

Arquitetura e música: historicidade e reflexões sobre a relação entre som e espaço

Carlos Eduardo Tsuda¹

Resumo: Neste artigo, realizaremos um estudo arqueológico da relação entre arquitetura e música, enfocando aspectos do processo perceptivo, e da relação entre espaço e tempo no desenvolvimento humano. A partir de exemplos históricos, demonstraremos como esta relação está intrinsecamente associada às relações entre espaço/som e espaço/ambiente que desenvolveram-se nas artes e na música desde a antiguidade até a contemporaneidade. Neste contexto, analisaremos o desenvolvimento da música e de seus espaços de apresentação em diferentes períodos históricos a partir de um viés perceptivo, discutindo como as propostas artísticas moldam, e são moldadas, pelas experiências sensoriais propostas pela arquitetura, e como esta relação transformou-se ao longo da história. Em outras palavras, discutiremos como mudanças na forma de se perceber o espaço e o tempo influenciaram e influenciam na maneira como produzimos e escutamos música, culminando, ao final, numa análise das propostas musicais e arquitetônicas realizadas na construção do *Pavilhão Phillips* à luz das discussões sobre sensorialidade e sinestesia.

Palavras-chave: Arquitetura. Música. Acústica. Site specific. Sinestesia. Pavilhão Phillips.

Abstract: In this article, we will realize an archeological study about the relation between architecture and music, emphasizing in aspects of the perceptive process, and in the relation between space and time in human development. By using historical examples, we will demonstrate how this relation is intrinsically associated to the relations between space and sound, and space and ambient, that developed in the arts since antiquity to contemporaneity. In this context, we will analyze the development of music and its presentation spaces in different historical periods through a perceptive bias, discussing how artistic proposals are shaped and shape sensorial experiences proposed by architecture, and how this relation has changed along history. In other words, we will discuss how changes in the way we perceive space and time influenced and influences the way how we produce and listen to music, culminating, at the end, in an analyzes of the musical and architectural proposals realized in the construction of the Phillips Pavillion in the light of the discussions about sensoriality and synesthesia.

Keywords: Architecture. Music. Acoustic. Site specific. Synesthesia. Phillips Pavillion.

¹ Dudu Tsuda é artista multimídia, artista sonoro, músico, compositor, performer, produtor musical e professor convidado da PUC/SP desde 2010 (disciplina de Trilha Sonora e Produção Musical no curso de graduação de Comunicação em Multimeios) . Foi colunista do portal Yahoo Brasil entre 2009 de 2013 e foi professor da Escola São Paulo entre 2009 e 2014. E-mail: dudu.tsuda@gmail.com.

“Le monde est une catastrophe rythmique”
Valère Novarina



Figura 1. Teatro Grego, Epidauros.

A relação entre arquitetura e música nos remonta à antiguidade, ao anfiteatro grego em semi-círculo construído no ano 300 AC em Epidauros na Grécia. Exemplo levantado por Milesch Muecke e Miriam Zach em seu artigo *Resonance: Music and Architecture*, pode ser considerado não somente um marco inicial desta relação, mas também o caso mais bem sucedido de integração entre som e ambiente na história.

O formato do teatro, construído na lateral de uma colina, e os obstáculos naturais que o cercam, “o tornam um preciso amplificador de som quando os performers estão no skene” (MUECKE e ZACH, 2007, p. 253). Esta relação mais sensorial com o mundo físico, e um tanto quanto simbiótica com a natureza, propiciava um entendimento do espaço direcionado às suas relações acústicas e aurais, sobretudo no que se refere ao seu uso. Desta forma, sua estrutura física, cuja função está centrada na apresentação cênica e na propagação da voz humana, foi concebida de forma a valorizar, integralmente, as sutis relações entre som e espaço, e entre som e ambiente. Este teatro continua sendo usado até hoje para os mesmos propósitos e não necessita de amplificadores e sistemas de som elétricos.

