

3.2. AS ARTES SONORAS E A EXPERIÊNCIA DA CIDADE^[01]

[01] Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0098.

1. ATAQUE: NA CIDADE TUDO SOA

Começo pela constatação de um facto: a cidade moderna é um meio manifestamente sonoro. Na verdade, todas as cidades, todos os espaços habitados, são lugares de experiência sonora. Porque os sons são manifestações de vida, de movimento, de encontros e choques, de intensidades e ritmos, de ressonâncias e reverberações, de texturas e gestos. São expressões de corpos e de intenções, mas também efeitos conjunturais, resultantes das condições físicas, materiais, atmosféricas, arquitectónicas, históricas, sociais, tecnológicas e políticas do espaço e do tempo em que ocorrem. Considerar a experiência estética da cidade é, pois, inevitavelmente tomar em consideração a dimensão aural da vida urbana.

Insisto na constatação inicial para frisar que a cidade moderna, a cidade contemporânea, é particularmente sonora, cheia de sons que marcam o quotidiano dos que a habitam, que a visitam, que nela trabalham e dos que a escutam com mais atenção e sensibilidade. Não foi, com certeza, só no último século e meio que os poetas cantaram os sons da cidade ou que os músicos se afinaram pelos seus timbres, tonalidades e ritmos – os estudos de etnomusicologia histórica e de musicologia urbana feitos nas últimas décadas têm-no revelado^[02] – mas a intensidade, vibração e estimulação polirrítmica da cidade moderna tornou cada vez mais difícil aos artistas ignorarem a sua paisagem sonora. A evolução da música desde os finais do século XIX e sobretudo as vanguardas e revoluções artísticas do século XX, com as radicais transformações, cruzamentos e proliferação de linguagens e processos, são sintomáticas da fragmentação e do choque da experiência urbana moderna na criação e expressão sonoras. Em todo o caso, foi apenas nas últimas décadas do século passado e mais intensamente na viragem para este nosso século XXI, que se começou a falar de “artes sonoras”.

Esta expressão que entrou e tem vindo a ganhar notoriedade no discurso académico, crítico e institucional, muitas vezes na sua versão internacional de *sound art*, é, no entanto, um pouco vaga e frequentemente equívoca. Vou a seguir tentar, não tanto definir – pois já várias tentativas têm sido feitas nos últimos anos para encontrar definições, ainda que pequem muitas vezes por serem demasiado analíticas e restritivas ou percam, noutras, qualquer utilidade por serem demasiado abertas e inaplicáveis (Maes, 2013, pp. 1-10, Cobussen et al, 2017, pp. 1-3, Licht, 2019, pp. 1-10, Bosseur, 2020, pp. 7-11 e ainda Holmes, 2022, pp. 1-16) – mas sobretudo sublinhar aspectos conceptuais de algumas práticas artísticas, musicais ou culturais contemporâneas que têm a virtude de problematizar a experiência sonora, nas suas várias dimensões (acústica, perceptiva, epistemológica, estética, social, tecnológica e política), ao mesmo tempo que resistem às categorizações esterilizantes e generalizações apressadas sobre

[02] Depois do seminal estudo do musicólogo alemão Reinhard Strohm [*Music in Late Medieval Bruges* (Oxford, 1985)] sobre a música na cidade flamenga de Bruges no fim do período medieval, uma série de estudos, artigos e livros de musicólogos, etnomusicólogos e até de geógrafos têm explorado a relação do espaço urbano com a música que ali nasce, se desenvolve e pratica. A estes somam-se os estudos de historiadores que, na senda da história das sensibilidades (inspirada em última análise pelas ideias de Lucien Febvre, mas impulsionada, em França, sobretudo pelos trabalhos de Alain Corbin), se têm interessado pelas paisagens sonoras históricas das cidades e pelo som enquanto meio de interacção social e política que permite melhor compreender aquela história.

a cultura sonora do nosso tempo.

Devo confessar que na sessão de seminário que lhe dedicá-mos, optámos também pelo plural “artes sonoras” para dar ênfase à multiplicidade de práticas e expressões possíveis que convocam a experiência e a cultura sonora urbanas, mas também porque expandimos esta noção já de si híbrida, incluindo outros domínios mais ou menos estabelecidos, também estes em processo de transformação e questionamento – como a ópera e as expressões musicais urbanas – na sua relação com a cidade.

