

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

LUCIANA BRANDÃO GRANEMANN

**CONSTRUÇÕES SONORAS:
A ESPECIALIZAÇÃO DO SOM NA ARTE DE PAULO NENFLIDIO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2016**

LUCIANA BRANDÃO GRANEMANN

**CONSTRUÇÕES SONORAS:
A ESPACIALIZAÇÃO DO SOM NA ARTE DE PAULO NENFLIDIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Me. Lydio Roberto Silva.

**CURITIBA
2016**

TERMO DE APROVAÇÃO

CONSTRUÇÕES SONORAS: A ESPACIALIZAÇÃO DO SOM NA ARTE DE PAULO NENFLIDIO

por

LUCIANA BRANDÃO GRANEMANN

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Me. Lydio Roberto Silva (UNESPAR) – Orientador

Prof. Dr. Ismael Scheffler

Prof.^a Dr.^a. Laíze Márcia Porto Alegre

Curitiba, abril de 2016.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

Aprendi a tocar violino, mas com o tempo acabei me distraíndo e, quase sem perceber, me distanciei desse exercício. Fazer o curso foi talvez uma autopermissão em ter a música, o som por perto ou mesmo o perdão pela minha escolha que deixou para trás vida tão apaixonante. Neste novo acordo com o tempo, nada mais certo do que dedicar esta pesquisa a toda equipe de professores do CEART, especialmente ao meu orientador Prof. Lydio Roberto. E, claro, aos meus colegas de curso que me atiraram para tudo o que é novo. Foi um grande privilégio!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pela paciência.

Agradeço ao artista Paulo Nenflidio pela disposição em sempre atender aos meus chamados e por ter me recebido em sua “Mágica Oficina de Invenções”.

Agradeço à Angela, minha irmã, pelas indicações valiosas de literatura e pela estadia em consequência da viagem para coleta de dados.

E, sobretudo, ao Prof. Lydio Roberto, um mestre construtor de pontes que ensina sobre música com um violão em punho – no meu caso, a ligação para este caminho de volta –, minha enorme gratidão.

RESUMO

GRANEMANN, Luciana Brandão. **Construções sonoras**: a espacialização do som na arte de Paulo Nenflidio. 2016. 33 f. – Monografia de Especialização em Artes Híbridas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Esta pesquisa propõe um estudo sobre as obras do artista Paulo Nenflidio, a começar pela obra intitulada *Música dos ventos*, que serve como interface, fazendo a conexão entre o homem e o lugar por meio do som. O estudo ainda se interessa em investigar como as obras desse autor trazem uma linha de pensamento que passeia entre a arte e a ciência, tornando-o assim um artista híbrido. Parece simplesmente imprescindível apreciá-lo no âmbito da noção de *campo expandido*, de Rosalind Krauss. Este estudo almeja refrescar a relação entre objeto e espaço corporificados, em que acontecem essas experiências sonoras, em uma estrutura de *design* futurista e algumas ainda com apresentação de memórias. O espaço se materializa em uma fronteira de relações, que faz rever de forma diferente o que já foi visto. A pesquisa traz o estudo destas interfaces da obra entre som e espaço e adentra nesse universo do artista, que além de ter formação em Artes Visuais, dispõe também de conhecimento em eletrônica. Traz também para estudo determinadas obras de Paulo Nenflidio como artista visual e, mais precisamente, as obras sonoras nas quais a presença de seu conhecimento em eletrônica é bastante evidente. Este estudo ainda procura compreender as diferentes linguagens aplicadas pelo artista nestas obras, em que os objetos são transformados em outra coisa, e verifica dentro do conceito de hibridismo como essas inserções, ora invisíveis, ora impactantes, abrem as possibilidades no olhar de quem circula no espaço. Insere a obra do artista no contexto histórico-artístico herdeiro das experiências em arte cinética e na história da mecânica dos autômatos e seus desdobramentos para o movimento e o som na escultura, quiçá passível de ser enquadrada em uma moldura sonora ou visual. Esta pesquisa justifica-se pela ausência de publicações científicas a respeito da obra do artista, assim como pela hipótese de uma leitura da obra à luz de elementos teóricos e históricos relacionados à escultura no campo expandido de Rosalind Krauss, à paisagem sonora, conceito formulado por R. Murray Schafer, à arte cinética e à história dos autômatos.

Palavras-chave: Arte. Artes híbridas. Paulo Nenflidio. Esculturas sonoras.

ABSTRACT

GRANEMANN, Luciana Brandão. **Sound Sculptures: Spacialization of the Sound in Paulo Nenflidio's Art.** 2016. 33 f. – Monografia de Especialização em Artes Híbridas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016

This paper aims to study the work of Paul Nenflidio, starting with the work entitled *Música dos ventos*, which takes place as an interface, building a connection between the man and the place through sound. The study also aims to investigate how Nenflidio's works bring a line of thinking that walks between art and science, therefore making him a hybrid artist. It seems indispensable to appreciate him in the notion of Soundscape, through the concept created by R. Murray Schafer. This study aims to rebuilt the relationship between the object and the embodied space where happens these sound experiences in a futuristic designed structure and simultaneously with presentation of memories. The space materializes itself in a border relation, which is a different review of what has already been seen. The research brings a study of these interfaces between sound and space. It enters the universe of the artist who, in addition to training in visual arts, also has knowledge in electronics. This paper brings to focus some works of Paul Nenflidio as a visual artist and, more precisely, the sound works where the presence of his knowledge in electronics is clearly noticeable. The paper also aims to understand the different languages applied by the artist in his works, where objects are transformed into something different. It verifies within the hybridity concept where these inserts, in certain times invisible and other times impactful, open the possibilities in the perception of those traveling in space. It places the artist's work in the art-historical context, inheritor of experiments in kinetic art and mechanics history of automata and its consequences regarding movement and sound sculpture, as it may be framed in a sound or visual context. This research is justified by the lack of scientific publications about the artist's work, as well as the possibility of a interpretation of the work in the light of theoretical and historical elements related to sculpture in the expanded field of Rosalind Krauss, regarding the kinetic art and the history of automatons.