Os autores mencionam, ainda, o escritor, arquiteto e engenheiro Marcus Vitruvius Pollo (80 AC - 25 AC), e sua obra *De Architectura*, em que discute a atenção aos aspectos aurais de ambientes internos e externos por parte dos *arquitetos* de sua época. Neste sentido, afirma, em um de seus estudos, que os *arquitetos* conheciam

princípios básicos de acústica, mencionando, como exemplo, o uso de ressonância por atores: estes, quando acompanhados por uma lira num teatro de madeira, e quando queriam cantar numa tonalidade mais alta, se viravam para as portas do palco e aproveitavam o suporte harmônico que elas proporcionavam à voz (MUECKE e ZACH, 2007, p. 254). Uma forma, na realidade, super sofisticada de compreensão do espaço cênico, que se desenvolveu num período em que a relação com a natureza era mediada por um pensamento cosmológico.

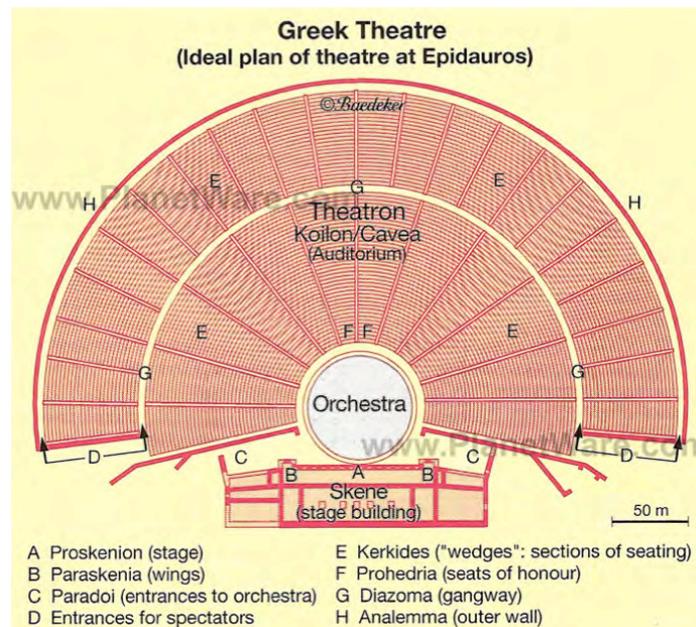


Figura 2. Teatro Grego, Epidauros.

Tal relação com o ambiente na antiguidade clássica, mais sensível e sinestésica, identificada por Muecke e Zach, é discutida por Sérgio Basbaum em seu artigo, *Sinestesia e Percepção Digital*, como fruto de uma forma de entendimento da realidade como um todo. Nas palavras do autor:

Na antiguidade clássica, a relação entre o homem e o mundo ao seu redor parece ter sido entendida como mediada por uma espécie de bloco integrado de sensação que reunia todos os sentidos e relacionava cada um deles aos demais, e até mesmo todos os sentidos a modelos superiores da natureza e do Universo (BASBAUM, 2012, p. 254).

Segundo Basbaum, esta forma de entendimento do mundo segue adiante na história até a modernidade, sendo o período que compreende o fim da Idade Média e o início do Renascimento o marco inicial de mudanças significativas. Neste contexto, a

discussão sobre percepção medieval do mundo e sinestesia, proposta pelo autor, nos auxilia na compreensão histórica da relação entre música e arquitetura, ao nos trazer uma importante reflexão sobre a época. Para o autor, identificamos na Idade Média uma cultura ainda predominantemente oral, entendida a partir de uma outra relação com o tempo, atento aos ciclos naturais da lua e do sol, das estações do ano, das colheitas, das divindades, do cotidiano. Uma realidade não regida por uma lógica temporal narrativa, “diacrônica, mensurável segundo as determinações matemáticas do relógio” (BASBAUM, 2010, p. 254). Nas palavras do autor:

É possível, porém, traçar mais claramente as relações entre sinestesia e a percepção medieval do mundo a partir de McLuhan e do entendimento da cultura medieval como uma cultura predominantemente oral – em que o conhecimento é patrimônio coletivo, não há noção de individualidade claramente delineada, unidade e sentido são determinação divina. McLuhan associa às culturas orais qualidades de mundos tribais, opondo estas à cultura que se forma na Europa após a tipografia de Guttenberg (BASBAUM, 2012, p. 253).