2. AS "ARTES SONORAS", ENTRE E PARA LÃ DAS CATEGORIAS

As expressões “arte sonora”, *sound art*, *klangkunst*, *art sonore*,^[03] parecem bastante intuitivas e apresentam à partida esta ideia simples: trata-se de actos de criação, de uma poiética do som, um fazer artístico, a partir dos sons ou com os sons. Ao mesmo tempo, as expressões geram um sentimento de estranheza familiar, na medida em que esse domínio da criação parecia há muito estar já preenchido pela música. Esta seria por excelência a arte dos sons. Não querendo simplificar uma questão demasiado complexa e multifacetada, com valores antropológicos, epistemológicos e histórico-culturais que transcendem as próprias questões da estética ou da filosofia da arte, podemos talvez conceder que, na nossa tradição ocidental, a música, pelo menos durante muito tempo, não foi uma arte universal dos sons, de todos os sons, mas daqueles que, tautologicamente, se caracterizariam como sons musicais. Sons musicais ou tons, se tivermos em mente a expressão germânica *Töne*, em oposição a *Schalle* ou *Klänge*, termos que refeririam por sua vez os sons num sentido físico, acústico. Esses *Töne* servem a definição minimal da música como *tonkunst*, herdada da tradição formalista de Eduard Hanslick e até dos estudos de acústica musical de Hermann von Helmholtz. Os sons musicais nesta tradição que acompanha um certo entendimento do sistema harmónico e tonal ocidental dependeriam sobretudo de um dos aspectos psicoacústicos da escuta musical, a sua altura ou, para simplificar talvez grosseiramente, os sons enquanto notas, os sons que podem ser notados num pentagrama e relacionados harmonicamente, ou seja, articulados segundo os intervalos entre si. Claro que neste esboço grosseiro dos sons musicais falta acrescentar que a música é uma articulação não simplesmente harmónica, mas também melódica e rítmica destes sons e, portanto, uma organização temporal de elementos e estruturas formais e abstractas. Abstractas no sentido em que

[03] A expressão inglesa talvez tenha sido pioneira no contexto propriamente artístico, surgindo em nomes de exposições (nomeadamente, uma primeira no MoMa, em 1979, intitulada simplesmente *Sound Art* e curada por Barbara London), mas no meio académico talvez tenha sido primeiro a expressão alemã a fazer o seu curso (por exemplo, sob a pena da musicóloga Helga de la Motte-Haber). Ver, para a literatura anglo-saxónica e alemã, Engström & Åsa, 2009 e Licht, 2019, p. 3. Em francês, tanto quanto foi possível apurar, a expressão “*art sonore*” terá aparecido um pouco mais tarde, ainda que desde relativamente cedo (com *Le Sonore et le Visuel* (Dis/Voir, 1992)) o compositor e musicólogo Jean-Yves Bosseur tenha dedicado vários livros às relações próximas e cruzadas entre a música e as artes plásticas. Ver Bosseur, 2015 e, o mais recente Bosseur, 2020.

[04] A expressão tem origem em John Cage e no seu projecto de libertação dos sons e da escuta do espartilho das estruturas musicais e sobretudo do sistema harmónico-tonal. Ver a este propósito Cage, 1973, pp. 10, 27, 58, e70-71, mas também Kahn, 1997.

[05] Ver ainda a propósito da literatura alemã sobre as artes sonoras e esta ligação com as artes do espaço, Engström & Åsa, 2009, pp. 11-13.

[06] A este propósito ler o que diz Makis Solomos sobre a espacialização do som nos compositores depois de Wagner e, em particular, as relações próximas que foram estabelecidas por músicos como Iannis Xenakis entre música e arquitectura (2020, pp. 219-224).

foram abstraídas dos fenómenos propriamente acústicos e que estruturam virtualmente sons potenciais – sons que podem ser actualizados no tempo e no espaço de cada vez que essas estruturas são executadas, interpretadas.

