Quando a violência toca. A paisagem sonora na recepção da obra de arte

When violence plays. The soundscape in the reception of the art work

Paula Guerra
(Universidade do Porto/Griffith Center for Social and Cultural Research)
Jaqueline Torquatro de Oliveira
(CAPES/UFES)
Jovani Dala
(CAPES/UFES)
Rosely Kumm
(FAPES/UFES)

Resumo: O som ambiente de um espaço expositivo pode vir a exercer influência na apreensão da obra de arte? Através de Schafer (1977) com o seu conceito de paisagem sonora - e apoiados em Cage (1961) no seu conceito de escuta ativa Cage (1961) -, faremos uma interlocução com a exposição "Projéteis" (2009) de Marcelo Gandini. O som se torna parte ativa da obra, criando um ambiente imersivo que vai além da visualidade, promovendo uma interação mais profunda com o espaço e intensificando a experiência estética e emocional da obra
Palavras-chave: paisagem sonora; escuta ativa; Marcelo Gandini.

Abstract: *Can the ambient sound of an exhibition space influence the understanding of a work of art? According to Schafer (1977) with the concept of soundscape and supported by Cage (1961) in his concept of active listening, we will engage in an interlocution with the exhibition "Projéteis" (2009) by Marcelo Gandini. Sound becomes an active part of the work, creating an immersive environment that goes beyond visuality, promoting a deeper interaction with the space and intensifying the aesthetic and emotional experience of the work.*
Keywords: *soundscape; active listening; Marcelo Gandini.*

DOI: 10.47456/rf.v20i31.47180

O que ouvimos *na* e *da* cidade

Na contemporaneidade, Guerra (2022) destaca - nos seus trabalhos sobre culturas urbanas - que a arte, especialmente em ambientes urbanos marginalizados, serve como um meio de resistência cultural. Em linha com essa visão, pretendemos demonstrar como a obra de Gandini não só transforma o espaço expositivo numa galeria sonora, mas também provoca o espectador a refletir sobre como a violência se naturaliza em determinados grupos sociais, muitas vezes ignorados pelas estruturas de poder. Em trabalhos anteriores (2021a; 2020b), enfatizamos que, nas periferias e nas zonas urbanas afetadas pela violência, as manifestações artísticas atuam como formas de protesto e de resiliência, canalizando as dores e angústias da população marginalizada. A instalação de Gandini materializa esse conceito, ao converter o som de tiros e de murmúrios da cidade num manifesto artístico, oferecendo voz às vítimas muitas vezes reduzidas a números nas estatísticas.

O presente artigo explora o conceito de paisagem sonora na arte, por meio da exposição "Projéteis" (2009), desenvolvida pelo artista capixaba Marcelo Gandini, e abrigada na galeria Homero Massena, na cidade de Vitória/ES. A obra, uma arte-instalação, fez referência à violência urbana, expondo os números de homicídios ocorridos na capital do Espírito Santo em 2008. Ao trazer à tona a percepção do sujeito, transformado em dado estatístico, este estudo busca destacar a invisibilidade imposta às vidas perdidas em decorrência da violência, ressaltando a urgência de reconhecer a condição humana por trás das estatísticas, instigando uma reflexão crítica sobre a realidade da violência que permeia o cotidiano urbano. A paisagem sonora da cidade, marcada por gritos de socorro, sirenes e murmúrios de medo, torna-se uma expressão artística que captura a dor e a resiliência dos indivíduos afetados, convidando à escuta ativa e à empatia. Essa abordagem sonora não apenas evidencia a brutalidade da experiência urbana, mas também desafia os artistas a transformar esses ecos de violência em formas de resistência e conscientização, propiciando um espaço para a reflexão e a ação.