Uma forma de compreensão do tempo, que no espaço se dá através de uma integração sensorial de relações cosmológicas com qualidades físico-acústicas do ambiente, como nos demonstra Kouros Mavash ao descrever uma catedral medieval:

A catedral medieval é um outro exemplo de experiência espacial multisensorial onde a qualidade acústica do espaço e dos materiais que o compõem, junto com a solidez da estrutura, a dramaticidade da relação entre luz e sombra e a sensação tátil dos materiais proporcionam uma poderosa sensação de espiritualidade através da manipulação harmônica de nossos sentidos² (MUECKE e ZACH, 2007, p. 57).

Uma lógica de pensamento espaço-temporal, em que notamos uma forte aptidão associativa entre sensorialidade e cosmologia. Para Basbaum, uma visão de mundo que propiciava uma forma sinestésica de vivenciar o espaço e o tempo, e que vai sofrer uma grande transformação com a invenção da imprensa de Gutenberg, culminando na reformulação estética e filosófica proposta no Renascimento e, posteriormente, na modernidade. Neste sentido, o autor discute, em McLuhan, a transição da cultura oral para a cultura escrita como um importante marco histórico, na medida em que a es-

² Traduzido pelo autor: “The medieval cathedral is another example of such a multi-sensory spatial experience where the acoustic quality of the material and space, together with the massiveness of the structure, dramatic play of light and shadow, and the feel and touch of materials provide a very powerful sense of spirituality through a harmonic manipulation of our sensory experiences”.

crita gera uma nova forma de pensamento, “linear, racional e organizador”, uma compreensão do tempo e do espaço metrizada, particionada e racionalizada segundo padrões de medidas (BASBAUM, 2012, p. 254). Uma verdadeira revolução na forma de entendimento da realidade e, conseqüentemente, nas relações entre os sentidos visual e auditivo e na forma como a cultura ocidental vai passar a viver a experiência do som no espaço. Nas palavras do autor:

A cultura sinestésica medieval será desmontada por um conjunto de forças que culminam no chamado Renascimento. Mas, à medida que a modernidade se instala – e com ela a primazia da razão sobre a fé, a gênese da ciência clássica, a crescente autonomia da obra de arte e, sobretudo, a constituição do sujeito – a unidade dos sentidos será preservada ainda ao longo de radicais transformações na cultura. Para Marshall McLuhan, a gênese destas transformações estará na invenção, por Guttemberg, da prensa de tipos móveis que possibilita a reprodução em escala até então inimaginável do pensamento linearizado na linguagem verbal impressa. O resultado será a primazia da visão sobre os demais sentidos e o fim do equilíbrio perceptivo do mundo oral (BASBAUM, 2012, p. 254).

Notamos neste período, portanto, um movimento gradativo de cisão entre sensorialidade e cosmologia em decorrência do fortalecimento do conhecimento científico, nas palavras de Basbaum, “a queda da teocracia da Antigüidade e o começo da antropocracia moderna” (BASBAUM, 2012, p. 255). E que vai se manifestar intensamente nas artes, na composição musical e na concepção das salas de concerto construídas e/ou reformadas na época, como nos coloca Muecke e Zach:

na Renascença a arquitetura e a música começam a ter uma relação mais formal que a existente no ápice da integração entre ambas artes na Grécia e em Roma [...] Existe agora uma clara separação entre música e arquitetura. Enquanto o ouvinte pode escutar, na música, as mesmas harmonias em uso na arquitetura. Na relação entre música e espaço arquitetônico, esta conexão se dá de forma muito tênue. A música foi geometrizada e perdeu sua conexão com o material, i.e., com a experiência espacial sonora. Não é surpreendente que, na Renascença, os arquitetos direcionavam seus esforços em proporções métricas dos espaços ao invés de seus atributos acústicos³ (MUECKE e ZACH, 2007, p. 254-255).