Keywords: Art. Hybrid Arts. Paulo Nenflidio. Sound Sculptures.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Cata-vento que compõe a construção <i>Música dos ventos</i> . Museu da Pampulha, 2003.	14
Figura 2 – <i>Lugares Sonoros (Teclado decaafônico concreto)</i> . Centro Cultural de São Paulo, 2005.	17
Figura 3 – <i>Teclado Sísmico</i> . Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, 2008.	20
Figura 4 – <i>Carrilhão do fim do dia</i> à direita, sobre o chão.	22

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DESENVOLVIMENTO.....	12
2.1 BREVE BIOGRAFIA DE PAULO NENFLIDIO	12
2.2 AS OBRAS DE NENFLIDIO: APRECIACÕES.....	13
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
REFERÊNCIAS	26
ANEXOS	28

1 INTRODUÇÃO

As produções do pensar são resultado das muitas percepções de buscas que vão além do olhar resolutivo. O interesse em pesquisar esta fronteira um tanto “borrada” entre o som e as edificações – ou mesmo entre o som e a paisagem, tanto natural quanto antrópica – parece ter surgido em meio a essas percepções.

No contexto da arquitetura, experienciar as possibilidades de percepção do som nas diferentes estruturas não se trata apenas de trabalhar no campo da acústica, da reverberação, dos efeitos sonoros entre instrumentos convencionais e espaço, nem mesmo dos efeitos do som produzidos sem levar em conta as pessoas e os lugares. Vivenciar a música também parece não depender somente da eficiência sonora dos espaços, especificamente das salas de concertos e afins, nem tampouco falar sobre música concreta ou música aleatória como centro. Repensar a arquitetura e a música parece ser um exercício em que se rearranje a relação entre espectador-som-silêncio-lugar-não lugar, enfim, a presença na ausência. Sair da perspectiva para outro ponto qualquer significa expandir a percepção, preparar o corpo e a mente para novas experiências, ampliar as direções e expandir o conhecimento.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi essencial conhecer quem habitasse este novo “lugar” em que acontecem essas conexões até chegar à obra e à trajetória do artista Paulo Nenfliido – o que, para a autora deste estudo, mais do que uma amostragem dessas possíveis leituras, tornou-se um tempo-espaço de reflexão, quem sabe começo, quem sabe fim, quem sabe nenhum lugar, ou apenas um caminhar reflexivo, repleto de incertezas e muitas possibilidades. Assim, para esses novos olhares, elencar Krauss como ponto de partida ao revelar a noção de campo ampliado foi imprescindível:

O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições [...]. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro desta expansão [...] vemos [que] escultura não é mais um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas. (KRAUSS, 1984, p. 135)

O campo ampliado não é definido por um determinado meio de expressão, mas por um conjunto de meios, e pressupõe a aceitação de rupturas definitivas, reconhecendo fronteiras, cheias de contaminações. É quando a pintura, a escultura, o teatro, a literatura, a música, o cinema ou a arquitetura não se encontram mais localizados em endereços separados, possibilitando assim a utilização de vários meios de expressão.

Na busca por essas outras percepções, deu-se a escolha pela obra do artista Paulo Nenflidio e de suas construções, que há muito tinha se tornado objeto de fruição, mas, na verdade, encarecia de reflexão, seja sobre os processos criativos, seja pelos materiais escolhidos ou, então, pelas fundamentações dos trabalhos desenvolvidos pelo artista. Não há dúvida de que se trata de um artista que produz uma arte cheia de fronteiras contaminadas, cuja formação, como poderá ser observado na sequência, coloca-o como artista de criações híbridas. Assim, o ponto de partida para a reflexão apresentada neste estudo é o artista: “O mais importante não é o objeto artístico, mas a ideia que o produziu. O objeto de estudo da história da arte é, muitas vezes, não tanto a obra, mas o artista que a executou” (BRANDÃO, 2008).

Na construção desta pesquisa, foi feito o registro sonoro de depoimentos do artista durante entrevista realizada no dia 3 de fevereiro de 2016, na cidade de São Bernardo do Campo (SP), em visita à sua oficina, onde o artista relatou sobre sua formação e suas escolhas no despertar da curiosidade, bem como do interesse que sempre teve sobre a relação entre a arte e a ciência. Sobre seu processo de construção de saberes, o artista afirmou que,

Isso foi em 1992/1994, foi quando fiz o terceiro colegial técnico em eletrônica. Eu escolhi fazer porque ainda quando criança, talvez por influência do meu pai que mexia, era curioso [...] não tinha formação nenhuma, era tipo um concerta tudo, era engenhoso, curioso, concertava televisão, concertava os equipamentos dos vizinhos, eletrodomésticos. Lembro-me que meu pai uma vez achou um livro de física na rua e lá naquele livro tinha um experimento do motorzinho elétrico, bem simples. Dois arames de cobre com uma bobina no meio, um ímã e uma pilha. Construíu e funcionava! [...] aquilo me estimulou e por outro lado quando jovem procurava alguma coisa para me favorecer no mercado de trabalho, intensão de trabalhar. Depois que terminei o curso entrei na indústria e trabalhei 3 anos na área da eletrônica. Indústria eletrônica. Depois deste tempo achei que era tempo de partir para outra área que eu também tinha interesse. A arte, entender a arte, a técnica, história da arte, daí entrei na USP, no curso de Artes Plásticas [...]. (NENFLIDIO, 2016)

Como se pode perceber na fala do artista, Nenflidio traz em sua trajetória um pouco de seu movimento de hibridação, isto é, da construção de uma concepção artística que se espelha nas próprias verdades pessoais. A trajetória e o resultado das criações de Paulo Nenflidio são expressões que revelam um pouco deste universo multi, inter e transdisciplinar dos saberes.

Ressalta-se, ainda, que esta produção não se ocupa de produzir uma crítica sobre o trabalho de Nenflidio – até mesmo porque seria necessário mergulhar em aspectos relativos à crítica de arte, os quais não são objetos deste estudo –, mas sim exercitar o olhar a partir da fruição, buscando, se possível, significações e compreensão sobre este universo artístico.

2 DESENVOLVIMENTO

Como conduto da compreensão do artista e sua obra, faz-se fundamental conhecer um pouco da biografia de Nenflidio¹, para que desta forma se perceba seus percursos criativos e a extensão de suas produções.

2.1 BREVE BIOGRAFIA DE PAULO NENFLIDIO

Paulo Nenflidio nasceu no dia 23 de julho de 1976, em São Bernardo do Campo, no Estado de São Paulo. Em nível médio, formou-se em eletrônica pelo Colégio Técnico Estadual Lauro Gomes de São Bernardo e posteriormente, em 2004, graduou-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Também tem em sua formação o curso de bacharelado em Multimídia e Intermídia pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP.

