta por 10 representações de pinturas individuais ligadas por um tema que retratava o progresso do espectador através das salas, foi concluída em apenas três semanas, de 2 a 22 de junho de 1874.

A nossa própria experiência sonora de uma galeria fornece uma paisagem sonora na qual são colocados os detalhes específicos dos objetos de arte individuais, cada um com o potencial de evocar na imaginação o seu próprio mundo sonoro: o som interiorizado colocado no contexto do som físico. Ao deixarmos a sala, levamos a memória dela, dos objetos que vimos, a impressão que causaram em nós, mas também a memória do próprio lugar. Fisicamente, tratou-se de uma experiência partilhada com outros visitantes, embora em termos de áudio cada resposta pessoal seja única e da nossa própria

autoria. Como Franz Kafka disse, “cada um carrega uma sala consigo. Este facto pode ser comprovado por meio do sentido de audição” (Kafka, 1991, p. 1). Podemos optar por comprar um catálogo como lembrança da nossa experiência; quando o abrimos num novo ambiente, digamos, na nossa casa, escritório ou sala de aula, o som desse novo local fornece um cenário de áudio alterado, embora, à medida que viramos as páginas, a “música” das imagens possa – ou não – permanecer a mesma. Uma clara analogia seria a experiência da música ao vivo na sala de concerto, em contraste com uma gravação do mesmo artista e / ou trabalho escutado no ambiente de casa; a pessoa constitui uma testemunha direta do acontecimento, embora carregue consigo toda a imprevisibilidade que tal acontecimento traz. A alternativa de uma situação razoavelmente controlada, ouvir o mesmo trabalho como uma experiência puramente auditiva, poderia, é certo, auxiliar a contemplação, mas apenas através de uma cópia. Poder-se-ia argumentar que nenhum dos dois é totalmente definitivo e que, de facto, tal leitura da intenção original do intérprete só poderia realmente ocorrer se a performance ao vivo acontecesse apenas na presença do ouvinte. No entanto, voltamos a experimentar o *in situ* original para reabastecer o nosso mnemónico e, assim, alimentar a nossa experiência do próprio trabalho. Por outras palavras, uma pintura ao vivo é um acontecimento em si mesmo. Adiante, exploraremos o efeito de uma obra auditiva quando aumentada pelas propriedades visuais e acústicas de grandes espaços, como uma igreja, cujas propriedades sonoras são importantes para o acontecimento e a sua memória. Comparada com as reverberações líquidas de uma catedral, uma acústica externa seca é parte do espetáculo do mundo. John Hull, um académico que ficou cego no auge da sua carreira, comentou que “se só a chuva pudesse cair numa sala, isso ajudar-me-ia a entender onde as coisas estão nessa sala, a ter a sensação de estar na sala, em vez de apenas me sentar numa cadeira” (Hull, 2013, p. 27).

Se um compositor orquestrasse uma resposta ao “Being Modern”, as forças sonoras seriam de facto várias. A grande variedade da obra, histórica e criativamente, era tão diversa quanto as décadas representadas, e cada voz falava do seu tempo e através do tempo. As três seções – desde os primeiros trabalhos da primeira década do MoMa, passando pelo Minimalismo e Pop Art, até às mais recentes aquisições, incluindo peças como “Untitled (Club Scene)” de Kerry James Marshall – eloquentemente evocavam na mente do espectador uma variedade de respostas sonoras imaginativas. Havia de facto instalações sonoras que falavam por si mesmas, como a canadiana Forty-Part Motet de Janet Cardiff, de 2001, 40 altifalantes, cada um numa caixa preta à altura da cabeça, tocando o motete de 40 partes de Thomas Tallis, “Spem in Alium”. Neste trabalho, era literal a descrição que o curador Quentin Bajac fazia da coleção, identificando-a no catálogo como “polifónica”; aplicada à exposição como um todo, tal palavra era apropriada e exata para referenciar o murmúrio imaginativo e metafórico do som gerado pelo trabalho experimentado externamente e internamente como uma parceria entre visão e som na mente. Dar um exemplo a partir do “Being Modern” é demonstrar as analogias potenciais entre a arte visual e a sonora e a nossa interpretação pessoal delas. O “No.10” de Mark Rothko, (um óleo sobre tela), cerca de sete por quase cinco pés de tamanho, pintado em

1950, é uma série de blocos horizontais de cor, tons de branco-sujo, cinza, azul fosco e amarelo. É o epítome do estilo maduro de Rothko, no qual ele prescinde de todos os vestígios de figuração em favor de um sólido campo de cor. Ao fazê-lo, como disse Margaret Ewing, esta obra e outras como ela “demonstraram a transformação que o artista faz das suas telas em vasos para resposta emocional” (Bajac, 2017, p. 108). Em 1943, Rothko e o seu amigo artista Adolph Gottlieb enviaram uma carta ao *The New York Times* em resposta a um crítico confuso com a aparente falta de significado nas pinturas abstratas biomórficas dos artistas: “Nenhum conjunto de notas pode explicar as nossas pinturas”, escreveram. “A explicação deve partir de uma experiência consumada entre a imagem e o espectador” (Rothko & Gottlieb, 1943, citados em Bajac, 2017, p. 108). Para os críticos, esperar-se-ia que este fosse um conselho útil; um guia ainda mais útil poderia ter sido encorajar o espectador a permitir que o visual tocasse os sentidos da mesma maneira que a música, ao contornar o intelecto e apertar os botões da resposta emocional para lá da racionalização e interpretação. Como Beethoven escreveu na partitura manuscrita da sua grande missa, *Missa Solemnis*, em 1824, apresentada ao arquiduque Rodolfo da Áustria, a quem o trabalho foi dedicado: “Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!” [De coração – pode isso outra vez – ao coração voltar!”]