³ Traduzido pelo autor: “By the Renaissance architecture and music began to have a more formal relation than existed during the apex of Greek and roman integration of both arts [...] There exists now a clear structural separation of music and architecture. While the listener can hear the same harmonies that are in use in architecture in the music, there is little connection between music and its architectural space. Musica has been geometrized and lost its connection to the material, i.e. spatial experience of sound. Not surprisingly the Renaissance architects focused their efforts on metric proportions of spaces rather than their acoustic properties”.

Neste sentido, as composições musicais passam a ser formatadas ao meio onde são apresentadas, isto é, o teatro com palco italiano: os compositores passam a organizar seus arranjos em função das propriedades acústicas encontradas nos teatros da época, invertendo a relação sensorial e mais contextual que observamos na relação com o teatro de *Epidaurus*. Na Renascença também presenciamos o surgimento da divisão da partitura musical em compassos. A temporalidade da música passa a ter um "espaço" delimitado e pautado por regras rígidas matemáticas, perdendo a fluidez e a imprecisão interpretativa praticadas até então. A discussão de Basbaum, em McLuhan, sobre o desenvolvimento da perspectiva no século XV nos traz um importante ponto de vista:

Assim, no entender de McLuhan, o que a perspectiva leva a cabo, ao conferir uma ilusão tridimensional ao espaço é precisamente a transferência, à representação visual, das qualidades do espaço acústico que configurou a cultura europeia medieval (BASBAUM, 2012, p. 255).



Figura 3. Thomaskirche de Leipzig.



Figura 4. Teatro de Gewandhaus em Leipzig.

Todavia, segundo Basbaum, “a herança do mundo medieval” não é esquecida na história em poucos capítulos, permanecendo no Renascimento como uma ponte ao mundo cujas noções de espaço e tempo prescindiam da unidade humana e racional antropocêntrica. Muecke e Zach, neste sentido, nos mostram, a partir de alguns exemplos, que esta relação sensorial entre música e arquitetura não se perde completamente no renascimento. Desta forma, os autores pontuam casos de avanços em estudos harmônicos e estruturais em peças como *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci* de 1568 de Maddalena Casulana, que eram muito bem ambientadas em igrejas e catedrais, com reverberações difusas e de longa duração. Entretanto, mesmo que neste período tenham sido realizadas algumas boas experiências pontuais, só em 1723 apareceram os primeiros sinais de um engajamento entre música e arquitetura pós-*Epidauros*, “quando Johann Sebastian Bach (1685-1750) se tornou diretor eclesiástico do coro de *Thomasschule*, e começou a tocar órgão e a dirigir um coro na *Thomaskirche* de Leipzig na Alemanha” (MUECKE e ZACH, 2007, p. 257-258). Sobre a igreja luterana de Leipzig:

Esta relativamente pequena igreja luterana com uma reverberação de duração mais curta que qualquer catedral medieval existente, até então, na Europa, possibilitou Bach a compor melodias polifônicas complexas usando técnicas contrapontísticas. O espaço, por ser relativamente seco, permitia os ouvintes distinguir progressões de acordes com clareza, possibilitando uma complexidade sem precedentes na música em espaços públicos⁴ (MUECKE e ZACH, 2007, p. 258).

⁴ Traduzido pelo autor: “This relatively small Lutheran church with a shorter reverberation time than any of the medieval cathedrals in existence then Europe made it possible for Bach to compose complex polyphonic melodies using contrapuntal techniques. The Relatively dry space allowed the listener to distinguish chord progressions clearly, allowing for an unprecedented complexity of music in a public space”.

