

Políticas Poéticas do Discurso

Ianni Luna¹

Resumo

As potencialidades de poéticas que evidenciam contextualidades sociais e conjunturas políticas disparam um senso de possibilidade que funciona como oxigenação de práticas e procedimentos em arte. A partir da análise de trabalhos específicos de artistas do som – dentro do que ficou conhecido como arte sonora – articularemos reverberações de sentido desde circunstâncias de poder e silenciamiento em práticas sociais contemporâneas. O texto traz trabalhos recentes desenvolvidos na pesquisa de doutorado em andamento e busca aberturas a partir da ativação de camadas de sentido estético.

Palavras-Chave

arte sonora, performance, instalação multimídia, arte política, discurso.

Abstract

The potentialities of poetics that demonstrate social contextualities and political conjunctures trigger a sense of possibility that functions as oxygenation of practices and procedures in art. From the analysis of specific works of sound artists - within what has become known as sound art - we will articulate reverberations of meaning from circumstances of power and silencing in contemporary social practices. The text brings recent work developed in the doctoral research in progress and seeks openings from the activation of layers of aesthetic sense.

Keywords

sound art, performance, multimedia installation, political art, discourse.

A constituição de sentidos estéticos é dinamizada por meio dos contextos culturais nos quais a experiência artística tem lugar. As poéticas que articulam esses sentidos versam sobre as subjetividades próprias à contemporaneidade que compartilhamos. É através da ressignificação dos estímulos e elementos que nos rodeiam, que as proposições se configuram. “Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística” (BOURRIAUD, 2009b: 15).

Os espaços fronteiriços, de mescla dos meios, que caracterizam os circuitos de arte contemporânea, tornam significativos procedimentos que apresentam o som como aglutinador de processos estéticos, em especial por sua característica englobante. “O som me envolve de perto no que vejo; puxa o visto para mim enquanto me agarra pelos ouvidos” (VOEGELIN, 2010:11)². A experiência sonora abarca as circunstâncias dos contextos de sua própria fruição. Isso traz consequências poéticas significativas e anuncia soluções estéticas pertinentes às instâncias corpóreas a partir das quais tais experiências adquirem significado no sistema de arte. Pois

ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem

focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFFER, 2011:55).

Na contemporaneidade ocorre o delineamento de uma concepção do som que passa a inscrevê-lo no pensamento expográfico a partir do movimento de sua inserção em circuitos mais ou menos institucionais, em sua maioria, não comerciais, de arte. Esse cenário acaba por legitimar esses experimentos e práticas, o que gera, a seu tempo, novas metodologias de exibição, armazenamento e distribuição desse material, em conformação a demandas específicas. “Enquanto os objetos visuais podem ocupar um espaço controlado e delimitado, os objetos sonoros invadem o espaço, espalham-se por ambientes adjacentes e interferem nas obras que habitam seu entorno” (CAMPESATO, 2007:65).

Arte Sonora

A ênfase na audição traz uma espécie de substancialidade para o sonoro. O som se apresentará mais como presença que como forma, mas sua natureza elementar adquire configuração, ao menos imaginária, em sentidos concretos e manipuláveis de substância. O compositor e artista sonoro Robert Worthy, no artigo “Uma introdução a arte sonora”³, publicado em 2006, escreve sobre os aspectos históricos do uso do som em experimentações artísticas ao longo do século XX. “O dadaísta Marcel Duchamp introduziu a idéia do que ele chamou de arte “não-retiniana” - a arte das ideias e não a arte das imagens visuais, e quando os artistas se moveram para além da arte do visual, era inevitável que o som se tornasse parte do trabalho deles/as” (WORBY, 2006: s/p)⁴. Os processos a partir dos quais o elemento sonoro passa a interessar a crítica e teoria de arte

se dão de maneira anacrônica, pouco atrelada ao aparecimento de experimentações com o som, que se deram em diversos meios e circunstâncias das artes ao longo dos séculos. Nesse sentido “o termo ‘arte sonora’ é relativamente novo, tornou-se comum apenas nos anos 1990” (WORBY, 2006: s/p)⁵.