OS CAÇADORES NA NEVE

O conceito de uma peça de arte sonora tornou-se cada vez mais aceite na cultura de galeria. No verão do ano 2000, o músico e escritor David Toop assumiu a curadoria de “Sonic boom: the art of sound” na Hayward Gallery, em Londres. Toop estava consciente do contexto em que ouvimos som: a inspiração para que Akio Morita e Masuru Ibuka desenvolvessem o walkman da Sony tinha sido, afinal, a capacidade dos ouvintes para evitar conflitos causados por ruídos externos concorrentes enquanto ouviam música. A resposta de John Cage à escuta tinha sido oposta. No seu 4’33” ele tinha encorajado o público a considerar o som do local no qual a peça “silenciosa” foi “executada”. Da mesma forma, Toop, na apresentação da exposição da Galeria Hayward, escreveu:

todos os artistas em “Sonic Boom” estão alerta e responsivos ao ambiente clamoroso em que estamos agora imersos. Em vez de procurar formas de anular os murmúrios, sussurros, batimentos, assobios, alarmes, sinais, irritações, prazeres e choques da paisagem sonora contemporânea, eles concentram-se na sua essência, impacto e efeito, moldando assim novos significados para uma gama desconcertante de eventos auditivos. (Toop, 2000, p. 15)

Esse é, portanto, um reconhecimento autoconsciente dos ambientes sonoros nos quais experimentamos a arte, seja ela sonora ou aparentemente silenciosa, tal como, nas palavras de John Berger, “a fotografia é o processo de tornar a observação autoconsciente” (Berger, 2013, p. 19). E, se é assim para a fotografia, será assim também para toda a arte visual? E se os mapas pudessem falar? E se a cartografia de forma e lugar pudesse estar

amarrada à cartografia do pensamento e da imaginação? E se a voz aparentemente silenciosa da Terra pudesse ser traduzida em som? Em 2015, o Festival AV no nordeste da Inglaterra percorreu uma instalação sonora de Susan Stenger, chamada “Sound strata of Coastal Northumberland”. O trabalho de 59 minutos de Stenger era uma representação sonora de um mapa transversal de 12 metros feito à mão dos estratos costeiros do Rio Tyne ao Rio Tweed, criado por um engenheiro de minas e cartógrafo do século XIX chamado Nicholas Wood. A obra de Stenger nesse contexto baseia-se no som de ruídos dos canos da Nortúmbria, uma cama sobre a qual outros sons – música, indústria e imaginativas técnicas de composição abstratas – se repetem e entrelaçam. Num ensaio que acompanhava o seu mapa, Wood referia-se à área em causa, de Newcastle a Berwick-upon-Tweed, em termos musicais, como um “conjunto de rochas”. Stenger, por sua vez, deu ao terreno, à geologia e à história cultural uma série de vozes que se sobrepunham umas às outras como os estratos do tecido da Terra. Por outras palavras, ela “leu” a “partitura” de Wood imaginativamente e articulou-a em som.

Isto é exatamente o que fazemos quando lemos um poema ou um livro, um processo mental que nos dá a instrumentação para orquestrar os códigos impressos em imagens. De facto, o processo interno vai além, gira 360 graus, porque tira uma foto, seja uma imagem visual ou sonora criada por outra mente, filtra-a pelo meio neutro das palavras e reinventa-a através da experiência e circunstância pessoais para fazer um drama que, por sua vez, é mitigado pela nossa própria personalidade e colocado no nosso banco de memória. Gilles Deleuze escreveu: “a arte musical tem dois aspetos, um que é algo como uma dança de moléculas que revelam a materialidade, o outro é o estabelecimento de relações humanas na sua matéria sonora” (Deleuze citado em Stenger, 2014, p. 15). O milagre da composição é a revelação de padrões de som colocados no silêncio que tocam um acorde de reconhecimento em nós. Somos cada um de nós compositores e a nossa orquestra é a nossa imaginação. A obra sonora de Stenger está enraizada numa parceria com o visual. Como ela disse: “quando eu penso em um novo trabalho sonoro, frequentemente visualizo-o e desenho as minhas ideias. Posso agradecer à minha professora de arte por isso; ela ensinou-me composição visual – organização de linha, forma, textura, cor – numa idade muito jovem...” (Stenger, 2014, p. 52). Ela acrescenta ainda: “eu acho que ‘encarnação sonora’ é um bom termo (Stenger, 2014, p. 63). Assim é.

Da mesma maneira, possuímos a capacidade de encarnar e articular sonicamente qualquer imagem visual que nos seja apresentada. Podemos, é claro, verbalizar a resposta que lhe damos, descrevê-la na linguagem ou filosofar sobre o seu conteúdo, como por exemplo, fez, no seu poema “Musee des Beaux Arts”, o poeta W.H. Auden sobre o quadro “A queda de Ícaro” de Bruegel. Desta forma, trazemos um objeto para o mundo e para a consciência por novos caminhos, dando a uma coisa uma vida independente, mas dependente da sua manifestação original. Antes disso, porém, a obra tem que “falar” diretamente à nossa consciência, e reconhecer o seu potencial sonoro é desenvolver camadas de significado que podem aumentar muito a riqueza que tem para nós, assim como a complexidade da nossa resposta. Por outras palavras, nós traduzimo-la. Para ilustrar isso, tomemos como exemplo outra pintura de Pieter Bruegel, o Velho, conhecida como “Os caçadores na neve”

e “O regresso dos caçadores”. Pintado em 1565, este quadro faz parte de uma série que retratava diferentes épocas do ano. O original está no Museu de História da Arte, em Viena, e é um exemplo útil para se discutir, em parte por causa das suas óbvias qualidades sónicas, mas também porque é uma das obras mais famosas de Bruegel, familiar a muitos e amplamente disponível em imagens de segunda mão.