Essa crítica à invisibilidade social encontra ressonância nas ideias de Didier Fassin (2017): um dos principais sociólogos contemporâneos que estuda a relação entre violência, injustiça social e políticas de segurança. Fassin (2017) propõe que as vidas perdidas em contextos de violência urbana, especialmente em regiões mais empobrecidas, são tratadas com uma forma de "desigualdade moral", onde certos grupos têm as suas mortes banalizadas ou ignoradas. A obra de Gandini, ao converter as estatísticas de homicídios em arte, almeja exatamente confrontar essa desigualdade moral, criando um espaço de memória e resistência ao esquecimento institucionalizado; esta é uma premissa que pretendemos explorar.

Figura 01. Frame da videoarte exibida em looping na exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

Projéteis: quando a violência toca

A exposição "Projéteis" emerge de uma análise crítica sobre o impacto devastador que projéteis balísticos exercem sobre a vida humana, destacando sua capacidade de interromper histórias e transformar realidades de forma abrupta (Gandini, 2017, p. 244). O autor enfatiza que o trabalho artístico busca provocar uma reflexão profunda sobre a banalização da violência, instigando o espectador a confrontar a normalização desse fenômeno na sociedade contemporânea. Ao trazer à tona a fragilidade da vida diante do poder destrutivo de objetos aparentemente pequenos, a exposição não apenas ilumina a gravidade da violência, mas também propõe um espaço de diálogo sobre as consequências emocionais e sociais que ela acarreta. Dessa forma, a proposta artística se torna um convite à empatia e à conscientização, incentivando uma reconsideração dos valores e das narrativas que moldam nosso entendimento sobre a violência e suas implicações.

Tendo como referência os dados estatísticos fornecidos pela Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Espírito Santo (SESP/ES) referentes aos homicídios na cidade de Vitória em 2008 que informavam duzentos e vinte quatro (224) pessoas vítimas de homicídios por arma de fogo, os quais foram o advento da instalação Projéteis, convido-os para um passeio memorial à instalação artística, objeto principal de nosso texto. Na parte frontal da galeria foi

Figura 02. Registro fotográfico da exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

posicionada um aparelho televisor, figura 01, direcionado para a porta de entrada do espaço expositivo. O espectador deparava-se com uma videoarte exibida em *loop* dos disparos sendo realizados em um formato que simulava uma execução e o som desses disparos reverberavam por todo o espaço expositivo, provocando uma reação sensorial nos visitantes.

No espaço expositivo da Galeria Homero Massena, foram dispostos doze alvos de treinamento de tiro representando os doze meses do ano de 2008 e em cada respectivo alvo foram efetuados o número de disparos referentes ao número de óbitos de cada mês, figura 02. Ora, a paisagem sonora urbana, conforme utilizada por Gandini, converte os sons da violência—sirenes, tiros, gritos - numa denúncia artística que atravessa os limites estéticos e sociopolíticos. A ideia de transformar os sons da cidade em arte conecta-se à teoria de escuta ativa promovida por Guerra e pela sua análise de práticas culturais urbanas. Temos argumentado (2021b) que o som, muitas vezes ignorado no contexto urbano, pode se tornar uma ferramenta poderosa para expor desigualdades sociais e provocar mudanças. Ao trazer os sons da violência urbana para dentro da galeria, Gandini força o espectador a participar de um exercício de escuta ativa (Guerra, 2015), onde a realidade brutal da violência não pode ser ignorada.

Da mesma forma, Loïc Wacquant (2015), nos seus estudos sobre a marginalização urbana e a criminalização da pobreza, observa que as narrativas de violência urbana estão muitas vezes associadas a políticas de segurança que culpabilizam as comunidades marginalizadas, enquanto desumanizam suas vítimas. Ao trazer os sons da violência para o espaço artístico (ver Figura 01), Gandini desafia essa

Figura 03. Registro fotográfico detalhe da exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

narrativa hegemônica, colocando os visitantes da galeria frente a frente com as consequências humanas da violência urbana (ver Figura 02). A sonoridade da obra não apenas representa os eventos trágicos, mas provoca uma reflexão profunda sobre as estruturas de poder que perpetuam essas tragédias.