Num certo sentido, é legítimo pensar-se que a arte sonora terá surgido como uma maneira alternativa de criar a partir dos ou com os sons, fora desta tradição musical, já não com notas, mas com os *sons-em-si-mesmos*.^[04] E não será por acaso que ela acabou por ser reconhecida sobretudo no contexto e no sistema das artes visuais. Porém, a história complica-se e esta definição por oposição – arte sonora *versus* música – é infirmada quando se percebe, ao observar alguns dos ramos da genealogia complexa das “artes sonoras”, que o privilégio dos sons musicais é posto em causa na evolução da própria música: pela integração do ruído e outros sons complexos de altura indefinida (com Luigi Russolo ou George Antheil), pela universalização da matéria sonora (com Edgard Varèse – para quem a música é simplesmente “som organizado” – e, mais tarde, John Cage – que abre a escuta musical a todos os sons, sobretudo aos sons enquanto independentes da vontade do compositor, ou seja, sons não informados por ele) e mesmo pela invenção do “objecto sonoro” como matéria de composição musical (com Pierre Schaeffer e a sua música concreta).

Uma outra proposta de definição por oposição, também de matriz germânica (da musicóloga Helga De La Motte-Haber), parte da tradicional divisão entre artes do tempo – nas quais se incluiria a música (*Tonkunst*) – e as artes do espaço – nas quais se incluiriam a pintura e a escultura e, entretanto, também esta nova arte sonora, uma *Klangkunst* identificada com a instalação sonora (Motte-Haber, 1996, pp. 12-17).^[05] O carácter de dispositivo localizado ou *in situ* deste tipo de arte sonora, quase uma noção expandida da escultura faria com que ela fosse sobretudo uma arte do espaço e, portanto, mais próxima das artes visuais – o que, aliás, historicamente tem vindo a ser demonstrado, mas talvez mais por razões relacionadas com a evolução da arte contemporânea do que com essa classificação académica um pouco extemporânea. Na verdade, é até injusta essa classificação para a música, na medida em que esta considerou a questão da sua espacialização há muito tempo, pelo menos desde os motetes de estilo policoral veneziano no Renascimento e, de forma mais sistemática, com vários compositores modernos e contemporâneos (de Wagner a Xenakis).^[06] Mais injusta ainda, porém, para as artes sonoras, não só porque muitas das suas manifestações são performativas e, portanto, gestos criativos temporais, mas sobretudo porque, se as artes sonoras forem entendidas como artes dos *sons-em-si-mesmos* não podem deixar de ser artes constitutivamente temporais, na medida em que o seu *medium* ou melhor a sua matéria – o som – eclode, cresce e desvanece-se no fluxo do tempo. As artes sonoras são, definitivamente artes do tempo tanto quanto são artes do espaço.

Uma aparente oposição entre artes sonoras e música terá provavelmente uma origem mais histórica e institucional, fundada em discursos de legitimação e análise por parte de críticos, curadores e historiadores, do que necessariamente conceptual. E há imensos exemplos históricos que revelam, pelo contrário, os cruzamentos, as continuidades, as hibridizações entre os campos das artes plásticas e da música (Bosseur, 2015, pp. 9-46). Alguns dos principais pioneiros dessas instalações ou acções sonoras começaram até na música, como, por exemplo: Max Neuhaus, um percussionista que se havia celebrizado como intérprete das peças de John Cage (Fonseca, 2015 e Bosseur, 2020, pp. 115-123); ou Maryanne Amacher que foi sempre compositora e, no entanto, as suas obras transcenderam o mero musical para se relacionarem com o som ambiental, as estruturas arquitectónicas ou as percepções psicoacústicas (Licht, 2019, pp. 56-8, 68 e 98). Mas também é verdade que outros artistas que se começaram a interessar pelo som como meio de expressão ou como foco de atenção não tiveram uma formação musical académica, como a escultora americana Liz Phillipsz ou o arquitecto austríaco Bernhard Leitner.^[07] Talvez seja interessante relembrar que também o futurista Luigi Russolo, autor do célebre manifesto, *A Arte dos Ruídos*, e inventor dos *intonarumori*, apesar de ter recebido também uma educação musical no seio familiar, era sobretudo um pintor (Chessa, 2012, pp. 73-76).