A cena passa-se nas profundezas de um inverno europeu, durante dezembro ou janeiro. Nela, três caçadores regressam com os seus cães do que pareceria ser uma viagem de caça malsucedida. Caminham cansados pela neve e os cães aparecem de cabeça caída. Um carrega o corpo de uma raposa morta, uma indicação da indigência dos seus esforços, e há pegadas de um pequeno animal na neve, possivelmente um coelho, mostrando oportunidades perdidas. Os caçadores chegaram ao topo de uma colina, e abaixo está a aldeia que se estende diante deles, rumo a um estranho mas espetacular recorte de uma cadeia montanhosa, claramente não característica do resto da vista, e certamente inventada, em vez de pintada da realidade. É uma paisagem mítica imaginada num dia tranquilo e nublado, em que a neve no chão parecia ter caído recentemente. Há patinadores a mover-se num lago congelado, jogando hóquei e movendo-se em espiral; há uma nora de água congelada, pássaros voando das árvores nuas e sem folhas acima da cabeça dos homens, e ao lado vários adultos e uma criança estão a preparar comida numa fogueira do lado de fora de uma estalagem à beira do caminho. Tudo é silenciado em termos de cor, e a fumaça ergue-se e fica suspensa no ar sem vento. Há nisso aquela quietude particular depois de a neve ter caído recentemente, quando cada som transporta para longe e vozes distantes ressoam pela paisagem. Absorvendo a cena, podemos identificar-nos com o frio. No entanto, se nos permitirmos absorver o *som* sugerido na pintura, movemo-nos para uma perspetiva tridimensional, uma perspetiva estéreo que ecoa o impacto visual. Há de facto uma paisagem sonora tocando nas nossas cabeças que corre paralela ao mundo representado na própria imagem; vozes murmurantes e ganidos dos caçadores e dos seus cães em primeiro plano, vozes e o crepitar do fogo da estalagem à esquerda, os gritos dos pássaros acima das nossas cabeças. Além disso, há o som que nos vem de baixo, erguendo-se da aldeia e dos seus patinadores, trazido até nós neste penhasco através do ar ainda gelado. É aquele momento em que, superando a crista de uma colina, o som da cena revelada de repente diante de nós se abre e uma espécie de ecrã estéreo que inunda a consciência. É uma pintura que recompensa o estudo meditativo, e não é coincidência que “Os caçadores na neve” tenha sido representado em vários filmes; o filme de Lars von Trier, *Melancholia* (2011) contém a sua imagem, assim como *Dans la ville blanche* (1983) de Alain Tanner. Esta cena foi também a inspiração para o filme de 2014 de Roy Andersson, *A pigeon sat on a branch reflecting on existence*. O mais significativo de todos, por causa do uso poético do som em toda a sua obra, é a presença em *O espelho* e *Solaris* do grande realizador russo Andrei Tarkovsky. Notavelmente em *Solaris*, em que várias das pinturas sazonais de Bruegel são retratadas nas paredes da estação espacial, o aspeto sonoro de “Os caçadores na neve” contribui para a presença de uma nostalgia pela ausência da humanidade terrena. A câmara demora-se sobre os detalhes da imagem e ouvimos o som da sua história, as árvores, os pássaros,

os cães e os passos na neve. A paisagem da terra é trazida para o ambiente estéril da estação espacial, e é um anseio por outro lugar, como o próprio Bruegel pode ter sugerido, num momento nos anos de 1560 da revolução religiosa na Holanda, numa referência a um tempo passado idealizado na vida rural. Este ano, “Os caçadores na neve” voltarão a aparecer em postais de Natal em todo o mundo e – como em muitas pinturas de Bruegel – o seu mundo sonoro sugerido falará, talvez subliminarmente, em paralelo com a sua mensagem visual. O exercício de explorar uma pintura em termos sonoros pode ser aplicado a uma série infinita de imagens. Por isso, eu sugeriria que qualquer pessoa interessada em seguir essa linha de pesquisa selecionasse os seus próprios exemplos, demonstrando assim através da experiência pessoal a música imaginativa tomada em maior ou menor grau em objetos visuais de outro modo aparentemente silenciosos.

STUDIUM E PUNCTUM

No verão de 2015, a National Gallery, em Londres, encenou “Hear the painting, see the sound”, uma exposição na qual seis músicos e artistas sonoros criaram paisagens sonoras para acompanhar uma pintura à sua escolha, tirada das coleções da galeria. A palavra “encenar” é apropriada neste contexto, porque cada uma das pinturas selecionadas era iluminada por um holofote, cercada por um crepúsculo suave, e o acompanhamento auditivo permitia ao espectador deter-se em frente às obras, experimentando-as quase como se experimenta uma peça de teatro. Os artistas e compositores escolhidos para o projeto tinham distintas linhagens nos seus respetivos campos; Chris Watson, com uma vida dedicada à gravação da história natural sonora, escolheu “Lake Keitele” de Akseli Gallen-Kallela, Susan Philipsz escolheu a misteriosa imagem de Holbein, “The ambassadors”, e Janet Cardiff e George Bures Miller interpretaram “São Jerónimo no seu estúdio” de Antonello da Messina. O compositor americano Nico Muhly usou “Wilton Diptych” do século XIV como seu tema, Jamie XX do duo de electro, The XX, selecionou “Coastal Scene” de Théo Van Rysselberghe e o compositor francês Gabriel Yared criou uma partitura para complementar “Bathers” de Cézanne. Ao apresentar o projeto, o diretor da National Gallery, Nicholas Penny, entrevistado por Helen Brown no *The Daily Telegraph* em 7 de julho de 2015, afirmou que “quando os sons são compostos em resposta a uma obra de arte, eles podem encorajar – até mesmo forçar – a concentração”³. Embora isso possa ser verdade, o conceito de um comentário sonoro imposto a uma obra de arte é problemático, pois pode interferir e negar a interpretação sonora pessoal do espectador. Um poema ou uma peça de ficção em prosa é uma criativa parceria imaginativa entre o seu autor e o leitor, e a relação entre um produtor de rádio ou um artista sonoro e o ouvinte existe no mesmo tipo de equilíbrio. Podemos justificadamente estender esta analogia à nossa resposta a um objeto ou acontecimento visual: a experiência do encontro direto é pessoal, pertence a nós e só a nós. Assim, ao fazer a apreciação da exposição para o *The Daily Telegraph*, o crítico de arte Mark Hudson considerou que “uma pintura deveria gerar a sua própria música, a sua própria banda sonora na cabeça