Ao longo de suas vivências, Nenflidio sempre se mostrou um ser sonoro, um artista das explorações sonoras. Suas obras em grande parte são esculturas, instalações, objetos, instrumentos e desenhos. Som, eletrônica, movimento, construção, invenção, aleatoriedade, física, controle e automação estão presentes na sua obra. Seus trabalhos ora se parecem com animais, ora são instrumentos musicais ou máquinas de ficção científica.

Em 2003, participou da residência artística Bolsa Pampulha em Belo Horizonte, tendo realizado a obra *Música dos ventos*. Recebeu, em 2005, o Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia pelo trabalho desenvolvido dois anos antes e, em 2009, realizou residência artística no ASU Art Museum, em Arizona, onde produziu uma mostra individual. Participou da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul e da Mostra Paralela 2010. Recebeu, em 2011, o Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas e, em 2013, o Prêmio Funarte Marcantonio Vilaça.

As suas mais recentes incursões ocorreram em 2014, em exposições coletivas como a *Diálogos com Palatnik*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a *Invento: as revoluções*

¹ As informações biográficas de Nenflidio foram extraídas do *site* do artista. Disponível em: <<http://paulonenflidio.tumblr.com/bio>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

que nos inventaram, que aconteceu em 2015 no Pavilhão OCA, no Parque do Ibirapuera em São Paulo.

2.2 AS OBRAS DE NENFLIDIO: APRECIACÕES

Entre os dias 20 a 23 de outubro de 2015, no Museu de Arte do Rio (MAR), foi realizada durante a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia o Festival de Arte e Ciência, que visava discutir as relações entre arte e ciência. Para este estudo, esse festival representou uma sinalização no contexto e na motivação da construção dos olhares e percepções sobre a obra de Nenflidio.

O primeiro “encontro visual” com o artista sonoro ocorreu em 16 de novembro de 2015, por meio do vídeo *on-line*² (84 min.) apresentado no Festival Arte e Ciência: Luz e Movimento.

Com isso, iniciaram-se as apreciações pela obra *Música dos Ventos*, construída em 2003 com o apoio da Bolsa Pampulha (Museu de Arte da Pampulha) e desenvolvida no decorrer de um ano, durante a residência do artista na Lagoa da Pampulha. A seguir, uma breve descrição da obra:

Música dos Ventos

ano 2003

250×150×170cm

Instalação Sonora

Cata-ventos eletrônicos, transmissor e receptor de radiofrequência, circuito eletrônico de multiplexador, mecanismos percussores, cordas e amplificador. Coleção do artista. É um sistema que transforma os ventos em música. Quatro cata-ventos transformam a força mecânica dos ventos em uma sequência de pulsos elétricos digitais. A cada volta completa da hélice do cata-vento é gerado um pulso. O sinal gerado pelos quatro cata-ventos é transmitido por ondas de rádio. Este sinal é captado por um receptor de rádio e em seguida entra num circuito de multiplexador que combina o sinal dos quatro cata-ventos acionando um dos 15 mecanismos percussores que tocam as cordas. Quando começa a ventar todo o sistema entra em funcionamento criando uma melodia onde o padrão é estabelecido pelo vento. (NENFLIDIO, 2013b, grifo do original)

² Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uA0OwvYAaKE>>. Acesso em: 16 abr. 2016.



Figura 1 – Cata-vento que compõe a construção *Música dos ventos*.
Museu da Pampulha, 2003.

Fonte: Galeria de Paulo Nenflidio, álbuns da Web Picasa, 2016.

Durante a entrevista, ao descrever *Música dos ventos*, Nenflidio utilizou certos termos – como “chave ótica utiliza-se de um código binário, ligado/desligado, construção de quatro cata-ventos, sinal gerado, silêncio, combinações aleatórias” – que dão uma identidade visual estranha a obra, especialmente para o visitante inserido no espaço do museu. Este encontro com as imagens em vídeo da obra, somado ao discurso (palavras), trazem impactos e algumas indagações: Qual é o campo de significação desta obra e onde é possível localizá-la? Se a escultura tem uma lógica interna, qual seria? Como observado no texto a seguir, a arte não é definida por um determinado meio de expressão, mas por um conjunto de termos culturais em que vários meios de expressão podem ser utilizados:

Quanto mais extensa a rede de relações, mais profunda será a compreensão do fato artístico. O conceito de arte é flexível, varia conforme o tempo e o lugar. Objetos inspirados (artista) que produzem um efeito sobre o fruidor. Os limites entre o que seja arte e o que não seja sempre foram difíceis de precisar. Um desenho na parede de uma caverna; uma ilustração sobre um papiro; um vaso de cerâmica decorado; uma moeda cunhada com o rosto de um imperador; a roupa de um papa bordada em ouro; um tapete; um cálice; um afresco; um santo de terracota; um mosaico; um móvel decorado com marchetaria; uma caixa; um livro iluminado; uma gravura; um desenho inacabado; uma aquarela preparatória; um caderno de anotações de um artista; uma almofada; o cenário e os figurinos de um espetáculo de balé; um urinol exposto de ponta-cabeça; uma espiral desenhada na terra à beira de um lago. Quais desses objetos podem ser considerados artísticos e quais não são? (BRANDÃO, 2008, s. n.).

Essa visão mais flexível de que o fato artístico pode ser apreciado conforme toda sua amplitude contribui para a análise da primeira obra do artista. Considerando que a exposição já havia se transformado em memória oral e visual, imaginar-se como visitante em 2003, mais

precisamente como visitante comum, adentrar a sala de exposições na Pampulha e encontrar-se com essa obra é um exercício bastante imaginativo. Um caminho cheio de fios, caixas de som e partes construídas em madeira, projetadas como uma espécie de harpa. Seria um espaço deixado para trás, uma obra em andamento ou uma instalação esquecida? Para o visitante visual, considerando-se o cuidado e apuro nos acabamentos perfeitos, entre os diversos materiais, decide-se pela permanência. Trata-se do tempo da obra enquanto as conexões entre obra e espectador são construídas. Pode-se dizer que, nesse período de espera, quem transita passeia pelo espaço e faz transferência de lugar, faz fluir por meio da observação o estar fora e o estar dentro. Essa experiência com a instalação representa a presença da arquitetura com a possibilidade da obra em transpassar o espaço, validando-se por meio dos cata-ventos instalados na paisagem externa, os quais também fazem parte dos acontecimentos internos. Segundo Bruno Zevi (1978), o que conecta e traz este reconhecimento vivo do espaço fora-dentro-fora é o observador em movimento:

[...] e se é verdade que a visão do espaço interior exclui a do espaço exterior, é também verdade que existe a “quarta dimensão”, o tempo dos pontos de vista sucessivos, e que o caminhar do homem não se dá apenas no interior e no exterior, mas consecutivamente num e no outro. (ZEVI, 1978, p. 36).