Douglas Kahn é historiador e teórico das artes e novas tecnologias, tendo escrito diversos livros e artigos em temas como música experimental, eletrromagnetismo e mídias naturais. No livro “Barulho, Água, Carne: Uma História do Som nas Artes”, de 1999, Kahn se refere às condições de “auralidade” como as circunstâncias a partir das quais se dá o fenômeno da escuta. Desde a invenção de aparelhos e máquinas capazes de gravar e reproduzir material sonoro – “técnicas descritivas” – até a transformação do estatuto de audiência; tal noção vai sendo ampliada, tendo em perspectiva o papel que a consciência, em contextos específicos, exerce na percepção. O autor enfatiza que precisamos pensar sobre o que pensamos que percebemos, indicando a multiplicidade de situações de recepção, nas quais incorriam complexidades significativas em termos emocionais, físicos e cognitivos. Kahn apresenta uma contextualização densa que aponta a sinestesia⁷ e os *intermedia*⁸ como potencialidades poéticas a partir das quais desafios tecnológicos convergiriam sons e elementos “extra musicais”⁹ produzindo fusões entre som, música e ruído (KAHN, 1999).

Lilian Campesato, artista sonora, musicista e pesquisadora vinculada ao NuSOM¹⁰, desenvolve investigações relacionadas a experimentações com som, muitas vezes em estreita relação com as artes visuais, tendo escrito em especial sobre ruído. Seus trabalhos em performance acentuam as funções poéticas da palavra, com ênfase na utilização de vocabulários cênicos e aparelhos eletrônicos. Para a autora, dentre as principais características do que se considera arte sonora, estariam: “o som e sua

relação com o espaço, a importância das relações contextuais para construir os significados da obra, o forte uso de elementos referenciais e uma peculiar utilização do tempo na estruturação dos elementos sonoros" (CAMPESATO, 2007:34). Ela afirma:

A partir de meados da década de 1960, 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, instalação e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical, muito embora o papel da música no surgimento dessa forma artística seja marcante. Esse repertório, caracterizado pelo intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura, passou a ser designado por arte sonora (*sound art*) (CAMPESATO, 2007:4).

Por volta de meados da década de 1970, esse cenário torna-se mais explícito com uma série de gêneros que poderiam ser agrupados genericamente sob o termo Arte Sonora, tais como: instalações sonoras (LaBelle and Roden 1999); (Hollein and Jorgensen 2002), *soundesign*, *soundsculpture* (Fotana, s/d-a), *soundscape* (Schafer 1993), *sonic art* (Wishart and Emmerson 1996); (Aldrich, 2003), *tone art* e *tone installation* (Julius apud Schulz and Gercke 1996) (CAMPESATO 2007:56).

Noções usualmente tidas como referentes ao regime da visualidade, como a plasticidade, a textura, a espacialidade e corporalidade; adquirem novos usos e materiais na arte sonora. Tudo que é da ordem do auditivo, do acústico, do oral, se apresenta enquanto instância de investigação. O falar e o escutar, bem como as metáforas envoltas nos processos

de emissão, codificação, gravação e reprodução de sinais sonoros (e discursos e conceitos e estórias e canções) passam a ser material exploratório.

O campo de estudos e práticas da artes sonora teve sua sistematização na academia e de maneira paralela, as experimentações de artistas seguiam prolíficas e cada vez mais imbricadas em outras instâncias do multifacetado sistema de arte. De saída, a arte sonora solicita envolvimento conceitual e pragmático com disciplinas e metodologias das mais diversas áreas. Sua ligação direta com as tecnologias – novas e ancestrais – acaba por gerar um entendimento dos trabalhos enquanto projetos, com diferentes versões, sendo tratados mais como experimentos do que como obra fechada.