³ Retirado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11731370/What-do-paintings-sound-like.html>

de uma pessoa sendo totalmente pessoal. Esta experiência é uma novidade envolvente, mas essencialmente limita a resposta do espectador”⁴.

A questão aqui está diretamente ligada à nossa resposta individual às obras de arte e, em particular, a detalhes específicos que podem chamar a atenção do olho (e imaginativamente, do ouvido) e que podem variar de indivíduo para indivíduo. No seu ensaio, *Camera lucida* [*Câmara clara*], Roland Barthes explorou esta ideia em relação à fotografia, voltando o olho do espectador para si como uma exposição da sua própria mente: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, procedem radiações que finalmente me tocam, a mim que estou aqui” (Barthes, 2000, p. 80). Ao passar da pintura para a fotografia, damos um passo altamente significativo, longe da interpretação considerada, para uma interação direta e imediata com o momento. Ao mesmo tempo, ao fazê-lo, aproximamo-nos ainda de uma resposta sonora emocional e imaginativa. Ao desenvolver as suas ideias sobre a interação da mente com imagens fotográficas, Barthes emprega os termos *studium* e *punctum* como conceitos de reação pessoal (Barthes, 2000, pp. 40-47). Para definir estas palavras antes de prosseguir, devemos identificá-las no contexto de uma imagem. Num artigo *online* de 2008 em que explorava a estética da fotografia, “*Stadium and Punctum*”, o fotógrafo George Powell tomou a visão de Barthes sobre o *studium* como

o elemento que cria interesse numa imagem fotográfica. Este elemento mostra a intenção do fotógrafo mas nós experimentamos esta intenção ao revés como espectadores; o fotógrafo pensa na ideia (ou intenção), depois apresenta-a fotograficamente; o espectador tem então que agir no sentido contrário, ele vê a fotografia, depois tem que a interpretar para ver as ideias e intenções por detrás dela⁵.

Assim, o *studium* pertence ao fotógrafo e cresce inicialmente a partir da intenção por detrás da fotografia. (Poder-se-ia também aplicá-lo significativamente ao trabalho do editor de som durante o desenvolvimento, por exemplo, de uma reportagem de rádio ou similar.) O *punctum*, por outro lado, diz Powell:

é um objeto ou imagem que salta para o espectador numa fotografia. O *punctum* pode existir ao lado do *studium*, mas perturba-o. O *punctum* é o detalhe raro que atrai uma pessoa para uma imagem. Claramente, este segundo elemento é muito mais poderoso e atraente para o espectador, mudando o “gosto” do *studium* para o amor de uma imagem. Como fotógrafo, uma compreensão do *punctum* poderia potencialmente permitir-me fazer imagens mais fortes, embora eu ache que o *punctum* requer a qualidade acidental para ser mais eficaz, porque é muito pessoal e pode ser diferente para todos. Basicamente pode ser qualquer coisa, algo que lembre

⁴ Retirado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11716020/Soundscapes-National-Gallery-review-painfully-unambitious.html>

⁵ Retirado de <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/stadium-and-punctum/>

a infância, uma sensação de *déjà vu*, um objeto de valor sentimental. O *punctum* é muito pessoal e muitas vezes diferente de pessoa para pessoa.⁶

O elemento chave na nossa relação com uma imagem – visual ou auditiva – é a resposta que ocorre em nós, e o erro potencial que podemos cometer na nossa avaliação de como essa relação opera está na incapacidade de perceber que ver e ouvir não são ações passivas, mas atos ativos e criativos. Como diz Gaston Bachelard, “a contemplação é essencialmente um poder criativo” (Bachelard, 2011, p. 49). Citando a passagem memorável de Shelley do seu poema “Prometheus Unbound”, ele chama a atenção para o poder da imaginação dinâmica para comparar som – harmonia – “agora para a noite, agora para a luz. Aqui, por exemplo, é a flauta de inverno, uma imagem completamente experimentada dessa claridade substancial que une a *clareza do ar do inverno* e a *clareza de um som estridente*, de modo que a alma inspirada a aceita prontamente:

Ouçã também
Como cada pausa é preenchida com sub-notas,
Tons claros, prateados, gelados, vivos e despertos,
Que perfuram o sentido e vivem dentro da alma
Como as estrelas afiadas perfuram o ar de cristal do inverno
E se contemplam no íntimo do mar⁷.

Bachelard pede-nos para “ouvir os raios da luz do inverno. Eles piscam de todas as direções. Todo o espaço vibra com os ruídos vivos do frio. Não há espaço sem música, já que não há expansão sem espaço. A música é uma matéria vibrante” (Bachelard, 2011, pp. 49-50).

Também fica claro que o *punctum* numa imagem, o detalhe que chama a nossa atenção e nos pode obcecar ao ponto de definir toda a imagem pode ser tanto auditivo quanto visual. Embora Roland Barthes estivesse concentrado numa parte de uma imagem – digamos, o cinto no vestido de uma mulher ou um par de sapatos –, esse detalhe definidor também poderia evocar a ideia de um som na mente do espectador.