Outros exemplos de bons casamentos entre música e ambiente apareceram também nos “espaços profanos das performances dramáticas” (Muecke e Zach, 2007, p. 258), tendo a opera *La Scala*, construída entre 1776 e 1778 por Giuseppe Piermarini, como “o marco inicial de uma série de salas públicas de concerto que passaram a transformar a forma como música, arquitetura e as artes dramáticas se interagem nos próximos 250 anos” (MUECKE e ZACH, 2007, p. 258).



Figura 5. Teatro Scala em Milão nos dias de hoje.

Podemos incluir também, o teatro de *Gewandhaus* em Leipzig no hall das grandes obras acústicas do século XVIII. Apesar de não parecer em nada com o teatro de Epidauros, sua excelência em ambientar acusticamente instrumentos musicais, inspirou inúmeras outras salas de concerto da mesma natureza. Todavia, a acústica da maior parte das salas grandes da época, continuavam sendo baseadas em métodos científicos incompletos, o que rendia, obviamente, resultados não tão exuberantes (MUECKE e ZACH, 2007, p. 258).

O teatro de Epidauros continuou sendo reverenciado por arquitetos por séculos, como bem relata Leo L. Beranek em seu livro *Music, Acoustics & Architecture*. Beranek analisou diversas salas de concerto na história, e chegou a conclusão que, para um entendimento sobre música, acústica e arquitetura, temos que desenvolver uma língua comum aos três domínios (MUECKE e ZACH, 2007, p. 258-259). Foi então no século XIX, que o arquiteto Gottfried Semper (1803-1874) chegou muito perto com um

projeto de um teatro em Munique, “incorporando o semi-círculo de Epidauros num espaço de concerto no estilo Renascentista” (MUECKE e ZACH, 2007, p. 259).

Todavia, seu projeto nunca foi executado, e quem acabou dando continuidade à idéia, numa escala menor, sem lhe render os devidos créditos, foi o compositor Richard Wagner. Wagner partiu do projeto de Semper e criou o teatro de Bayreuth, mas insistiu em separar visualmente o setor de instrumentos, do público e da cena, “criando um sensual *Gesamtkunstwerk*” (MUECKE e ZACH, 2007, p. 259), no intuito de fazer com que pessoas tivesse a impressão que a música soava do além.



Figura 6. Teatro Bayreuth em Munique.

Em relação ao seu projeto original, Bayreuth perdeu em sinergia acústica em função das alterações espaciais de Wagner. Segundo Muecke e Zach, pode ser considerado um retrocesso na relação entre as duas formas de arte; isto sobretudo, com relação à sua última reforma de ampliação da sala de concerto. Mas foi sem dúvida, palco de transformações fundamentais no discurso musical do romantismo, que culminaram nos experimentos em cromatismo, que mais tarde resultariam na ruptura do sistema diatonal nos anos 1920 (GRIFFITHS, 1978, p. 21-23).

Música no século XX

Vemos surgir então, a partir dos 1920, uma grande revolução estética no fazer musical em termos de discurso narrativo – em propostas harmônicas e melódicas cromáticas, atonais e serialistas –, pesquisa timbrística – com os experimentos timbrísticos na música instrumental de Edgar Varèse e, posteriormente, com a música concreta de Pierre Schaffer e a música eletrônica de Stockhausen – e crítica ao próprio

sistema artístico musical – no sarcasmo de Erik Satie e, posteriormente, na música indeterminada de John Cage (GRIFFITHS, 1978, p. 62-79).

Neste sentido, uma transformação fundamental foi a forma como os compositores passaram a lidar com o material sonoro. No início dos anos 1920, Edgar Varèse denuncia uma forma de entendimento da música eletroacústica – que será desenvolvido posteriormente por Pierre Schaeffer, ao compreender os timbres dos instrumentos como parte do discurso musical, equiparando-os em grau de importância à harmonia e à melodia. Nas palavras do autor, “o homem que mais proveito tirou do gosto futurista pelas sonoridades urbanas” (GRIFFITHS, 1978, p. 98).