Força, a potência do som que se torna onipresente em nossa sociedade, nos pequenos fones-de-ouvido com que vestimos nossas cabeças, na insanidade de cliques, vinhetas e sinais acústicos que usamos para nos comunicar, na profusão de músicas que nos perseguem nas lojas, restaurantes e espaços públicos, no ruído diário dos centros urbanos aos quais vamos resignadamente nos acostumando. Essa força tem sido responsável por disparar novos projetos poéticos, por instigar a curiosidade acadêmica, por chamar a atenção de instituições, por movimentar áreas estratégicas da economia. Tem entrado por nossas orelhas, que na ausência de pálpebras permanecem obstinadamente abertas, instigando nossa curiosidade e nossa imaginação (IAZETTA, 2015:158).

Tornar musicais os sons em geral, entrecruzar elementos sonoros de maneira que adquiram uma tessitura, ocupando espaços. A arte sonora vai atuar nos meandros dessa (in)visibilidade, tornando estéticas as proposições que instituem o evento acústico

como sendo, também, um evento intersubjetivo. O som como fenômeno que opera, de maneiras imediatas, por modos de espacialidade de um agora que percorre pontos, entrelaça sensações, gera ambiente.

Em Discurso

No livro “A ordem do Discurso”, que corresponde a uma aula inaugural no *Collège de France*, em 1970, Foucault elabora o discurso enquanto dispositivo engendrado em instâncias sociais que funcionariam como ordens a partir das quais o poder e os processos de significação do mundo são estabelecidos (FOUCAULT, 1986). O discurso pertinente, inteligível, seria determinado por uma linguagem institucionalmente autorizada, em contingências e segundo lugares sociais previamente legitimados e ocupados por pessoas reconhecidas como tendo o direito de falar e serem ouvidas em conteúdos proférados segundo os cânones da esfera de sua própria competência. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1986:9).

Uma vez sendo inserido em sua ordem, o discurso está sob o jugo institucional, a seguir determinadas normas. As instituições do saber operacionalizam assim seu controle através do próprio movimento de determinar a ordenação e validação dos discursos. Nesse sentido “a doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam” (FOUCAULT, 1986:43). As diferentes instâncias de enunciação de discurso, seriam, portanto, conjecturas políticas capazes de manter ou modificar os contextos de exercício do poder.

Em “A ordem do Discurso” Foucault inicia sua fala no lugar paradoxal de problematizar as origens

de qualquer enunciação, e versa sobre a hesitação presente na experiência particular de deixar que o discurso fale através de nós. O rompimento desse silêncio carrega a tensão de um gesto inaugural, que busca dar ao discurso um lugar. “Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível” (FOUCAULT, 1986:6).



Imagen 1: John Cage, *How to Get Started*, 1989.¹¹

A ação *How to Get Started*, foi realizada apenas uma vez em agosto de 1989 (Imagen 1), quando Cage participa como palestrante na mesa “Desenho de Som: uma conferência sobre os usos do som para o rádio, cinema, vídeo, teatro e música”¹² num evento na Califórnia. Cage utiliza dez cartões que contém, cada um, uma ideia ou tópico a serem elaborados, de maneira espontânea, ao vivo. Ele propõe uma estrutura técnica na qual engenheiros de som capturam e subsequentemente reproduzem o que foi falado sobre o primeiro cartão durante a fala sobre o segundo cartão, com outro tópico. Quando inicia a terceira temática, ambas as gravações da primeira e segunda falas sobrepõem-se, e esse processo vai sendo repetido até que os dez cartões sejam pensados ‘em voz alta’, simultaneamente.

O título da obra, “Como começar” alude a esse momento da entrada do sujeito na ordem do discur-

so, segundo as circunstâncias correspondentes e assumindo os riscos de um fluxo, iniciado antes e continuado até bem depois de cada inscrição pontual. São vários começos, que se imiscuem como ação poética política de uma paisagem sonora de discursos, em amálgama. A ação fundamental da fala é a ocupação de um território sensível, cujos locais de enunciação criadora, visitam e reformulam a noção de autoria.