Claro que nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, houve já uma série de correspondências sinestésicas e de cruzamentos transdisciplinares que abriram o caminho para outras intercepções e experimentações para lá das categorias convencionais, nomeadamente, com as tendências conceptuais, minimalistas, neo-dadaístas e *anti-establishment* dos anos 60 (Bosseur, 2015, pp. 203-274). E, apesar da complexidade genealógica das “artes sonoras”, podemos até reconhecer que é em particular neste contexto artístico e nesta época que surgem algumas das instalações ou acções pioneiras focadas no som, isto é, de uma maneira não necessariamente musical e onde o som não fosse um mero componente entre outros (como ainda era nos *happenings* e *environments* de Allan Kaprow e de outros protagonistas do movimento Fluxus). A tendência para uma “desmaterialização da obra de arte” (para usar a expressão de Lucy Lippard)^[08] e uma conversão do foco artístico da obra para a experiência terá ainda favorecido o advento da instalação e performance sonoras. Mas talvez estas não tivessem acontecido sem o movimento anterior da arte cinética que proporcionou o aparecimento das esculturas sonoras dos irmãos Baschet, os *reliefs* de Jean Tinguely, os sonambient de Harry Bertoia ou ainda os espaços e esculturas musicais do grego Takis.^[09] As manifestações da arte sonora são, pois, muito diversificadas, indo da instalação à performance, das esculturas e objectos áudio-visuais à arte relacional e participada, tendo normalmente som, mas podendo ser acerca do som e da

[07] O nome de Liz Philippsz tornou-se particularmente relevante por ter sido a primeira artista sonora a ganhar o Turner Prize, contribuindo assim para dar alguma publicidade no mundo da arte e fora dele às práticas artísticas que fazem do som o seu principal meio de expressão. Ver, sobre o trabalho da artista, Licht, 2019, pp. 126-8. Sobre o trabalho do arquitecto Bernhard Leitner com o som e a sua relação com o espaço, ao qual se dedica desde os anos 60, ver Labelle, 2006, pp. 174-180.

[08] Refiro-me, evidentemente, ao influente livro *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973), no qual a autora faz uma análise detalhada, a partir de obras de cada um daqueles anos, dessa transformação do foco artístico no objecto para o conceito e a experiência sensível, intelectual, social e política.

[09] A propósito da escultura sonora, veja-se o pioneiro livro, *Sound Sculpture*, editado por John Grayson, com textos de artistas e críticos, Grayson, 1975, mas também Bosseur, 2015, pp. 267-274 e Bosseur, 2020, pp. 47-62.

[10] *Sound studies* é o nome que foi dado a uma área emergente e interdisciplinar, no contexto das ciências sociais e humanas, que toma o som e a experiência auditiva, individual e colectiva, como campo de descrições, narrativas, análises, reflexões, experimentações e intervenções teóricas e práticas. Nascida no âmbito de uma antropologia do som (nomeadamente, através dos estudos de Holger Schulze), ela combina esta com a história, a etnomusicologia e a ecologia acústica, mas também com os estudos culturais, os *media studies* (Karin Bijsterveld e Trevor Pinch deram um contributo fundamental a partir de uma história da tecnologia e dos *media* do som) e até mesmo uma estética das artes sonoras. Existe uma vasta, ainda que recente, bibliografia sobre estes “estudos do som”. Só para citar algumas das antologias mais relevantes: Sterne, J. (Ed.) (2012) *The Sound Studies Reader*, London & New York: Routledge; Bull, Michael (Ed.) (2019) *The Routledge Companion to Sound Studies*, New York and London: Routledge e Schulze, Holger (Ed.) (2021) *The Bloomsbury Handbook of Anthropology of Sound*, New York - London: Bloomsbury.

[11] No contexto dos estudos de ecologia acústica e, mais especificamente, da “paisagem sonora” (*soundscape*), iniciados pelo musicólogo canadiano Robert Murray Schafer, o músico, naturalista e arquivista sonoro norte-americano, Bernie Krause, desenvolveu a noção, descrevendo três tipos de fontes sonoras no ambiente, as geofónicas (relativas a todos os fenómenos atmosféricos e geológicos), as biofónicas (geradas por todo e qualquer ser vivo) e as antropofónicas (causadas pela acção do homem). Ver a este propósito, Krause, 2008, pp. 73-80.