Nessa construção de Paulo Nenfliido, além da experiência visual entre lugares, é apresentada a ideia de utilizar o movimento como elemento que engendra as modificações na obra. O movimento foi algo que os artistas sempre buscaram em suas obras, mas foi a partir da década de 1920, com Alexander Calder (1898-1976) e Tinguely (1925-1991), que se iniciou a arte cinética (esculturas que se movem por meio de correntes de ar ou motores). Segundo Frank Popper (*apud* SILVA, 2016, p. 19), teórico que discorre sobre a “estética do movimento”, a arte cinética se compõe de obras de movimento virtual (*op art*) e de movimento real. Este último grupo pode ser dividido conforme o grau de previsibilidade do movimento, em máquinas movidas por forças eletromagnéticas, hidráulicas ou cibernéticas e móveis. Na arte cinética, há uma estrutura viva, algo mais orgânico ou biológico, destacando-se a participação do espectador e da luz. Às vezes nem sequer existe como máquina, é apenas constituída como luz. Inclui, em muitos casos, a participação lúdica do espectador.

Em *Música dos ventos*, além do movimento (“now you see it now you don’t”), é possível deparar-se também com uma experiência sonora imprevisível (“now you hear it now you don’t”), num lugar onde eventos sonoros e caóticos são desencadeados por um sistema e cuja composição é gerada pela própria natureza: o vento. Schafer, em seu livro *A afinação do mundo*, escreve sobre este elemento da natureza, apresentado pelo autor como errante:

Em comparação com o desafio bárbaro do mar, o vento é errante e equívoco. Sem sua pressão tátil na face e no corpo não podemos sequer dizer de que lado ele sopra: não se deve então confiar no vento. (SCHAFER, 2001, p. 242)

Sobre a imprevisibilidade em relação à inferência do vento, em depoimento, Nenflidio (2016) disse:

Acontece que um amigo foi ver o meu trabalho na Pampulha. E me disse que a obra não estava funcionando. Não tocava. Certamente foi em um dia sem vento. Sem vento a obra permanece em silêncio e esta é uma das possibilidades de funcionamento da obra. Este é um trabalho que se utiliza da natureza ou um elemento da paisagem como o vento para decidir o que vai fazer segundo os princípios da natureza. Uma obra assinada pelos ventos! Mais ou menos isto: que se aproveita do caráter caótico do vento. Teve o pensar em construir o objeto, mas é a natureza que toca. (NENFLIDIO, 2016)

É perceptível, na fala do artista, a ideia de largar a obra ao seu destino e a imprevisibilidade. Ainda sobre *Música dos ventos*, observou-se o seu trajeto e sua itinerância. Essa obra foi apresentada em diversos locais e, somando todo seu período de exposição, foram 12 meses completos. Nesse período de um ano, a obra foi deteriorando-se até deixar de existir; no olhar deste estudo, entende-se que completou assim sua poética. Foi levada pelo vento. Sem a grandiosidade das esculturas do século XVII, que traziam funções sólidas e com afirmações de poderes absolutistas, ainda assim cumpre seu papel público, com matérias reais em espaços reais e forte presença do caótico, da imprevisibilidade, de largar a obra a seu destino. Pode-se pensar sobre essas questões com base nos estudos da autora e crítica de arte Rosalind Krauss (1984), quando esta escreve sobre os limites do conceito de escultura diante das experiências da arte contemporânea. Presença na ausência. Isso foge ao conceito estável de escultura no qual a obra escapa como um objeto a ser comercializado e cristalizado em museus e galerias. O que fica é o pensamento da obra.

A segunda obra escolhida para este estudo foi *Lugares sonoros (Teclado decaféonico concreto)*.



Figura 2 – *Lugares Sonoros (Teclado decaafônico concreto)*.
Centro Cultural de São Paulo, 2005.

Fonte: Galeria de Paulo Nenflidio, álbuns da Web Picasa, 2016.

A seguir, uma breve descrição da obra realizada pelo próprio artista em seu *site*:

Lugares Sonoros (Teclado Decafônico Concreto)

ano 2005

100×40×30 cm (teclado)

Dimensões variáveis (cabos e martelos)

Teclado de Madeira, cabos de conexão, bobinas eletromagnéticas e circuitos eletrônicos

Acervo da Coleção de Arte da Cidade – Centro Cultural São Paulo

Lugares Sonoros é a ação de percutir fisicamente os objetos ou estruturas encontradas nos lugares através de um teclado (*Teclado Decafônico Concreto*). É um trabalho de intervenção sonora no lugar. O teclado decaafônico concreto é um teclado de madeira portátil, no qual se conectam martelos através de cabos elétricos. Os martelos podem ser fixados facilmente a qualquer matéria que possa ser percutida. O resultado sonoro dependerá do lugar onde o trabalho for instalado. No total são 10 martelos. A ideia deste é transformar o lugar ou objetos encontrados no lugar em matéria sonora. O lugar passa a fazer parte de um instrumento musical. Também existe intenção de produzir sons percussivos espacializados. O *Teclado Decafônico Concreto* permite ao executante tocar pontos distantes sem sair do lugar. Serve como interface que conecta o homem ao lugar por meio do som. (NENFLIDIO, 2013a, grifo do original)

Pode-se constatar, no depoimento a seguir, que a linha de pensamento do artista enquanto ainda era estudante na USP já se delineava:

[...] ainda dentro da faculdade foi o primeiro trabalho com pontos sonoros. Não está em meu portfólio, mas foi em uma disciplina de arte e multimídia. Escolhi alguns pontos com fluxo de pessoas, coloquei sensores que ativavam um *buzzer*. Pontos sonoros, daí que veio talvez os lugares sonoros à ideia de percutir o próprio espaço, o primeiro que juntei as artes com a eletrônica [...] é da minha natureza [...] juntar, eu sou um tipo de artista que quer saber da técnica. Quem não sabe fazer terceiriza, e quem terceiriza não sabe das possibilidades. Pode ter um lado bom terceirizar por que cria comunicações e por que pode acontecer o inesperado, mas por outro lado é ruim,

porque o artista perde o processo. O próprio processo me dá ideias, sempre produzo algo novo e aprendo alguma coisa nova. Agora estou pesquisando para uma obra certo motor, para uma obra cinética. Este conhecimento técnico e histórico vai construindo a cada obra uma coisinha nova [...] tenho uma linha de pensamento. (NENFLIDIO, 2016)

Considerando esses sinais do artista, a pesquisa volta-se para a apreciação cronológica da produção de arte de Paulo Nenflidio. Pode-se confirmar, então, que há uma evolução contínua de conhecimentos em cada nova construção, os quais acontecem em uma ascendente. São partes desta história: a ideia, a construção e seus processos, a busca de materiais que permitam a expressão pretendida, as experimentações e o funcionamento. Esta também seria uma possível linha de leitura da construção de pensar o artista no tempo, a observação da obra sob o aspecto da forma, no contexto da técnica, como consta na obra *História dos autômatos*, de Mario G. Losano:

Mas a história dos autômatos torna-se verdadeiramente emblemática quando é tomada como chave para leitura, uma das muitas leituras possíveis naturalmente, de toda a história da técnica... de modo geral as técnicas são cumulativas (LOSANO, 1992, p. 9).