Além dos alvos perfurados, o ambiente contava com pequenas caixas transparentes, figura 03, que continham os projéteis deformados, que foram recolhidos após serem utilizados no processo descrito acima, cada projétil representava uma vida ceifada.

Tais caixas eram dispostas na parede da galeria em uma longa linha, figura 04 que circundava toda a galeria juntamente com o primeiro nome de cada vítima

fatal escrita em carvão, incluindo as vítimas não identificadas, assinaladas com a inscrição “não identificado”. Esta linha era encerrada com uma caixa contendo um projetil intacto e uma interrogação

A exposição foi concebida como uma grande representação gráfica, em que o espectador assumia um papel ativo ou passivo dentro da narrativa. A experiência proporcionava uma percepção sinestésica, induzindo o visitante a estabelecer relações memoriais e a formar imagens mentais estimuladas pelos elementos estruturantes da obra. Não é possível, neste caso, traçar uma dicotomia clara entre arte e realidade. A obra visa questionar o status de espectador passivo, incentivando uma reflexão crítica sobre a violência cotidiana para evitar que nos tornemos vítimas da inércia social.

Neste ensejo, poderemos ainda relevar que a exposição de Gandini se conecta com os estudos de Jocelyn Viterna (2013), uma vez que este explora como a violência, especialmente nas regiões mais pobres, é frequentemente enquadrada de maneira a reduzir suas vítimas a “danos colaterais”. Ao exibir os projéteis deformados e os nomes das vítimas (ver Figura 04) Gandini confronta essa visão, enfatizando que cada projétil representa uma vida interrompida e que a violência urbana não pode ser normalizada. Essa abordagem pode ser vista como uma extensão da crítica de Viterna (2013) às formas como a violência é trivializada no discurso público e como as narrativas de resistência, como a arte, oferecem um contraponto simbólico à desumanização. O uso da paisagem sonora por Gandini também dialoga com a perspectiva de Michel Misse (2011), que estuda as dinâmicas da violência urbana no Brasil. Misse (2011) observa que a violência não apenas afeta diretamente as populações marginalizadas, mas também reconfigura o espaço público, transformando o cotidiano em um campo de batalha simbólico. A instalação aqui em análise cria um espaço artístico onde os ecos da violência são transformados em resistência, rompendo com a apatia social e instigando uma ação reflexiva. Gandini transforma o espaço da galeria num lugar de denúncia e memória, onde o espectador é confrontado com a brutalidade cotidiana de uma cidade marcada pela violência, mas também com a possibilidade de ressignificar essa violência por meio da arte (Guerra, 2023a; 2023b).

O gesto artístico, aqui, não remete à violência gratuita, como muitas vezes observado na arte contemporânea, mas à tentativa de romper com uma certa amnésia coletiva. Trata-se de um ato mnemônico, arquivístico e crítico, que visa elucidar aspectos do tecido social. A instalação faz alusão ao cotidiano violento, sem recuar ou simplificar as dificuldades que poucos estão dispostos a confrontar. A obra não deve ser interpretada apenas como uma representação gráfica da violência ou como uma descrição literal da violência urbana. Em vez disso, trata-se de um espaço de imersão, no qual o contato com a obra abre um canal perceptivo para a realidade circundante, buscando provocar uma mudança paradigmática na forma como o problema é compreendido e enfrentado.