escuta sem que esteja envolvida a percepção ou experiência auditiva. Este último aspecto parecerá, no mínimo, contra-intuitivo, desde logo porque o que parece ser distintivo de uma arte sonora é ela ser feita a partir dos ou com os sons. Mas a verdade é que há peças de artistas que convocam outros sentidos da experiência e cultura sonora que estão para além da sua mera fenomenalidade. São sobre os sons, sobre os modos de ouvir, sobre os aspectos sociais, tecnológicos, mediáticos ou culturais da experiência aural e por isso carregam uma referencialidade que transcende os sons-em-si-mesmos, mesmo quando são feitos com sons ou a partir de sons (Cobussen et al, 2017, p. 2). O artista e teórico Seth Kim-Cohen fala a este propósito de uma *arte sonora não-co-clear*, transpondo a noção duchampiana de pintura não-retiniana para o domínio auditivo (Kim-Cohen, 2009, pp. xxi-xxii). O que releva nestas peças não é tanto o som enquanto som, mas as suas dimensões conceptual, social ou institucional. É isto que permite classificar ainda como arte sonora peças visuais ou escultóricas de Christian Marclay sem qualquer som, como, por exemplo, *The Sound of Silence* (1988), uma fotografia a preto e branco emoldurada do single em vinil de Simon & Garfunkel, “The Sounds of Silence”: uma piada conceptual e neo-dada que põe em jogo de modo aporético os limites da representação, uma espécie de *trompe l’oeil*, *trompe l’oreille* e *trompe l’esprit* (Marclay, 2000, p. 105). Christian Marclay notabilizou-se, aliás, inicialmente como uma espécie de *dj* que usava discos previamente partidos e recolados para os manipular depois com gira-discos em sessões de música experimental e improvisada na cena da *downtown* nova-iorquina e muitas das suas peças cruzam as artes visuais e performativas a partir do meio fonográfico e da própria materialidade do disco de vinil.

A ênfase nas dimensões extra-musicais ou até mesmo extra-sonoras destas práticas artísticas centradas no som acompanham aliás um crescente interesse académico e científico pelas questões da antropologia, história, sociologia, tecnologia e cultura do som que atravessam o multifacetado campo dos *sound studies*.^[10]

Antes de me dedicar brevemente à relação mais directa entre a experiência da cidade e estas “artes sonoras”, quero fazer ainda uma consideração sobre esta emergência tardia do sonoro e a questão da tecnologia, já que ela pode iluminar aspectos da especificidade destas artes do som. É que esta noção hoje tão familiar de que há um universo sonoro em que todos os sons se equivalem, independentemente de serem musicais ou não-musicais, de serem vozes ou ruídos, da sua causa geofónica, biofónica ou antropofónica,^[11] de se reportarem facilmente a uma fonte sonora ou de serem efeitos do espaço e da atmosfera, e de que, portanto, esse universo sonoro sempre terá aí estado desde tempos imemoriais, pode ter sido revelada somente a partir do momento em que esses sons passaram a poder ser transmitidos, fixados e reproduzidos. Da mesma forma que a paisagem visual

foi inventada ou descoberta a partir do momento em que foi possível enquadrá-la, fixá-la e emoldurá-la – não obstante ela aparentemente ter estado sempre ali à espera de ser vista como uma imagem una e integrada da multiplicidade das coisas que a compõem –, talvez essa esfera das coisas sonoras só se tenha tornado uma imagem da multiplicidade de sons quando foi possível separar estes sons da sua experiência imediata e presencial e mediá-los pelas tecnologias de captação, transmissão e reprodução. E não terá sido, então, por acaso que vários dos contributos para a emergência das artes sonoras estiveram precisamente ligados a experiências com tecnologias de captação, fixação e reprodução dos sons, mesmo que outros, mais tardios, se tenham emancipado dessas mediações para restabelecer uma relação experiencial com os sons locais ou ambientais.