Lugares sonoros consiste em um teclado em madeira que contém 10 teclas – uma para cada dedo –, cuja finalidade é a de ser uma extensão das mãos humanas. Desse teclado saem 10 cabos e, na ponta de cada cabo, martelos (figuras I e J, disponíveis na seção “Anexos”) conectados à estrutura da arquitetura. Quando o visitante (comum, sem conhecimento de música) aciona o teclado, esse objeto percute as teclas na arquitetura produzindo um som acústico. Intencionalidade do artista, em que qualquer espectador transforma-se em músico e o espaço desloca-se em campo expandido como instrumento. A arquitetura não está isolada nesses acontecimentos sonoros nem tampouco em um “pedestal”, mas envolve-se oferecendo seu suporte espacial. Transforma-se em ser sonoro.

Dentre os lugares por onde a obra transitou, o que se apresentou com melhor desempenho foi o caso do Centro Cultural São Paulo, cujas estruturas são de ferro, oferecendo uma grande qualidade e diversidade de timbres. Nessa obra a presença do corpo como extensão cria interface e conecta-se a toda a arquitetura. De acordo com Nenflidio (2016), é “como uma teia de aranha, funcionando como uma espécie de extensão nervosa da própria aranha” e assim transformando o espaço físico em matéria sonora. “A obra como objeto parasita ou o prolongamento do corpo no espaço” (NENFLIDIO, 2016). Nessa experiência, o espectador visitante também faz parte e desperta a arquitetura.

Aqui, sem outras pretensões, o estudo depara-se com algumas questões sobre como o ruído e outros resultados sonoros passam a ser convidados para entrar na história da música por meio da música concreta de Varese e de alguns outros que o precederam, como é possível observar no texto a seguir:

[...] é necessário voltar um pouco no tempo. No século XVIII, mais precisamente em 1759, Jean-Baptiste de La Borde construiu o Clavecin Electrique. Tratava-se de um instrumento de teclado que utilizava cargas eletrostáticas para fazer com que pequenas lâminas metálicas batessem em sinos, produzindo os sons... Em 1919 surge o Theremin. Instrumento que se toca sem tocar, foi inventado por Leon Teremin [...]. Um dos expoentes da Música Concreta foi Edgar Varese. Francês radicado nos Estados Unidos, Varese compõe obras com instrumentos inusitados como o theremin, ou usando apenas instrumentos percussivos. [...] Varese antecipa o conceito de arte multimídia, com seu Poeme Eletronique. A obra foi apresentada na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958. Com 425 autofalantes instalados em uma sala, a peça usava não só da música, mas da arquitetura, das cores e do cinema. (HENRIQUE DIÁRIO, 2010)

Quando observada por esse parâmetro, pode-se dizer que a obra de Nenflidio está impregnada dessa história, mas ainda assim, no caso de *Lugares sonoros*, vai além e não se trata de um instrumento musical onde o som é o propósito. Ela sugere o som como responsável pelos efeitos das ações do visitante no tempo e no espaço e oferece um grande conjunto de interações e informações. Talvez essa característica de atravessar limites, bem como esses desdobramentos, sejam sinais do hibridismo das criações de Nenflidio – conforme reflete esta pesquisa, quando trata desta arte de atravessamentos das múltiplas expressões:

Talvez o problema da definição dos limites da arte, sua autonomia e sua hibridização, tenha se tornado uma preocupação recorrente por parte dos historiadores da arte, dos teóricos e críticos de arte, em função dos desdobramentos das proposições artísticas apresentadas pelos artistas desde os anos 1960. (BRANDÃO, 2008)

Em um momento da conversa, o artista relatou como acontecem algumas possibilidades da fundamentação de suas obras:

[...] entra também a música. De um lado a ciência e do outro lado à arte que eu dividiria em subgrupos. Na ciência, a eletrônica, a física, a matemática, e na arte as artes visuais, a música e as performances. Uma coisa que pra mim ajudou bastante, foi durante a universidade cursar duas disciplinas extracurriculares junto com o Professor Iazzeta, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, estas disciplinas eram semestrais. Fundamentos da acústica aplicados à música. A física deu uma boa bagagem do som e a história da eletroacústica desde o fonógrafo de Thomas Edison até a música concreta dos anos 1960. Daí pensei em construir um trabalho em cima desta lacuna. A lacuna da música mecânica que com o surgimento do fonógrafo nesta história toda, aquela produção de caixas de música de pianolas, máquinas que eram verdadeiras orquestras movidas a um mecanismo que faziam leitura de partituras de rolo, e que com o surgimento do fonógrafo e dos novos métodos de gravação eletrônica, *tapes*, esta história da música esta produção ficou meio de lado, parada no tempo da musica daquela época. Tanto que se você for em uma exposição de musica mecânica, ela vai

estar lá parada no tempo. Na música daquela época. Esta parte da história me interessa no meu trabalho, isto me interessa muito é a minha ideia de produção. Continuar dentro da música, dos autômatos, continuar esta história da música mecânica só que dentro da música contemporânea. Daí vem a música dos ventos, a questão do caos, improvisações, microtonalidades, alguns dos meus trabalhos se utilizam da escala temperada por outro lado outros que são bem *noise*... O nome da obra o Decafônico Concreto, o concreto é da música concreta, o som do espaço, som acústico, o martelinho. Esta ideia veio de lá da faculdade: em um intervalo de aula alguns amigos espalhados pelo prédio num corredor onde tem um corrimão de ferro vermelho que circunda todo o departamento, começamos a percutir, foi algo espontâneo, e começamos a produzir o som espacializado, daí a ideia de construir um objeto que pudesse espalhar o som no espaço... A partir de uma única pessoa... No prédio do Centro Cultural São Paulo, era a estrutura perfeita, depois na época construí este objeto mesmo como *site* específico. (NENFLIDIO, 2016)

Outra obra escolhida foi *Teclado sísmico*, uma produção que reforça o que já foi estudado na obra anterior, *Lugares sonoros*, e apresenta a linha e o desenvolvimento do pensar do artista.