Voltando ao exemplo da pintura de Bruegel, pode haver um *punctum* auditivo evocado no *punctum* visual; a fogueira à esquerda da imagem, por exemplo, pode, à medida que meditamos sobre a imagem, tornar-se uma imagem ouvida e também visível. Da mesma forma, os pássaros que voam sobre as cabeças dos caçadores estão certamente a chorar e a chamar uns pelos outros? Esta ideia, por sua vez, leva a outra, porque o som é temporal; na verdade, tanto uma imagem visual quanto uma gravação jogam com o tempo e o espaço, embora de maneiras diferentes, como discutiremos mais adiante.

Uma fotografia congela um momento no tempo, enquanto o som que “ouvimos” quando olhamos para ela se move através do tempo, caminha ao longo da nossa

⁶ Retirado de <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/studium-and-punctum/>

⁷ Nota de tradução: não podendo a tradução ser suficientemente fiel à expressão do poema, reproduz-se também nesta nota a sua versão original: Listen too, / How every pause is filled with under-notes, / Clear, silver, icy, keen, awakening tones, / Which pierce the sense, and live within the soul, / As the sharp stars pierce winter's crystal air / And gaze upon themselves within the sea.

consciência por um instante. Uma fotografia difere de uma pintura, na medida em que é o ato de um instante, enquanto uma pintura é um ato de deliberação e observação prolongada de um objeto ou cena que pode estar a mudar à medida que é observada/o, embora fique congelado na obra de arte terminada. Quando o trabalho do observador começa, as imagens fixas da fotografia e da pintura são submetidas à interpretação objetiva, e a evocação do som faz parte dessa observação. Nós interpretamos o mundo através de uma combinação de sentidos como criaturas de chamada e resposta, e a contemplação assume muitas formas; na raiz, é o reconhecimento, em parceria com a memória, que toca um acorde pungente de necessidade no espírito humano. Aleida Assmann sugeriu com veemência que “à medida que a ferida do tempo clama para ser curada, a memória, a continuidade e a identidade tornam-se questões urgentes” (Assmann, 2013, p. 86). Lembrar é crucial para a consciência, integrando o passado com o presente, como John Locke escreveu:

a consciência, na medida em que pode ser estendida ... une na mesma pessoa existências e ações muito remotas no tempo... Aquilo com que a consciência deste pensamento atual se pode unir a si mesma faz a mesma pessoa e é uma com ela. (Locke, 2008, pp. 213-214)

É na parceria entre a fotografia – aquela imagem que é ao mesmo tempo metáfora e meio de memória, aquele processo químico que dá “forma material à luz irradiada de um objeto” (Assmann, 2013, p. 209) – e as mensagens invisíveis passageiras fornecidas pelo som como comentador e criador de imagens na sua própria forma que memória e consciência encontram a sua mais profunda expressão interna.

LUZ. ESPAÇO. TEMPO

A relação entre a imagem visual aparentemente autónoma e o som que ela evoca através da sugestão na mente é mais complexa do que poderíamos imaginar a princípio. Já percebemos há muito tempo que um som pode evocar uma reverberação visual do seu significado, por isso não deve ser surpresa perceber que o inverso também é verdadeiro. É o conceito de tempo como um elemento na criação da imagem e do sinal sonoro, no entanto, que devemos considerar se quisermos obter uma compreensão mais completa das relações e diferenças.

Estudar “Os caçadores na neve” é absorver uma imagem fixa, mas os sons do momento capturado afetam a imaginação em tempo real. Uma fotografia é um registo ainda mais preciso e fixo de um momento, no sentido em que o dispositivo que a gravou responde à vontade do fotógrafo num instante. Num ensaio introdutório a um livro de fotografias de Fay Godwin, o romancista John Fowles expressou “um horror quase metafísico diante das fotografias, que congelam o tempo, arrancam as suas frações de segundo e depois configuram-nas como a realidade suprema da coisa fotografada”. Fowles usou como exemplo uma fotografia do poeta Thomas Hardy de pé com uma bicicleta em frente a sua casa, Max Gate em Dorset, Inglaterra, tirada pelo seu amigo, um

sacerdote local e fotógrafo amador, Thomas Perkins, no final da década de 1890. É uma imagem fixa e segura, mas, como Fowles pergunta no seu ensaio, “o que aconteceu cinco segundos antes? O que aconteceu cinco segundos depois, quando o fotógrafo tirou a cabeça de debaixo do tecido preto e anunciou que o recente presente agora era eterno futuro?” (Fowles citado em Godwin, 1985, p. x). Nesse instante, o som imaginário pode ajudar a fornecer um contexto temporal. A *ideia* de um lugar – a sua presença sonora, como canto de pássaros, árvores agitadas pela brisa, o barulho de uma pegada que se aproxima no caminho de cascalho, sons da casa além – tudo isso pode oferecer uma banda sonora para o instante silencioso da fotografia. Pode não ser uma gravação exata do momento na medida em que a fotografia pode pedir para ser, mas é uma espécie de verdade poética, pertencendo exclusivamente ao espectador individual da imagem. De facto, todo o processo de estender a sensibilidade dos nossos poderes sensoriais para absorver sinais complementares do mundo ao nosso redor requer que apliquemos uma forma de resposta poética ao nosso ambiente.