Segundo Griffiths, as inspirações de Varèse advêm das investidas experimentalistas dos futuristas italianos, em especial do músico Luigi Russolo e seu manifesto “a arte do ruído”. Russolo “reclamava uma música que tivesse a ver com os sons e ritmos das máquinas e fábricas, “uma arte do ruído” necessariamente estridente, dinâmica e profundamente sintonizada com a vida moderna” (GRIFFITHS, 1978, p. 97).

E não foi somente Varèse quem aderiu aos alardes futuristas: a revolução foi seguida por inúmeros compositores importantes da época. Debussy, por exemplo, proferiu uma frase que muito exprime a proximidade entre o discurso musical que se instaurava e o desenvolvimento urbano industrial:

Não será nosso dever, perguntava, encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião não merece sua própria música? (DEBUSSY *apud* GRIFFITHS, 1978, p. 97)

Neste mesmo período, vemos indícios deste interesse plástico no material sonoro no cinema experimental de Dziga Vertov, nos experimentos audiofônicos de Walter Ruttmann e, posteriormente, nos trabalhos de animação e sonorização experimentais de pintura sobre película filmográfica de Norman McLaren, Oskar Fischinger e Rudolf Pfenninger. Não por acaso, Dziga Vertov e Walter Ruttmann serão os pioneiros na lida com material sonoro do ambiente, com seus experimentos de captação em película óptico magnética (GARCIA, 2004, p. 24-26 e CAMPESATO, 2007, p. 13-15).

Tais transformações na paisagem sonora das cidades modernas e as crescentes inquietações artísticas na forma de se relacionar com o ambiente, culminariam numa das maiores mudanças de paradigmas dentro da música ocidental e na relação entre o som e o espaço. A partir de seus estudos, cujo primeiro, *Étude aux Chemins de Fer* data de 1948, Pierre Schaeffer revolucionaria a forma de pensamento musical ao propor o primeiro tratado teórico voltado para a experiência do ouvinte e não do compositor⁵.

A escuta, segundo Santaella, “se tornou fator preponderante da composição musical a partir de meados deste século, desde que Pierre Schaeffer inaugurou, com a música concreta, uma das vertentes daquilo que viria se fixar sob o nome de música eletroacústica” (SANTAELLA, 2001, p. 84). Ou, como afirma Giuliano Obici, em *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*, “antes de de ser discutido por P. Schaeffer, o tema da escuta ocupava um lugar acessório no plano musical” (OBICI, 2006, p. 11). Segundo Obici, “o autor deu um lugar distinto à questão por considerar o ouvido como uma ferramenta de análise, um aparato técnico assim como as tecnologias de transmissão sonora” (OBICI, 2006, p. 11).

Pavilhão Phillips

Esta mudança de perspectiva, resultaria, por exemplo, na construção do *Pavilhão Phillips*, no Salão de Bruxelas, em 1958, a primeira estrutura espacial integralmente concebida em função de uma peça audiovisual apresentada em seu interior, o *Poème Électronique*, composto pela música de Edgard Varèse, e pelos trechos de filmes, *slides* fotográficos e desenhos de luz de Le Corbusier.

⁵ Segundo Fernando Iazetta, em aula de graduação, no curso de Música da Universidade de São Paulo em 2010.



Figura 7. *Pavilhão Phillips.*

Resultado da engenhosidade arquitetônica e acústica de Iannis Xenakis, é considerada a primeira grande experiência de ocupação espacial multimidiática e para alguns autores, o primeiro indício do processo de hibridização que veio a se instaurar a partir dos anos 1960 e 1970. Vera Terra, em seu artigo *O Pavilhão Phillips: Uma Poética do Espaço*, confirma tal especificidade ao reiteirar que talvez seja 'o primeiro projeto de um espaço arquitetônico que se pensa integrado à música e à imagem' (TERRA, 1996, p. 74).