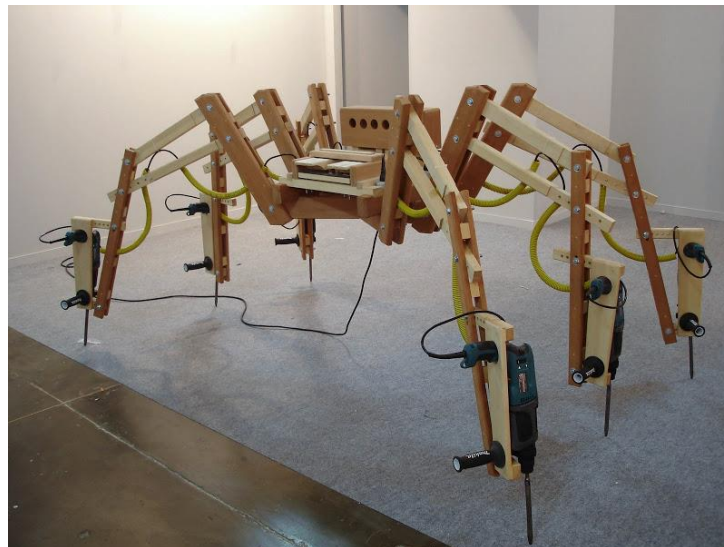


Figura 3 – *Teclado Sísmico*. Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, 2008.
Fonte: Galeria de Paulo Nenflidio, álbuns da Web Picasa, 2016.

A seguir, uma descrição da obra realizada pelo artista em seu *site*:

Teclado Sísmico

ano 2008

110×240×170 cm

Madeira, marteletes, cabos elétricos, parafusos, conduítes, lâmpadas incandescentes

Acervo do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim

Teclado Sísmico é um aparelho sonoro, combinação de teclado musical com máquinas de romper concreto. Quando manipulado, produz ondas que vibram o chão ao mesmo tempo em que produz sons de ruídos das máquinas. Possui a forma de um bicho de 6 pernas. O teclado é sensível à variação de pressão de forma que quanto mais força for aplicada às teclas, mais forte é a vibração dos marteletes percutindo o chão. Lâmpadas

incandescentes acendem com a mesma intensidade em que se apertam as teclas. (NENFLIDIO, 2013c, grifo do original).

A presença do ruído das rompedoras de concreto em *Teclado sísmico*, de acordo com o artista, também discute sobre o som das grandes cidades, o som do crescimento, da urbanização. De acordo com Russolo (1913, *apud* SCHAFER, 2001, p. 161), "Nos primórdios a vida era totalmente silenciosa. No século XIX, com a invenção das máquinas, o ruído surgiu. Hoje, o ruído triunfa e reina supremo sobre a sensibilidade do homem". Nessa visão, este conceito de emoldurar o ruído dentro de uma sala de museu, deslocando-o do espaço urbano para um espaço estranho a estes acontecimentos, potencializa-o, uma vez que está recortado da analgesia sonora que ocorre dentro das cidades contemporâneas. Assim, apregoa Schafer (2001, p. 124),

[...] que, para o homem contemporâneo urbano, metade da força descritiva da poesia tradicional se perdeu. O mesmo está acontecendo com a paisagem sonora, em que os sons da natureza estão se perdendo sob o estrépito combinado da maquinaria industrial e doméstica. (SCHAFER, 2001, p. 124).

Nessa obra, assim como na obra apreciada anteriormente, percebe-se novamente a participação do visitante e da arquitetura nos efeitos de espacialização do som. Porém, algumas questões novas se apresentam em *Teclado sísmico*. A primeira é a que confere maior sensibilidade à pressão. Isto é, quanto maior a força empregada pelo visitante no teclado, maior será a rotação e, conseqüentemente, o impacto no chão, impactando também os eventos sonoros – não apenas pelo que é sensível aos ouvidos, mas pelo som que é transformado e opera a transferência física através da vibração sonora no corpo. É como um efeito dominó perante a atitude do corpo.

A outra inovação é a inserção do efeito luminoso (efeito de dimerização) por meio da instalação de lâmpadas incandescentes, cujo desempenho também participa desse mesmo efeito dominó. Durante esses acontecimentos, aciona-se no visitante um sistema perceptivo mais completo, em uma grande pulsação de partes interligadas e sustentáveis em rede. A obra cria um suporte entre ação, produção e percepção, entre informações sonoras e luminosas e informações que incluem a orientação por meio do corpo. A ecologia da percepção faz parte do fazer dessa obra.

Dentro dessa observação, ainda considerando as questões que envolvem o espaço, por tratar-se de uma obra itinerante, fez-se necessário investigar a leitura dos materiais como os impactos desta construção. Ou seja, os registros na memória da arquitetura. Em chão de madeira, o funcionamento da obra imprimiu padrões de desenhos aleatórios nessa superfície de

suporte. Cria-se o rastro da obra no tempo. A presença na ausência. Além disso, o teclado sísmico tem seis pernas, assemelhando-se ao formato de caranguejo ou aranha. E é sobre o que quer falar o artista, quando este afirma que “esta parte da história me interessa no meu trabalho, isto me interessa muito, é a minha ideia de produção. Continuar dentro da música, dos autômatos, continuar esta história [...] só que dentro da música contemporânea.” (NENFLIDIO, 2016). E é este universo da pesquisa dos autômatos de Losano que parece estar presente nas construções de Nenflidio, no qual objetos e partes de objetos desmontados são inseridos e absorvidos na obra, ora com algum tipo de funcionalidade dentro da mecânica ou da eletrônica, ora como mero elemento de composição visual:

Nenhum inventor pode libertar-se das formas que têm diante dos olhos e que sua mão aprendeu, em anos de experiência, a produzir e reproduzir com os instrumentos recebidos do passado. Nasce aí uma constância das formas através dos tempos: toda invenção é ideia nova que se insinua em invólucros abandonados e veste-se com trajes destinados a outros. Ela afasta objetos e instrumentos do fim para o qual foram projetados e reagrupa-os conforme um pensamento e um objetivo novo. (LOSANO, 1992, p. 20).