Não obstante, o “horror metafísico” de Fowles exige que o abordemos, porque uma imagem visual força-nos a confrontar a ideia de tempo. Sontag escreveu:

a fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria das pessoas são, apenas por serem fotografadas, tocadas pelo *pathos* ... Todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar na moralidade, vulnerabilidade, mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Precisamente cortando este momento e congelando-o, todas as fotografias comprovam o derretimento implacável do tempo. (Sontag, 1979, p. 15)

Por outro lado, o som também é uma metáfora para a nossa mortalidade porque está sempre a desaparecer, porque é temporal como nós. O som mais alto apenas enfatiza o silêncio que o envolve, de modo que, na sua encarnação mais sombria, o som também é um *memento mori*. Assim sendo, o toque de finados de um único sino que pode ser visto a um dado nível como uma ponte entre o mundo material e o do espírito e da imaginação, também pode ser ouvido como algo análogo à vida, desaparecendo gradualmente na morte. Examinar uma pintura relacionada com a história social ou industrial, como, por exemplo, uma das paisagens urbanas de L. S. Lowry do norte da Inglaterra, é ouvir a agitação da multidão no seu caminho para o trabalho, a sirene das fábricas e o murmúrio da cidade, ao mesmo tempo em que se lembra – se decidirmos lembrar – que estes lugares estão agora mudados, estes tempos passaram e estas pessoas – tanto as reproduzidas como o próprio artista – estão todas mortas. Se é melancólico olhar para a imagem de um ente querido falecido, é ainda mais difícil ouvir uma gravação da sua voz viva, o som movendo-se outra vez no tempo, como antes no mundo quotidiano da pessoa viva. Estas coisas são pungentes precisamente porque podem inesperadamente alcançar e tocar a nossa consciência “como os raios demorados de uma estrela” (Barthes, 2000, p. 81).

Devemos continuar a lembrar-nos de quão relativamente recente é a tecnologia dos média que permite que as pistas da memória sejam mantidas. Como diz Assmann,

pouco antes da invenção da fotografia, De Quincey pensou na mente humana como um palimpsesto, em que imagens da vida se armazenavam camada após camada e depois, de repente, tornaram-se legíveis através das substâncias químicas dos restauradores. O que para ele parecia um milagre tornou-se tecnologia quotidiana graças à fotografia. (Assmann, 2013, p. 209)

Da mesma forma, a estranheza do meio efêmero da rádio, a quase sobrenatural invisibilidade de sinais sem fios e vozes pelo ar, não se perdeu nos seus pioneiros, impressionados com o poder e as possibilidades da sua nova descoberta. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da gravação, fixando a memória do som e retirando-a da escuridão da morte, contribuiu para a revolução científica que ajudou a tornar a memória humana mais autoconsciente, lembrando-a da sua presença na configuração de vidas.

Em 2008, fiz um documentário de rádio sobre a história da gravação doméstica, com o produtor Andy Cartwright. Na pesquisa para esse programa, descobrimos uma gravação de cilindro de uma família compartilhando festividades de Natal em sua casa em Salisbury, Wiltshire, no sudoeste da Inglaterra. Essa gravação era de 1917; a Primeira Guerra Mundial estava no seu período mais sombrio. A partir dos comentários registados na gravação percebia-se que alguns membros masculinos da família estavam ausentes. Nós não sabemos quem eram essas pessoas, e todas elas já desapareceram, entretanto. Não obstante, à medida que a gravação tocava, elas tornavam-se vivas de uma maneira comovente, oferecendo por um breve momento, como fez o som, um vislumbre temporal e espontâneo das vidas que viveram um século antes. Se pudéssemos localizar uma fotografia dessa família, provavelmente seria uma foto formal; eles poderiam ser vistos a posar rigidamente, à espera que a tecnologia das câmaras da época congelasse o momento e o consignasse à história. No entanto, aqui nas suas gravações, eles viviam e respiravam, riam e tocavam, cantavam e brincavam de uma maneira surpreendentemente normal e quotidiana que, em certo sentido, removia a estranheza de um tempo distante, ao mesmo tempo que, por outro lado, o intensificava, tornando-o estranho. A determinada altura, ouvi-se uma jovem a dizer, diretamente ao ouvinte: “olá. Feliz Natal para si”. De repente, vindo através da pátina de um cilindro de cera centenário, a voz de uma pessoa morta que eu nunca conhecerei, faz uma saudação, aparentemente específica para mim. Isso, como ouço agora, torna-se o *punctum* sonoro da experiência, e está gravado na minha memória para sempre.

Tanto uma fotografia como uma gravação de som jogam com o tempo, do mesmo modo que a nossa consciência absorve mensagens visuais e auditivas, e ambas têm a capacidade de se mover do momento em que são vividas para a memória. Podemos também considerar que o próprio som possui a facilidade da fotografia imaginativa e o exemplo mais eloquente disso (em todos os sentidos) pode ser encontrado na nossa capacidade de absorver música. A explicação disto está ligada ao mistério da própria música e à sua relação com o tempo, que está constantemente a mover-se através de um presente permanente. O som – e neste caso a música – torna-se efetivamente audível no tempo, assim como a voz pode ser considerada audível através do ar; a experiência