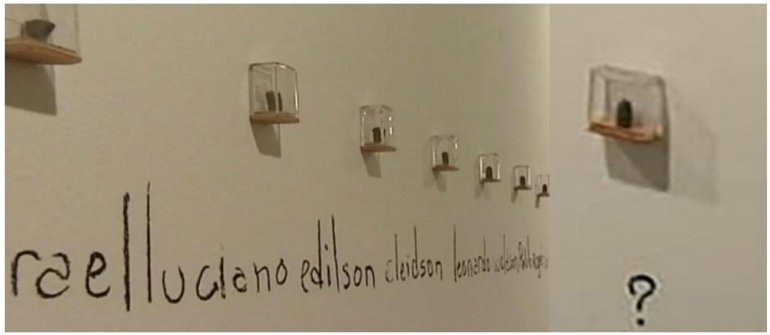

Figura 04. Registro fotográfico detalhe da exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

A violência como herança colonial

Minha vida inteira foi só pensar
Que eu vou me dar bem, atirando em alguém
Ao invés de morrer eu gosto de matar
Mas eu exagerei tanta gente matei sem dó
Por causa de pedra e pó, uma bala no crânio e só
Hoje eu sei quanto mal eu causei
Cada tiro que eu dava escutava o grito
Me perdoa meu Deus os tiros e as dores hoje sou eu quem sinto
Numa cama em coma não reage não fala
Meu cérebro está morrendo com projétil de uma bala
Aquele cara metia mó mala, não tinha ideia com ele é na
Bala
Desacreditou eu engatilhei o cara sacou então atirei
A lei do cão foi ele quem fez
Segura ladrão chegou sua vez
Lembra do meu irmão? Você riscou do caderno, mandou pro inferno
Agora pow! Sente a dor
Sempre haverá o melhor do pior pra quem se achar o terror
Aham
(Expressão ativa)

O trecho do rap do grupo Expressão Ativa, explicita a violência nas periferias brasileiras, onde o tráfico domina e a pobreza impera. Abandonados pelo poder público, a população de bairros mais afastados dos centros comerciais e de bairros de classe média das cidades, definha na cova aberta pelos governantes

que se isentam da responsabilidade da segurança pública dos cidadãos que os elegeram. No embate entre tráfico e polícia, muitas vezes quem sai perdendo é o morador inocente que, segundo a estatística, vira uma vítima de bala perdida.

A memória, neste contexto, emerge como um dispositivo mnemônico, arquivístico e crítico, desafiando a sociedade a reconhecer as realidades que muitas vezes são obscurecidas pelo cotidiano e pela manutenção de uma "amnésia coletiva" (Guerra & Quintela, 2024). O conceito de "amnésia coletiva" pode ser relacionado com a ideia de "memória coletiva" discutida por Maurice Halbwachs (2020), para quem a memória não é apenas um fenômeno individual, mas também social, sendo moldada pelas interações com o grupo. A arte, então, pode ser vista como uma forma de resistência a esse esquecimento socialmente construído, oferecendo um espaço de reflexão e de crítica (Guerra, 2020b). Nesse sentido, o artista não está simplesmente documentando a violência, mas criando um ambiente imersivo onde o espectador é levado a confrontar de maneira mais visceral as implicações dessa violência no contexto social. Pierre Bourdieu (2018), com sua noção de *habitus*, ajuda-nos a entender como as práticas sociais cotidianas estão profundamente enraizadas em estruturas de poder e violência simbólica, que muitas vezes são naturalizadas ou invisibilizadas pela sociedade. O ato de romper com esse *habitus* é essencialmente o que a obra de arte proposta pretende fazer: ela abre um canal perceptivo que desnaturaliza essas práticas e revela as complexas camadas de violência simbólica e física que estruturam o quotidiano de muitos indivíduos.

Ao criar uma "imersão" para o público, a obra transcende o estatuto de mero objeto artístico e assume uma função ativa no processo de conscientização e transformação social (Guerra, 2023a). Assume-se como ativista, artivista. Ao fazer alusão ao "quotidiano violento", a obra não o faz de forma simplificada ou meramente ilustrativa. Em vez disso, busca confrontar o espectador com a realidade violenta que é, muitas vezes, invisível ou marginalizada, especialmente em contextos urbanos. Portanto, a instalação pode ser entendida não apenas como uma obra sobre violência, mas como um espaço crítico, onde o próprio ato de rememorar e reimaginar a violência em suas diversas formas – física, simbólica, estrutural – abre um campo de possibilidades para que o espectador repense seu papel na reprodução ou transformação dessas realidades. É uma obra-ação (Guerra, 2023b; 2024).