Imagen 2: Pussy Vision, Hampstock MA (frame de vídeo), 2016.¹³

Pussy Vision é um projeto solo de música-ruído que utiliza diversos equipamentos e efeitos, tendo como característica o uso de sistemas de repetição do tipo *live looping* nos quais a gravação e reprodução de um trecho de áudio se dá segundo algum parâmetro de tempo determinado numa situação ao vivo. O trecho repetido estabelece um laço sonoro, que adquire ritmo. A partir da ativação de várias camadas de *looping*, uma massa mais ou menos estruturada vai se formando e as manipulações ocorrem por acréscimo ou decréscimo de elementos, em especial a voz.

Nessa performance em Massachussets, EUA (Imagen 2), a artista se utiliza do que se espera em relação a uma apresentação musical para propor o

elemento do discurso enquanto instância poética. Logo nos primeiros segundos cria-se uma atmosfera de enunciação, como se ela estivesse se preparando para entrar no espaço discursivo criado a partir de uma audiência. Mas seu canto nunca começa, a hesitação vai se ratificando e em pouco tempo percebemos que seus sussurros e embaraço compõem a própria obra, num gesto poético de (des)uso da voz. É um discurso interrompido, é um comentário sobre “Como Começar”. Há uma surpresa de expectativas quanto ao que pode ser considerado material de trabalho sonoro e ao que se espera que seja organizado enquanto música. As referências a uma construção social do conteúdo de uma performance musical evidenciam o caráter normativo da “ordem do discurso”, que opera, não obstante, também nos interstícios do sistema de arte.



Imagen 3: Elana Mann, Learning to live within the all of it, 2016.

A artista e pesquisadora estadunidense Elana Mann vem trabalhando com objetos sonoros modificados desde 2010. Criou o “*histophone*” (2016) que consiste numa escultura sonora feita de plástico esmalorado em metal, a partir do molde de sua mão envergada. O *histophone* amplifica a voz, fazendo às vezes de um megafone, ao mesmo tempo que ‘tapa

a boca' de quem emite algum som. Na performance *“Learning to live with the all of it”* (Imagem 3), Mann subverte o uso de um objeto sonoro atrelado ao universo dos pronunciamentos públicos e protestos de rua. A artista cria uma situação que, de maneira ambígua, endereça problemáticas relacionadas ao controle do discurso por meio de autoridades instituídas e, ainda, a resiliência da voz humana – o grito que resiste e não se cala.



Imagem 4: Ianni Luna, Melhor Dizer, 2017.

Em “Melhor Dizer” (Imagem 4) os significados da amplificação da própria voz e a participação nas esferas, sempre políticas, da estética, refazem seu percurso do indivíduo ao coletivo. É o gesto mínimo de pegar o microfone, de tomar a palavra. O ato relacional da fala em sua constituição como existência com o Outro, se faz desde a vontade de ocupar os espaços de discurso na construção de tessituras sociais que expandam campos de significação de nossos cotidianos compartilhados.



Imagem 5: Ianni Luna, Falências do Discurso I (frames de vídeo), 2017¹⁴.

Falências do Discurso I (Imagem 5) e II (Imagem 6) é um diptico de vídeos que são como comentários a respeito das instâncias político poéticas do discurso. A ação consistiu em um microfone sendo manipulado de maneiras não usuais. Mais uma vez, aqui a boca não emite um som a ser amplificado pelo objeto sonoro. A boca morde, lambe, rejeita o microfone. Desiste da fala. Num movimento que abre os significados e pode ser lido como um comentário sobre a falências das instâncias político-sociais do discurso. O elemento do microfone, enquanto veí-

culo primordial da expressão e da comunicação; é re-acessado para adquirir novos sentidos, em ações que expandem significados. Assim, situações de (des)uso de objetos sonoros se constituem como investigações estéticas em torno dos lugares de fala instituídos.



Imagen 6: Ianni Luna, Falâncias do Discurso II (frames de vídeo), 2017¹⁵.

As qualidades invisíveis, disruptivas e afetivas do som carregam uma potencial capacidade de sustentar transformações políticas. Por meio do pensamento e imaginação sonoros examina-se a experiência de ouvir e ser ouvido/a. Experiência essa eminentemente política, pois estabelece as dinâmicas de convívio e negociação entre múltiplos contextos individuais. Nesse sentido as resistências contemporâneas poderiam ser entendidas como auditivas, no que expandem os significados de como vivenciamos e compartilhamos a realidade.