3. A RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA CIDADE NAS ARTES SONORAS

Desde as primeiras vanguardas do séc. XX, houve uma relação muito concreta entre a experiência da vida urbana e as novas experiências artísticas. Em 1913, o pintor Luigi Russolo escrevia uma carta-manifesto ao seu amigo e músico futurista Francesco Ballila Pratella advogando uma revolução na música moderna. Era preciso integrar nela os ruídos da vida urbana e por isso convidava a atravessar “a cidade com os ouvidos mais atentos que os olhos” (Russolo, 1916, p. 12, *tradução minha*) e ouvir musicalmente os seus variados sons. Nesse mesmo ano, compôs “Risveglio di una città”, uma peça para ser tocada com os instrumentos que inventara, os *intonarumori* e que serviriam, como o nome indica, para entoar os ruídos, neste caso, os sons do amanhecer de uma cidade industrial, naquilo que se pode considerar – para usar a expressão de Makis Solomos – de movimento de “musicalização do ruído” (Solomos, 2020, p. 60). Pouco tempo depois gravava outras composições bruitistas com o seu irmão, Antonio Russolo. Na mesma época, compositores como Erik Satie (*Parade*) e Georges Antheil (*Ballet Mécanique*) integravam nas suas peças para bailado e cinema objectos sonoros do quotidiano urbano e moderno (máquinas de escrever, buzinas de nevoeiro, pistolas, campainhas eléctricas e hélices de aviões) (Bosseur, 2015, p. 168). Mas outros artistas, de outros movimentos vanguardistas, exploraram esta sonoridade urbana, alguns deles ligados também ao cinema e à rádio experimental, como Dziga Vertov e Walter Ruttmann, não por acaso, autores das mais famo-

[12] Estou, obviamente, a aludir ao *Homem da Câmara de Filmar* [Человек с киноаппаратом] (1927) e a *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* [Berlin: Die Sinfonie der Großstadt] (1929).

sas sinfonias urbanas.^[12] No final dos anos 20, Ruttmann faz o primeiro “filme acústico”, ou seja, um filme em película para ser ouvido, sem qualquer imagem visual, *Wochenende*, criado a partir de sons captados opticamente na película, sons da cidade de Berlim que depois foram cortados e colados, editados como qualquer outro filme, mas com o propósito de serem escutados sem acompanhamento de imagens (visuais). Apesar de ter havido uma projecção pública do filme, rapidamente foi adoptado como um *hörspiel*, peça radiofónica, peça para os ouvidos.

Não estou a querer fazer aqui uma história das “artes sonoras” na cidade – seria até impossível resumi-la em tão poucas páginas e sem percorrer os complexos e diversificados ramos genealógicos dessa história – mas apenas dar um *aperçu*, fazendo uma selecção muito limitada e remissiva de alguns exemplos, para sugerir a força dessa relação.

É nos anos 60 que é possível identificar as primeiras práticas às quais poderíamos retrospectivamente chamar de arte sonora *strictu sensu*. Algumas das primeiras foram iniciadas por Max Neuhaus (um pioneiro para quem, como para muitos outros artistas, a expressão *sound art* não faz sentido (Neuhaus, 2000)) e também elas estavam relacionadas intimamente com a cidade, na medida em que exploravam o contexto situado, localizado, dos sons. Depois de ter sido um intérprete das peças de John Cage e influenciado pelo seu famigerado *4’33’’*, que sensibilizava os ouvintes para a escuta dos sons ambientais, Neuhaus quis, não só sair da dialéctica musical entre composição, obra musical e interpretação, mas também da liturgia e do espaço da música erudita – aspectos que a peça de Cage parecia satirizar mas à qual ainda se submetia (Gann, 2010, pp. 20 e 31, mas também Kahn, 1999, pp. 165-6) –, pelo que inventou uma outra forma de fazer os ouvintes escutarem os sons ambientais, neste caso da cidade de Nova Iorque, marcando com eles uma determinada hora e um ponto de encontro. Carimbou a palavra LISTEN em maiúsculas na mão dos participantes e fez com que o acompanhassem pelas ruas de Manhattan, em silêncio, eventualmente chamando a atenção para alguns sons do ambiente urbano (Neuhaus, 1990). Estas “Lecture demonstrations”, como lhes chamou inicialmente, acabariam por inspirar os *soundwalks* que hoje são tão comuns e que foram promovidos como prática criativa, de investigação e de sensibilização à ecologia acústica, nos anos 70, pela artista germano-canadiana Hildegard Westerkamp, ligada ao grupo de investigação de Murray Schafer sobre paisagens sonoras (Westerkamp, 2001). Na verdade, estes passeios sonoros foram tomando – também com ela e com outros artistas – formas e modelos diferentes, desde os passeios guiados e comentados, focados numa genuína escuta do meio ambiente, aos passeios gravados e acompanhados de narração poética – como em “Walk through the City” (1981) que gravou em disco –, passando por passeios que integram elementos ficcionais e narrativos, como