Ao analisar o retrospecto da presença de armas de fogo no Brasil, podemos perceber que a violência que nos assola na atualidade é uma herança sombria do período colonial. A incapacidade do Estado em proporcionar uma segurança de qualidade para a população descende do período em que o país fora governado pelos portugueses. Desde o início da invasão europeia, em 1500, o governo incentivou a cultura armamentista, liberando armas com a premissa que os próprios cidadãos cuidassem da segurança de sua família e de suas propriedades. As armas de fogo estavam presentes nos espaços urbanos e nos ambientes rurais.

Foram utilizadas pelos bandeirantes no derramamento de sangue indígena, com a escusa de ampliação do território brasileiro. Foram utilizadas por senhores de engenho e por seus capitães do mato para controlar os africanos escravizados. Foram utilizadas por coronéis e fazendeiros para controlar o eleitorado e garantir a eleição de aliados políticos que facilitassem seus interesses. As armas de fogo que circulam no meio da sociedade sempre foram ferramentas de controle populacional do Estado.

O panorama histórico da presença de armas de fogo no Brasil mostra que a parcela da população mais atingida pela violência é de não-brancos, aqueles que estão inseridos nos grupos que documentadamente foram subalternizados. Foram inseridas no nosso contexto para assegurar o direito do branco e o domínio sobre negros e indígenas. Ao analisar os dados recentes, disponibilizados pelo IPEA (2023), podemos perceber que o alvo continua o mesmo. Dos 661 mil assassinatos cometidos no Brasil, entre 2012 e 2022, 78% foram de pessoas negras. Segundo a mesma pesquisa, a pessoa negra tem quatro vezes mais chances de morrer do que uma pessoa branca.

O Brasil viveu 503 anos sem uma política de desarmamento, com um aumento latejante da violência, a cada ano que passava. Na década de 1980, segundo Alessi (2017), a violência era tão pulsante, que a ONU chegou a declarar um bairro na cidade de São Paulo como o local mais perigoso do mundo, mesmo existindo guerras civis em outras regiões do mundo. Armas eram vendidas em Magazines, com registros grátis e parcelamento sem juros. Propagandas incentivavam a compra, como forma de proteger a família e até mesmo garantir umas férias seguras. Entretanto a paz que as propagandas de arma tentavam vender, nunca foi alcançada. Em 2003, no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi instaurado o "Estatuto do desarmamento" que, segundo o IPEA, foi eficiente na redução das mortes violentas por armas de fogo.

No entanto, no ano de 2018, a campanha eleitoral para presidência da república, do candidato Jair Messias Bolsonaro, se apoiou na promessa de flexibilizar o porte de armas e facilitar o acesso da população a esse instrumento. Os discursos promovidos pelos candidatos da "Bancada da Bala", foram muito parecidos com outros, feitos por senadores do século XIX, no período do Brasil Império onde, segundo Westin (2021), o senador José Inácio Borges (SE) e o senador Campos de Carneiro (BA), entre 1828 e 1832, foram à tribuna se opor a qualquer política de desarmamento, ponderando que essas políticas só tirariam o direito do cidadão de se defender e entregariam armas nas mãos de bandidos. Com a eleição de Jair Messias Bolsonaro para a presidência, as armas voltaram a circular com maior facilidade. Segundo o IPEA (2023), essa política contribuiu no aumento de mortes por arma de fogo, e se não houvesse, 6379 mortes poderiam ter sido evitadas.