Imagens 7 e 8: Ianni Luna, Não era mais que um ruído, 2018¹⁶.

“Não era mais que um ruído” (Imagens 7 e 8) é uma instalação sonora errante, itinerante, que consiste num áudio gerado infinitamente de dentro de uma pochete que circula entre as pessoas e está conectada a um fone de ouvido a ser posicionado entre as orelhas. O trabalho é uma colagem sonora que entrecreva dimensões semânticas do ruído através da articulação de elementos poético-políticos. É uma proposição estética que versa sobre a escuta enquanto gesto radical, construtor de mundos. Os diversos sons que nos rodeiam emprestam significados a nosso cotidiano, e o fazem em meio aos ambientes que nos circundam. Esse trabalho foi publicado no catálogo da mostra Coordenadas Cosmográficas, que ocorreu durante três dias em diversos locais de Brasília e entorno. Durante o Encontro

Internacional em Arte e Tecnologia #17 ART, o trabalho foi exposto na mostra coletiva EmMeio#10, no Museu Nacional da República, em Outubro de 2018.

As artes do som abrem um espaço real e conceitual para construções de camadas de sentido que estabeleçam relações estéticas desde um viés que leva em consideração as contextualidades de sua própria produção. Essa poética política do discurso sonoro se manifesta em experiências estéticas que se dão como “microutopias em interstícios abertos no corpo social” (BOURRIAUD, 2009a: 98). Do discurso como atividade política, decorre essa pluralização na qual a realidade não representa uma instância singular, mas uma multiplicidade de (im) possibilidades. “A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009a: 23).

Sou de opinião que as animações primárias e as agitações fenomenológicas dos eventos auditivos contribuem para fornecer conteúdo contundente, capacitando e possibilitando a articulação da agência não apenas de sujeitos e corpos, como *singularidades*, mas também de assuntos e coisas, e coletividades, precisamente a partir do *entre*. É importante ressaltar que as experiências de escuta revelam caminhos para juntar-se, muitas vezes com o que é inatingível pela visão ou até mesmo reconhecível como “um corpo” (LABELLE, 2015: 301)¹⁷.

O sistema de arte se articula às diferentes esferas políticas de inúmeras formas. A partir das globalizações e em especial, da internet, as comunidades artísticas, coletivos e circuitos expositivos podem efetivar encontros transversais, em vários níveis. Esse caráter virtual da internet ecoa as características impalpáveis e fugidias do próprio som. Como

redes de significação e produção de mundos, as experiências estéticas sonoras atualizam o significado do fazer arte para além de contextos governamentais territorializados. “Ao se internacionalizar a arte tornou-se um signo de uma vontade de reunião, de concórdia, da qual os regimes políticos não podem escapar” (CAUQUELIN, 2005:165). Nesse sentido, as poéticas políticas do discurso se fazem presentes numa contemporaneidade que estabelece as conjunturas intersubjetivas da experiência estética.

Lista de Imagens

Imagen 1: John Cage, *How to Get Started*, 1989.

Fonte: https://slought.org/resources/how_to_get_started

Imagen 2: Pussy Vision, Hampstock MA (*frame* de vídeo), 2016. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=y1589Ensfa0&t=10s>

Imagen 3: Elana Mann, *Learning to live within the all of it*, 2016. Fonte: <http://www.elanamann.com/project/assonant-armory>

Imagen 4: Ianni Luna, *Melhor Dizer*, 2017. Fonte: arquivo pessoal

Imagen 5: Ianni Luna, *Falâncias do Discurso I* (*frames* de vídeo), 2017. Fonte: arquivo pessoal

Imagen 6: Ianni Luna, *Falâncias do Discurso II* (*frames* de vídeo), 2017. Fonte: arquivo pessoal

Imagen 7 e 8 : Ianni Luna, *Não era mais que um ruído*, 2018. Fonte: arquivo pessoal

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009b.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. CMU. São Paulo: USP, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- IAZETTA, Fernando. "Estudos do som: um campo em gestação" In: Revista do Centro de Pesquisa e Formação, SESC-SP no 1. Nov, 2015 (p.146-160).
- KAHN, Douglas. *Noise water meat: a history of sound in the arts*. Cambridge London, The MIT Press, 1999.
- LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. London: Bloomsbury, 2015.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed Unesp, 2011.
- VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.