algumas propostas de Janet Cardiff, outra canadiana que em “Her Long Black Hair” (2004) propõe aos participantes um percurso pelo Central Park, em Manhattan, NYC, um pacote de fotografias e uns auscultadores onde podem escutar os sons que a artista previamente gravou, alguns do espaço real que vão percorrer, outros efeitos sonoros acrescentados e a sua própria voz contando uma história sobre os passos perdidos de uma mulher do século XIX de cabelo negro que são levados a imaginar e a viver virtual e “esquizofonicamente”^[13] (Cardiff, 2004 e Fonseca, 2015). Refiro ainda um último tipo de *sound walk* concebido pela compositora e artista sonora alemã, Christina Kubisch, onde os participantes são livres de explorar áreas da cidade, ainda que munidos de um mapa com pontos de interesse e uns auscultadores com transdutores que convertem as ondas electromagnéticas captadas em ondas sonoras. A artista promoveu estes “Electrical Walks” em dezenas de cidades diferentes de vários países desde 2004 até agora.^[14]

Outras práticas implicam instalações ou dispositivos que permitem também experimentar a especificidade local de certos sons ou ambiências sonoras urbanas. Mais uma vez, Max Neuhaus foi também pioneiro, com diferentes tipos de instalação. Em “Drive in Music” (logo em 1967), sete transmissores de rádio, cada um transmitindo na sua frequência, foram instalados intermitentemente ao longo de cerca de 800 metros de uma alameda na cidade de Buffalo, podendo as transmissões ser captadas pelos participantes nos auto-rádios dos automóveis onde circulavam, podendo até escolher ou saltar as várias emissões, mas ficando a qualidade da transmissão e a possibilidade de a captar sujeita a muitos factores, como a localização momentânea ou ainda as condições atmosféricas (Fonseca, 2015 e também LaBelle, 2006, p. 155). A mais famosa das suas instalações, porém, é a de “Times Square” que consiste num grande altifalante, montado no túnel do respiradouro do metropolitano, sob a ilha de tráfego de Times Square em NY, de onde emana um zumbido electrónico que pretende fazer-se notar pelos transeuntes, ao mesmo tempo que convoca e sublinha a turbulenta paisagem sonora daquele “hiper lugar” (ibid. e ibid., p. 157).

A relação das artes sonoras com a cidade tem sido, pois, explorada de múltiplos modos e tem contribuído certamente para intensificar, problematizar e reconfigurar a experiência estética quotidiana.

[13] “Esquizofonia” (de *schizophrenia*, i.e., *schizo* [dividir] + *phone* [voz, som]) foi um termo cunhado por Robert Murray Schafer no livro *The New Soundscape* (1969, pp. 43-47), no âmbito das suas investigações sobre a paisagem sonora, para designar a separação, o desligamento, entre a fonte sonora e a sua reprodução electroacústica.

[14] Detalhes sobre as performances podem ser encontrados em <https://electricalwalks.org/electrical-walks/>