Xenakis, ao conceber sua estrutura arquitetônica, se utilizou de estudos que estava realizando na composição de uma de suas peças mais relevantes, *Metastasis*. As curvas e os inclinamentos tridimensionais que ele buscava na função geométrica conhecida como parabolóide hiperbólico para a criação da teia de glissandos das cordas em *Metastasis*, serviu como base para a concepção da forma complexa tridimensional proposta para o Pavilhão.

Figura 8. Partitura de *Metastasis* de Iannis Xenakis.

Sua planta baixa assemelhava-se à forma de um estômago, 'o público atravessava o ambiente como os alimentos, "processados" pelo sistema de luz, cor, imagem, ritmo e som' (TERRA, 1996, p. 74), com uma passagem estreita em cada lado da estrutura, e suas paredes internas eram revestidas de caixas de som, 350 no total, dispostas a criar um ambiente sonoro imersivo.

As irregularidades de sua estrutura geométrica resultaram numa forma de integração única com a peça sonora de Varèse e as intervenções visuais de Le Corbusier, ao potencializar a experiência audiodômica com o som emanando de inúmeros pontos de emissão organizados como pontos geométricos no espaço, e ao criar superfícies e angulações curvilíneas e assimétricas para as projeções dos filmes e *slides* fotográficos. Uma vivência espacial, onde a estrutura arquitetônica integra a obra audiovisual completamente, nas palavras de Xenakis:

Quando alguém está dentro do *Pavilhão Phillips*, não considera sua geometria, mas sucumbe pela influência de suas curvas. Se sensibiliza de tal maneira que, se, por exemplo, uma seção plana for introduzida brutalmente nas superfícies de sua concha, o resultado seria uma intolerante cacofonia para os nossos sentidos⁶ (XENAKIS *apud* KANACH, 2008, p. 118).

⁶ Traduzido pelo autor: "When someone is in Phillips Pavillon, he doesn't consider its geometry, but succumbs to the influence of its curves. One is sensitized to such a point that if, for example, brutally planar sections were introduced on the surfaces of its shells, the results would be an intolerable cacophony for our senses".

A discussão acerca do termo arquitetura aural proposta por Blesser e Salter em seu livro *Spaces Speak: Are you listening?*, nos mostra um interessante enfoque sobre este aspecto, sobretudo com relação às qualidades acústicas do *Pavilhão* dentro do contexto em que foi construído. Neste contexto, as reflexões de som proporcionadas pela irregular estrutura do Pavilhão e pelo complexo sistema de som espalhado por toda construção, criaram verdadeiros caminhos dramáticos sonoros através do espaço.

Ao moldar um espaço volumétrico totalmente novo para uma ocupação sonora exclusivamente integrada ao mesmo, Xenakis criou um ambiente cujas características aurais são únicas. Sua concepção arquitetônica, desenhada senão em função da composição audiovisual de Varèse e Le Corbusier, para além de proporcionar uma experiência acústica como mencionamos acima, convida o ouvinte a uma vivência espacial única, composta pelos seus atributos físicos, culturais e históricos. O *Poème Électronique* não soaria da mesma forma em nenhum outro espaço físico, não faria sentido realizá-lo. É uma peça audiovisual indissociável de seu espaço de apresentação/ocupação e, por isso, arrisco dizer, uma obra pioneira em ocupação *site specific*, uma vez que 'o *Pavilhão* é um espaço cuja razão de ser reside em seu interior' (TERRA, 1996, p. 74).

Sua vocação em unir dois universos, o da arquitetura e o da música, nos remonta à experiência sensorial de Epidauros na Antiguidade e nos aponta para uma nova discussão sobre espaço e tempo. Segundo Vera Terra, "a própria existência desse projeto indica que a arquitetura busca hoje a sua musicalidade e a música, sua espacialidade, dimensões que lhes foram negadas ou que ficaram esquecidas, em função dos rígidos limites que tradicionalmente se estabeleceram entre as artes do espaço e as artes do tempo. A práxis artística contemporânea dissolveu esta fronteira. O espaço e o tempo são pensados hoje, pela arte e pela ciência, como um *continuum*" (TERRA, 1996, p. 74).