WORBY, Robert. "An introduction to sound art", 2006. Documento online. Disponível em: <http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art>. Acesso em Outubro, 2018.

Notas

- 1 Ianni Luna é doutoranda em Arte e Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB. Email: 141277@gmail.com
- 2 Do original "Sound involves me closely-in what I see; it pulls the seen towards me as it grasps me by my ears" (VOEGELIN, 2010:11).
- 3 Do original: "An introduction to sound art".
- 4 Do original "The dadaist Marcel Duchamp introduced the idea of, what he called, 'non-retinal' art – the art of ideas rather than the art of visual images and when artists moved beyond the art of the visual it was inevitable that sound would become part of their work" (WORBY, 2006: s/p).
- 5 Do original "The term 'sound art' is relatively new, it became common place only in the 1990s" (WORBY, 2006: s/p).
- 6 Do original: "Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts".
- 7 Sinestesia é um processo neurológico involuntário no qual o estímulo de um sentido causa reações em outro. A palavra sinestesia tem origem no grego *synaesthesia*, que quer dizer "sentir junto". O termo é resultado da combinação de *syn*, que significa "união", "junto", "ao mesmo tempo", e *esthesia*, que quer dizer "sensação".
- 8 *Intermedia* foi um termo usado pelo artista Dick Higgins do grupo *Fluxus* para descrever várias atividades artísticas interdisciplinares que ocorreram entre os meios ou *medium* na década de 1960 nos EUA.
- 9 Extra musicais seriam elementos – coisas, objetos, conceitos, ideias, fatos— que estão

- fora da própria obra, da situação de abstração dos códigos formais da música. A arte sonora vai, portanto, utilizar os aspectos referenciais e representacionais do som, contextualizando as obras.
- 10 O *NuSom* – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo – Brasil, é um centro de pesquisas dedicado à investigação acadêmica num ambiente interdisciplinar que integra disciplinas voltadas para os estudos do som, para a reflexão crítica sobre a música e as artes sonoras e para a pesquisa no campo das técnicas e tecnologias musicais. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/nusom/sobre_nusom. Acesso em Outubro 2018.
- 11 Disponível em: <http://www.openculture.com/2015/12/how-to-get-started-hear-john-cages-performance-on-initiating-the-difficult-creative-process.html>. Acesso em Outubro 2018
- 12 Do original “Sound Design: An Invitational Conference on the Uses of Sound for Radio Drama, Film, Video, Theater and Music”.
- 13 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1589Ensfa0&t=10s>. Acesso em Outubro 2018.
- 14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cBP-VzzyzEQ&t=84s>. Acesso em Outubro, 2018. O vídeo foi exposto no III Roçadeira - Encontros Performáticos em Lugares Imprevistos, em Goiânia, 2017 e na mostra coletiva “Cidadão Antenado” na galeria Espaço Piloto da UnB, em Brasília, 2018.
- 15 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hvy_g_Ya5jE. Acesso em Outubro 2018.
- 16 Disponível em: <https://soundcloud.com/user-622873013/ianni-luna-nao-era-mais-que-um-ruido-2018>. Acesso em Outubro 2018.
- 17 Do original: “It is my view that the primary animations and phenomenological stirrings of auditory events contribute to delivering forceful content, empowering and enabling the articulation of agency from not only subjects and bodies, as *singularities*, but also from matters and things, and collectivities, precisely from within *between*. Importantly, experiences of listening uncover pathways for *joining together*, often with what is ungraspable by sight or even recognizable as “a body.”” (LABELLE, 2015: 301).