Aqui se considera parte desta ideia dos autômatos como realizada na arte de Nenflidio, na qual a experiência do processo traz novas aprendizagens, é cumulativa e ainda transfere este conhecimento evolutivo para cada nova construção. Uma arte viva e adaptada, quase orgânica.

Finalmente, mesmo não fazendo parte das obras elencadas para esta análise, é importante citar *Carrilhão do fim do dia* (Figura 4):



Figura 4 – *Carrilhão do fim do dia* à direita, sobre o chão.
Fonte: Angela Brandão.

Essa obra foi experienciada no dia da visita a oficina. Segue o relato do artista sobre esta construção:

Ele está programado para “funcionar” todos os dias às 18h, pontualmente, quando, então, executa a música Ave Maria de Bach e Gounoud. Faz uma alusão à hora da Ave Maria nas rádios, quando pessoas colocam água em frente ao rádio para a água ser abençoada, durante as orações no programa. Minha avó fazia isso. (NENFLIDIO, 2016)

Considerando as contribuições de Losano, essa obra de Nenflidio parece estar impregnada das mesmas intenções poéticas desta maravilha do século XIV, o relógio de Giovanni di Dondi (1318-1389) – “[...] maravilhosa máquina do tempo [que] inspira-se numa concepção de vida e num ritmo existencial que já não são os nossos. [...] É relógio que não se usa para saber que horas são” (LOSANO,1992, p. 55) –, trazendo o tempo como metáfora e conector de memórias

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] costume não fazer desenhos, construo meus projetos na cabeça [...]”
Paulo Nenflidio (2016)

Pode-se dizer que a arte humaniza e, mais precisamente (por ser o foco deste estudo), que a arte de Paulo Nenflidio requalifica. Em suas obras, o artista cria geringonças das mais estapafúrdias, cujo sopro de vida provém dos movimentos da natureza ou do que a interação humana provoca. O espaço retorna com toda sua potência e até de olhos fechados é visível. A obra desconstrói formalidades, reorganiza materiais, objetos e também o próprio espaço de um jeito estranho, futurista e intrigante. Em um impacto desejável.

A arte de Nenflidio está impregnada de signos, imersa em acontecimentos aleatórios e matemáticos. Um conjunto em que o espectador e o lugar estão cúmplices e comprometidos não somente com a leitura, mas com o resultado. Assim, pode-se dizer que a cada nova experiência o que é experimentado torna-se outra coisa. A obra ainda conta sobre o tempo por meio do silêncio.

Abrindo outra expansão em campo sutil, as produções de Nenflidio provocam sensações híbridas, quase uma sinestesia na qual um signo utiliza-se de outro para deixar de existir.

Seria então o artista Paulo Nenflidio um inventor de arte? Ou um inventor de experiências? Ou ainda um *luthier* que fabrica instrumentos para uma especialíssima orquestra de música contemporânea? Em suas partes, veste-se não somente de nosso tempo, mas de tempos passados, e no todo está em tempos futuros, criando mais um campo de esgarçamento. Em seus detalhes menores, em que se recolhem memórias no conjunto, a colheita visual é futurista.

De maneira geral, visitando o conjunto de sua produção artística, percebe-se uma linha de pensamento que vai sendo construída. Ou melhor dizendo, imaginada. Quando suas obras sonoras adquirem vida própria, o espectador e os elementos do espaço decidem em conjunto seu rumo.

São acontecimentos quase mágicos (no momento da experiência, como visitante comum, somos convidados e envolvidos de surpresa, sem grandes explicações aos efeitos visuais, sonoros ou táteis das construções), baseados em conhecimentos proporcionados pela ciência. Ora falando sobre o som, transformado em tempo, espaço e memórias, em construções como *Música dos ventos* e *Lugares sonoros*, ora fazendo a espacialização do som em que o

teclado sísmico executa a transferência de suportes entre vibrações sonoras, corporificadas por meio do tato, da pele, transformando o som ou ruído em experiência física.

Estas máquinas-esculturas guardam na aventura do estudo desse artista e de seus processos de construção a inspiração para descobertas e inovações nas áreas da mecânica dos motores e dos motores cinéticos. Bem-vinda a arte que neste caso cumpre também o seu papel social.

Quando se iniciou o diálogo à distância com Nenflidio, por orientação do próprio artista, foi preciso fazer duas adequações na referência ao seu lugar de trabalho e em relação às produções artísticas escolhidas. O ateliê passou a ser chamado de *oficina* (figuras D, E, F, G, H, I, J e K, dispostas na seção “Anexos”) e as obras de arte passaram a ser chamadas de *construções*. Esse foi o início.

Dentro das possibilidades apresentadas, este breve estudo deságua no tempo do desassossego, pois ainda está longe de resolver ou acompanhar as articulações possíveis desta produção artística, cheia de inovações, magia e hibridismos. Transitar na obra híbrida de Nenflidio é caminhar por um cenário de deslocamentos que produz percepções ainda não nomináveis e, por essa razão, presentacionais e ímpares, em que o que vale mesmo é a própria experiência.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Angela. **Anotações de estudo sobre a obra “Autonomia, limites e hibridização da arte”**. [s.n.], 2008.
- HENRIQUE DIÁRIO. **Musica concreta & música eletrônica**. 19 jun. 2010. Disponível em: <<http://henriquediario.blogspot.com.br/2010/06/musica-concreta-musica-eletronica.html>>. Acesso em: 8 abr. 2016.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. **Gávea**, Rio de Janeiro, nº 1, 1984.
- LOSANO, Mario G. **História dos autômatos: da Grécia à Belle Époque**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NENFLIDIO, Paulo. **Entrevista concedida a Luciana Brandão Granemann**. São Bernardo do Campo, 3 fev. 2016.
- _____. **Trabalhos do artista Paulo Nenflidio. Lugares sonoros (Teclado decaféonico concreto)**. 1º ago. 2013a. Disponível em: <<http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57071884932/lugares-sonoros-teclado-decafeonico-concreto-ano>>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- _____. **Trabalhos do artista Paulo Nenflidio. Música dos ventos**. 1º ago. 2013b. Disponível em: <<http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57070893478/m%C3%BAsica-dos-ventos-ano-2003-250x150x170cm>>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- _____. **Trabalhos do artista Paulo Nenflidio. Teclado sísmico**. 1º ago. 2013c. Disponível em: <<http://paulonenflidio.tumblr.com/post/57072689615/teclado-s%C3%ADsmico-ano-2008-110x240x170cm-madeira>>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos: manifesto futurista**. [s.n.], 1913.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- SILVA, Paula Carolina Neubauer da. **A vocação construtiva na arte sul-americana: os cinéticos venezuelanos e os concretos paulistas**. Disponível em: <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/365325.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ANEXOS



Figura A – Encontrando o endereço da oficina do artista.
Fonte: Angela Brandão.