Som e ambiente

Interessante observarmos que, somente no século XX, presenciamos o ressurgimento de uma abertura, na música e nas artes, para uma relação entre som e

ambiente mais sinestésica e integrada. Uma relação mais sensitiva que identificamos na antiguidade e na idade média, e que vemos se resignificar e ganhar força a partir dos anos 50, como uma forma de atuação artística vanguardista. O que pode ser entendido como parte de um movimento histórico maior, decorrente da transição da tradição oral para a escrita, identificada por McLuhan e discutida por Basbaum, e das transformações estéticas e sócio-econômicas no século XX, que renderam uma nova forma de entendimento da relação entre vida e arte. Nas palavras do autor:

Este espaço perspectivista, ao mesmo tempo visual e acústico, será dominante por cerca de quatrocentos anos. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, veremos a consolidação da Galáxia de Guttenberg, e aqueles que McLuhan considera seus efeitos colaterais – primazia da visão, o estado nacional, o individualismo, o racionalismo, a ciência clássica, etc. Deste processo, emerge um novo e singular tipo de relação de homem-mundo, o sujeito moderno [...] Delineia-se aí um observador idealizado, transcendente, separado de seu próprio corpo e fundamentalmente distinto da natureza e do universo que observa e mapeia sistemática e fragmentariamente (BASBAUM, 2012, p. 256).

Uma situação que não pode ser entendida apenas sob um ponto de vista, mas que pode ser compreendida a partir da relação entre a música e a arquitetura ao longo da história. Percebemos, neste sentido, que os pares música/arquitetura e som/espço, estiveram presentes em diversas manifestações artísticas – fundamentalmente música, teatro e dança – em vários momentos históricos, seja definindo um formato de apresentação artística, seja definindo o espaço onde esta apresentação deveria ser apresentada. E que é somente a partir do século XX, que identificaremos uma relação estética entre as duas formas de arte – em termos de criação, produção de linguagem e concepção de obra artística –, em que as fronteiras criadas e existentes entre as artes do tempo e as artes do espaço passam a se borrar. Uma incorporação do ambiente e suas qualidades e características culturais e físicas no processo criativo, movimento que identificamos na arte instalação e nos trabalhos de *site specific*.

Enviado: 8 março 2017

Aprovado: 21 março 2017

Referências

BASBAUM, Sérgio. Sinestesia e percepção digital. *Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 6, p. 245-266, jan-jun. 2012.

BLESSER, B; SALTER, L. R. *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. Massachusetts: MIT Press, 2007.

CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall. (Orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. 2007. Dissertação (Mestrado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GARCIA, D. *Modelos Perceptivos na música eletroacústica*. 1998. Tese (Doutorado) – Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

GARCIA, S. F. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. 2004. Tese (Doutorado) – Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. São Paulo: Zahar, 1978.

KANACH, Sharon. (Ed.). *Music and architecture by Iannis Xenakis*. Hillsdale: Pendragon Press, 2008.

LONDON, B; MORINIS, L. (Orgs.). *Sounding*. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

MELO, Fabrício Augusto Correa. *De "Introduction à la musique concrète" ao Traité des objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MUECKE, Mikesch; ZACH, Miriam. (Eds.). *Resonance: essays on the Intersection of Music and Architecture*. Ames: Culicinidae Architectural Press, 2007.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Culturas e artes do pós-humano. Da Cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson, 2005.

SCHAEFFER, P. *Traité des Objects Musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Musica, 1988.

TERRA, Vera. O Pavilhão Phillips: uma poética do espaço. In: *Revista Item 3*. Rio de Janeiro: Sem Editora, 1996.