disso é constante. O cérebro absorve uma peça de música recém-ouvida num nível consciente e subconsciente e, quando isso ocorre, somos ativamente absorvidos na aprendizagem e no processamento das informações que armazenamos, aguardando recuperação. Como Oliver Sacks disse: “quando ‘nos lembramos’ de uma melodia, ela toca na nossa mente; torna-se novamente viva... Recordamos uma nota de cada vez e cada nota preenche inteiramente a nossa consciência, mas ao mesmo tempo relaciona-se com o todo” (Sacks, 2008, p. 227). Quando ouvimos música, estamos a ouvir o momento, ao mesmo tempo que o relacionamos com o momento imediatamente anterior e nos movemos numa fração de segundo para o momento seguinte. É ouvir, ter ouvido e estar a ponto de ouvir num e no mesmo instante. Isto é, por outras palavras, muito próximo da experiência de ter a nossa atenção capturada pela impressionante imagem fotográfica. Podemos levar isso adiante para o campo da linguagem e considerar as imagens evocadas pictoricamente através do discurso, incluindo o significado, mas também através do timbre, tom, ritmo e volume, e neste contexto ver a palavra impressa como uma espécie de notação musical, um registo de pensamento que se manifesta através dos olhos, sendo absorvido pelo cérebro e traduzido em som, quer falado em voz alta quer imaginado internamente. É a parceria entre som e imagem – as respostas sonoras produzidas em nós pela arte e pelas imagens que o som faz – que nos coloca no mundo. Uma vez estabelecida essa resposta, ela tem a capacidade adicional de se alojar na memória, evocando assim uma imagem de si mesma e, com frequência, da primeira experiência da pessoa. Somos nós mesmos parte de um enorme trabalho audiovisual. Berger diz que “é ver que estabelece o nosso lugar no mundo ao redor” (Berger, 1972, p. 7). Nós poderíamos acrescentar enfaticamente que é também o “ouvir” que tem esse efeito. Abrir a porta da frente ou uma janela para o mundo exterior, de manhã, com os olhos fechados e os ouvidos e a mente alerta oferece um campo inesperado de “visão” aural, fornecendo camadas estereofónicas de significado construídas de tom, volume e perspectiva. “Ouvir tudo o tempo todo e lembrar-se a si mesmo quando não está a ouvir” (Oliveros, 2010, p. 28) é desvendar um sentido de lugar que é surpreendentemente imediato e estranho.

Por conseguinte, podemos dizer que um som pode ser uma forma sonora de fotografia, imprimindo-se a si mesmo na mente. Visitando recentemente Lublin, uma cidade no leste da Polónia, visitei um pequeno museu dedicado à vida e obra de um poeta local, Józef Czechowicz. Como alguém que trabalhou na rádio toda a vida e como poeta, senti uma afinidade com Czechowicz, embora ele seja, particularmente para os leitores ingleses, um tanto ilusório, no pouco do seu trabalho que foi traduzido. Czechowicz trabalhou como escritor da Rádio Polaca em Varsóvia antes da Segunda Guerra Mundial, mas a sua poesia está fortemente associada à sua cidade natal. Quando a guerra estourou, Józef regressou a Lublin, acreditando estar mais seguro lá, mas foi morto em setembro de 1939, num dos primeiros ataques aéreos alemães contra a cidade; tinha 36 anos de idade. No museu a ele dedicado, pouco há na forma de artefactos pessoais; quase nada resta à exceção de um minúsculo sino de latão que ficava na sua escrivaninha. Na minha visita, o curador disse-me que Czechowicz, um homem melancólico, às vezes tocava o sino para se elevar emocionalmente a um lugar melhor. Permitiram-se tocar a campainha

e gravar. Agora, quando eu toco esse som – pequeno, quase momentâneo – enquanto estou sentado no meu escritório em Liverpool, Inglaterra, encontro-me perante uma imagem mental clara de mim naquela sala, com o curador ao meu lado, e o momento e a segunda-feira de manhã em Lublin passam do lado de fora da janela. Porque eu a ouço aqui e agora em tempo real, como a ouvi lá e então, o momento transmite-se e a memória desenvolve-se e imprime a experiência como uma imagem emocional.

CONCLUSÃO – MNEMOSINA: *THE MOMENT UNDER THE MOMENT*

Os primeiros escritos sobre radiodifusão compartilhavam um conceito de que havia no ‘éter’ algo que unia o técnico e o metafísico. Cecil Lewis, o primeiro organizador de programas da British Broadcasting Company, que tinha vindo do mundo da aviação pioneira para a radiodifusão, viu nos dois anos após o nascimento da BBC o potencial para o meio se expandir literalmente sem limitação:

a voz humana aniquilou o espaço. Torna-se dotada da infinita gama de luz, uma vez que os concertos do ano passado ainda se estão a espalhar para lá do alcance das estrelas visíveis. Ondas sem fio, como ondas de luz, viajam a uma velocidade incrível e têm maior penetração. Assim, quando falamos, não é para o ouvinte, nem para o mundo, mas para o universo. (Lewis, 1924, pp. 144-145)

O som e a luz são capazes de percorrer grandes distâncias, mas a imaginação humana tem o potencial de ser ilimitada. No seu livro de ensaios e contos, *The moment under the moment*, Russell Hoban escreveu sobre o seu costume de ouvir transmissões de música da All India Radio enquanto relaxava no seu apartamento em Londres:

às vezes a receção é muito clara, e os esplendores cromáticos do clássico estilo de Karnatak constroem palácios de som ao meu redor na minha sala de trabalho do Fulham. Elefantes pintados balançando e pavões iridescentes, sacerdotes cantantes, multidões de adoradores, místicos solitários e astrónomos, belezas cobertas de açafraão e dançarinos com sinos de tornozelo brilham no chuveiro da noite londrina do lado de fora da minha janela, toda a Índia viva com a minha ignorância. Grandes amanheceres selvagens e gritantes se erguem onde as luzes vermelha e verde da Linha Distrital piscam para a passagem das janelas douradas que tocam na cidade, ribombando a viagem de regresso. Passageiros distantes, talvez vistos todos os dias, talvez nunca mais vistos, passam pelas janelas entre os elefantes pintados e o choque dos sinos do tornozelo, mármore e as filigranas. (Hoban, 1993, p. 217)