4. UMA ÚLTIMA NOTA SOBRE AS ARTES SONORAS EM PORTUGAL

Em Portugal, o despertar para todos estes fenómenos foi tardio e condicionado pelas circunstâncias históricas, culturais e políticas de um país afastado dos centros cosmopolitas e isolado por uma ditadura demasiado longa. Apesar disso e depois de uma primeira metade do século XX desligada das tendências e movimentos internacionais, os anos 60 viram emergir uma nova conjuntura artística e cultural (com o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian e de novas galerias de arte) que favoreceu alguma experimentação e a aproximação àqueles movimentos. Alguns *happenings* raros, (com Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, entre outros) foram manifestando essa aproximação às correntes internacionais e aos cruzamentos entre diferentes disciplinas e *media*. Depois do 25 de Abril, destacaria uma série de exposições e eventos – sob o título *Alternativa Zero* – concebida e organizada por Ernesto de Sousa, que fazia uma espécie de balanço das “tendências polémicas da arte contemporânea portuguesa” exibindo obras dos artistas plásticos mais significativos da época e programando acções, *happenings* multimédia, concertos (de Jorge Peixinho, Constança Capdeville ou Anar Band, o projecto de Jorge Lima Barreto), performances do Living Theatre e filmes experimentais. A cena artística nacional dos anos 80 dinamizou-se numa nova conjuntura, marcada pelo ecletismo e pela coexistência de diferentes tendências estéticas e novos artistas, agora menos comprometidos com as utopias de transformação do mundo ou com as lutas sociais e políticas e mais focados na expressão da sua subjectividade e diferença. Uma atitude experimental, eclética, irónica e lúdica relativamente ao próprio universo das artes fez com que se cruzassem por vezes, não só disciplinas artísticas, como diferentes mundos culturais (*high-* e *lowbrow*), não sendo raro ver alguns destes jovens artistas a participar em bandas de música *rock*, *punk* ou simplesmente improvisada. Este fenómeno, que haveria de prolongar-se durante a década seguinte, revelou-se no aparecimento de projetos musicais com ligação às artes plásticas ou a uma atitude *neo-pop*. Alguns artistas que tinham começado a experimentar-se em bandas de música nos anos 80, trouxeram nos anos 90 o universo e a cultura da música alternativa para o das artes plásticas. João Paulo Feliciano apostou muito cedo nas instalações e nas performances evocativas da música *rock*. Rui Toscano, Rui Valério e Carlos Roque, membros fundadores do grupo Tone Scientists, também começaram nos anos 90 a explorar os cruzamentos entre o universo musical e sonoro e o das artes plásticas, criando instalações, esculturas, desenhos, vídeos e performances que evocam ou referem quer o mundo da música rock quer as relações entre som e imagem. Pedro Tudela, que começara já nos anos 80 a sua actividade artística, pertencendo

com António Olaio ao grupo Missionário, desenvolveu também durante a década de 90 vários projectos entre a música, o som e as artes visuais. Todos estes artistas continuaram a explorar estes meios e temas no âmbito da sua actividade artística na viragem do milénio, continuando até aos dias de hoje.

Nas duas primeiras décadas do século XXI foram muitos os artistas portugueses que se interessaram pelo som como meio de expressão artística, mas sem reivindicar necessariamente o epíteto de “artista sonoro”, recorrendo a ele muitas vezes a par de outros *media*, como o vídeo, o desenho ou a escultura. É o caso de artistas como João Onofre ou André Guedes que participaram na sessão dedicada às “artes sonoras”. Do mesmo modo, mas em sentido oposto, houve também compositores e músicos que se interessaram em expandir a expressão musical para fora dos contextos da sala de concertos, levando-a para as ruas ou para as galerias de arte e cruzando-a com outros meios expressivos e disciplinas artísticas, como é o caso de Luís Soldado ou Gonçalo Gato, também presentes na referida sessão. Mas poderia referir-se muitos outros compositores e artistas portugueses (ou estrangeiros a viver e trabalhar em Portugal) que têm trabalhado entre disciplinas e explorado as potencialidades do som como matéria expressiva ou mesmo focado a sua atenção no fenómeno acústico, na experiência sonora e nas suas implicações estéticas, sociais, políticas ou até mesmo ecológicas.^[15]

[15] Também do lado das galerias e dos agentes culturais tem havido uma atenção às artes sonoras, tendo ainda aparecido nos últimos anos associações culturais como a Sonoscopia (<http://sonoscopia.pt/sonoscopia/>), no Porto, ou a OSSO (<https://www.osso.pt>), primeiro em Lisboa e depois nas Caldas da Rainha, mas também festivais dedicados à arte sonora, como o Lisboa Soa (<https://lisboasoa.com/>), um projecto dirigido artisticamente por Raquel Castro que, para além da relação com a cidade, evoca também as problemáticas ambientais e da cultura auditiva em geral. Quanto aos artistas e correndo o risco de deixar de fora nomes importantes, refira-se, apenas, a título de exemplo: Adriana Sá, Diana Policarpo, Ricardo Jacinto, Diogo Alvim, Rafael Toral, Riccardo D. Wanke, Pedro Rebelo, Nuno da Luz, Maile Colbert, Von Calhau, João Ricardo, Fernando Fadigas, entre muitos outros.