Figura B – Endereço da antiga casa da infância do artista. Agora, Nenflidio mora na zona central da cidade de São Bernardo do Campo.
Fonte: Angela Brandão.



Figura C – Área de proteção acústica da via pública, idealizada pelo próprio artista.
Fonte: Angela Brandão.



Figura D – Porta principal de acesso à oficina do artista.
Fonte: Angela Brandão.



Figura E – Conhecendo o espaço/a oficina do Artista. Muitos materiais e diversos tipos de ferramentas.

Fonte: Angela Brandão.



Figura F – Dentro da oficina. Observa-se uma pequena escultura cinética à esquerda, no alto.

Fonte: Angela Brandão.



Figura G – Na oficina do artista diversos materiais e ferramentas disponíveis para construção das obras.

Fonte: Angela Brandão.

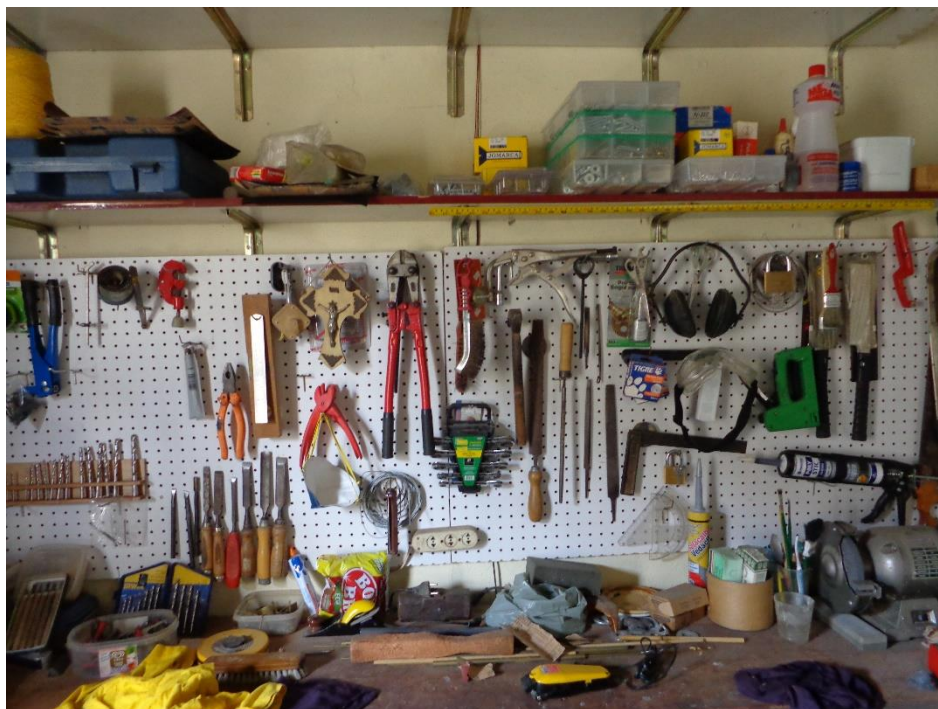


Figura H – Mais detalhes da oficina do artista.

Fonte: Angela Brandão.



Figura I –. Aparelho de barba desmontado. Os martelos de *Lugares sonoros* foram feitos com partes internas deste aparelho.

Fonte: Angela Brandão.

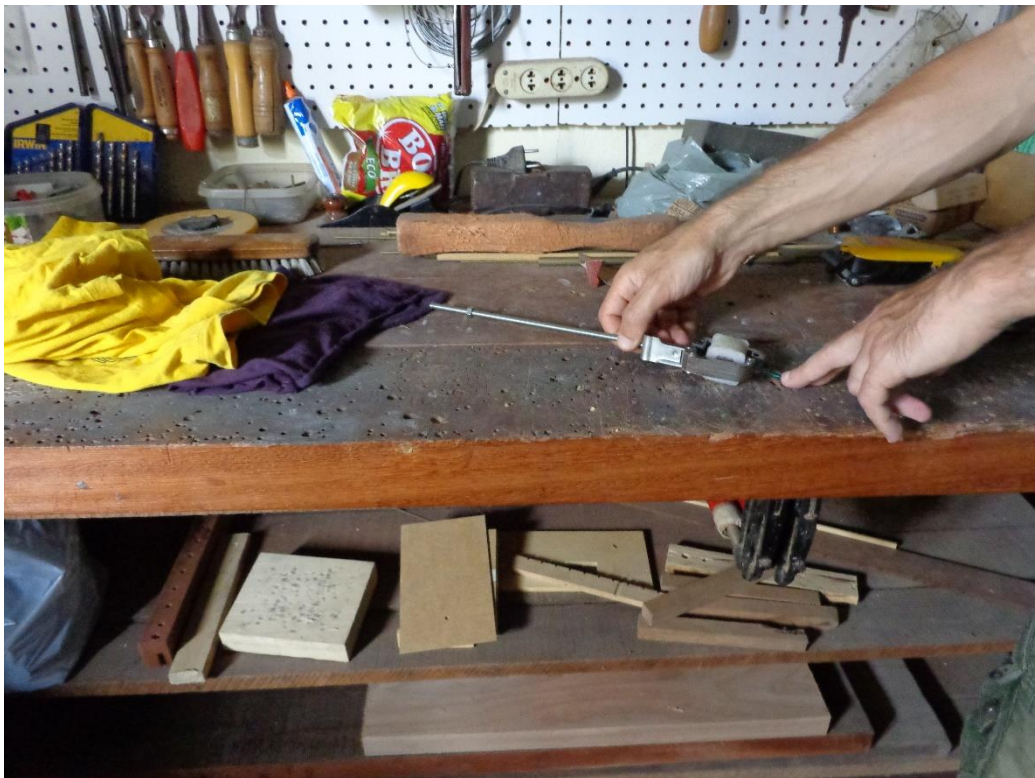


Figura J –. O artista explica como a parte interna do aparelho de cortar cabelo foi utilizada na obra *Lugares sonoros*.

Fonte: Angela Brandão.



Figura K – Outro setor da oficina com maquinários especiais para trabalhos em madeira.
Fonte: Angela Brandão.