Assim como um som pode transportar a imaginação através do globo, ou mesmo do universo, uma frase musical ou uma harmonia tem o potencial de mover a mente por toda a vida, ou através de séculos. Relembrando o refrão de muitas vezes que se cantou

nos quartos da Fondation Louis Vuitton, em Paris, durante o inverno de 2017-18, sou atraído de volta para a última obra da exposição, a instalação de som da Janet Cardiff em 2001, a *Forty-Part Motet*. Conhecia o *Spem in Alium* de Tallis de toda a minha vida, mas não estava preparado para o efeito de experimentá-lo neste contexto, chegando ao fim de uma expressão diversa e multinacional de arte díspar, unificada por tempos turbulentos. Agora, após o evento, a princípio, na memória, vejo a tecnologia, os 40 oradores nas arquibancadas, em círculo, cantando uns para os outros numa sala branca vazia. Há uma elegância nisso, um minimalismo agradável. Além disso, no entanto, há o som das igrejas do final do século XVI, instrumentos sonoros em si mesmos, os grandes espaços em que essa música ecoava, e nos quais até hoje ela encontra a sua expressão mais verdadeira. É música criada em parceria com a arquitetura sagrada e, quando a ouço, vejo as abóbadas das grandes catedrais da Europa. O entrelaçamento das vozes é contínuo; Lembro-me do domínio de Tallis na polifonia da sua época e da grande obra-prima coral de Allesandro Striggio, *Ecco si beato giorno*, que inspirou essa réplica. A mistura das vozes torna impossível ouvir a respiração dos cantores. A polifonia inglesa de Tudor e os seus equivalentes europeus procuraram criar a música dos anjos, e os anjos (claro que) não sendo mortais, não precisam de respiração.

Quando se ouve a música de Tallis – as suas notas à medida que passam, uma a uma –, mesmo numa gravação, a mente é transportada por associação para os gigantes espaços reverberantes para os quais foi concebida. Sou levado também pela sugestão da mente desta sala para outras acústicas, e para recordar outras músicas antigas feitas para eles, como os espaços altos da Veneza da Renascença, onde os arquitetos Sansovino e Palladio trabalharam em parceria com compositores como Adrian Willaert no desenvolvimento da tradição polifónica coral e da sua relação com o lugar, especificamente naquele caso, na igreja de São Marcos. Tive a sorte de ver esses lugares na realidade, fiquei no meio deles e fiquei a imaginar a arquitetura; e por causa disso, a mente forneceu-me a referência de uma imagem mnemónica que, por sua vez, informa o som que ouço noutro contexto físico, mas, ao mesmo tempo, internamente, enquanto estou em pé e escuto, o meu universo sonoro está a expandir-se diante dos meus ouvidos. O trabalho de Cardiff é uma arte que – enquanto através do som evoca a memória da arquitetura – envia simultaneamente a própria mensagem a partir dos seus altifalantes internos, como se estivessem discursando juntos. É a metáfora contida nessa manifestação que acaba por soar mais fortemente, a de vozes em harmonia, sejam elas contidas numa sala de uma galeria de arte, ou alcançando-nos imaginativa e culturalmente a meio mundo de distância. A presença do som, seja como obra de arte em si mesma ou como uma ideia por si sugerida literal ou tangencialmente na mente, amplia a experiência do nosso ambiente criativo visualmente imediato, e talvez a modifique ao mesmo tempo que acrescenta camadas de significado. Como “O velho guitarrista” de Picasso (1903) confrontando as convenções aceites no sistema artístico da época, alisando e fragmentando o espaço pictórico, e como os compositores da segunda escola vienense, como Schoenberg e Berg, conduziram a música a novos domínios do som nos primeiros anos do século XX, também poderíamos trazer as paisagens sonoras de criação própria para

o que vemos, desafiando-nos a nós mesmos a encontrar novos e estranhos mundos sonoros dentro dos mundos, e como o poeta Wallace Stevens e o seu “Homem com a guitarra azul” a entender que as coisas podem não ser exatamente como eles são ... ou parecem ser.

Tradução: Madalena Oliveira e Pedro Portela

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, A. (2013). *Cultural memory and western civilization*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (2011). *Air and dreams: an essay on the imagination of movement*. Dallas: Dallas Institute Publications.
- Bajac, Q. (2017). *Being modern: MoMA in Paris*. Paris/Nova Iorque: Fondation Louis Vuitton, Paris/The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2017.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Londres: Vintage Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin.
- Berger, J. & Dyer, G. (2013). *Understanding a Photograph*. Londres: Penguin Classics.
- Godwin, F. (1985). *Land*. Londres: Heinemann.
- Hoban, R. (1993). *The moment under the moment*. Londres: Picador.
- Hull, J.M. (2013). *Touching the rock*. Londres: SPCK.
- Kafka, F. (1993). *The blue octavo notebooks*. Cambridge: Exact Change.
- Keats, J. (1967). *Poetical works*. Londres: Oxford University Press.
- Lewis, C. A. (1924). *Broadcasting from within*. Londres: George Newnes.
- Locke, J. (2008). *An essay on human understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Oliveros, P. (2010). *Sounding the Maegins: Collected writings 1992-2009*. Nova Iorque: Deep Listening Publications.
- Sacks, O. (2008). *Musicophilia: tales of music and the brain*. Londres: Picador.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. Londres: Penguin.
- Stenger, S. (2014). *Sound strata of Coastal Northumberland*. Newcastle: AV Festival.
- Street, S. (2017). *Sound poetics: interaction and personal identity*. Cham: Palgrave.
- Tomlinson, C. (2009). *New collected poems*. Manchester: Carcanet Press.
- Toop, D. (2000). *Sonic boom: the art of sound*. Londres: Hayward Gallery.

NOTA BIOGRÁFICA

Seán Street é Professor Emérito de Rádio na Universidade de Bournemouth. É autor de livros como *The poetry of radio* (Routledge, 2013), *The memory of sound* (Routledge, 2015) e *Sound poetics: interaction and personal identity* (Palgrave, 2017). Como poeta publicou recentemente as seguintes coleções de poesia: *Camera obscura* (Rockingham Press, 2016) e *Talk radio* (Lapwing Publications, 2017).

E-mail: sean.street7@gmail.com

Morada: 154, Mather Avenue, Liverpool L18 7HD, Merseyside (Reino Unido)

*** Submetido: 30-11-2017**

*** Aceite: 15-02-2018**