A exposição "Projéteis", de Marcelo Gandini, realizada em 2009 na Galeria Homero Massena, coincidiu com o ano mais violento da história do Espírito

Santo, local onde a mostra aconteceu. Naquele ano, o estado registrou mais de 2.000 assassinatos, ocupando a segunda posição no ranking dos estados mais violentos do Brasil. Gandini refletiu sobre o anonimato das vítimas de armas de fogo, que têm suas identidades apagadas e são transformadas em meros números estatísticos. Em sua obra, o artista deu um destino simbólico aos projéteis, atribuindo nomes às vítimas atingidas. Através da imagem de videoarte de disparos sendo efetuados em posição de execução, alvos perfurados, projéteis deformados e do som de tiros, a exposição imergiu o público na experiência de estar no lugar de quem se tornou alvo.

Paisagem sonora e a experiência multissensorial do espaço

Paisagem é um termo abstrato que carrega a função de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza e todos os sentimentos subjetivos que afetam o observador diante da experiência sensível de vivenciar o espaço. Conforme o pensamento de Javier Maderuelo, a paisagem "não é uma coisa [...] tampouco é a natureza", mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais, de acordo com o tempo histórico e ambiente específico (Maderuelo, 2006, p.17). Nesse sentido, a percepção da paisagem não se reduz a apenas informações visuais do entorno, pois estará sempre relacionada à experiência subjetiva do observador, sendo essa subjetividade captada pela percepção óptica, mas também de forma sensível, por meio dos sons, cheiros, sabores e do tato, que por sua vez, criam memórias.

De acordo com Diane Ackerman em "Uma história natural dos sentidos" (1996), a experiência sensorial exerce um papel fundamental na valorização dos ambientes, possibilitando a percepção de sutilezas inerentes aos espaços habitados. Cada sentido oferece uma dimensão única que, ao ser combinada com os outros, enriquece a experiência de vida. A audição, em particular, oferece uma forma única de vivenciar o presente, capturando a essência sonora das experiências. Nessa linha, Ackerman destaca a capacidade do som de promover intimidade e conexão com espaços urbanos, seja através da música, da voz humana ou as diversas frequências sonoras dispersas no ambiente. Assim, a audição atua como uma ponte, ligando as pessoas a outras pessoas, e ao seu entorno, revelando a complexidade das interações sonoras na paisagem cotidiana.

> sabemos que o cérebro cria sua própria música funcional a partir de sons que considera normais e não ameaçadores. Sons de escritório, barulho do trânsito, zumbido do ar-condicionado, vozes em uma sala lotada. Vivemos numa paisagem de sons familiares. (Ackerman, 1996, p. 215, tradução nossa).

O conceito de paisagem sonora emerge como um campo interdisciplinar que explora a interação entre o som e o espaço, considerando não apenas os sons

naturais e urbanos, mas também as percepções e experiências auditivas dos indivíduos. Para o pesquisador Carlos Fontana "a cidade soa e ressoa" (Fontana, 1998, p. 21), diante de seu complexo e dinâmico acervo de sons que podem incluir: ruídos do trânsito, sons relacionados a violência urbana, atividades comerciais, sons da natureza; tudo combinado, de maneira harmônica, refletindo sua identidade e vitalidade. O autor explora, em seu estudo "A imagem da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos", a interseção entre a paisagem sonora e a vida urbana, destacando como os sons contribuem para a formação da imagem das cidades e para a experiência social dos seus habitantes.

> Entre sons novos que dominam a paisagem sonora da cidade e sons desaparecidos ou em vias de desaparecimentos, a cidade é um aglomerado de infindáveis e inumeráveis sonoridades. Esta sobreposição assinala um impacto sem igual sobre o modo de estruturação dos territórios e dos modos de convivência social (Fontana, 1998, p. 34).

Diante disso, o compositor canadence, Raymond Murray Schafer - um dos principais teóricos do som - introduziu o termo "soundscape", em seu livro *The Tuning of the World*, onde argumenta que a escuta atenta pode revelar significados profundos sobre a cultura e o ambiente. O autor sugere que a paisagem sonora não é apenas um fenômeno físico, mas também um elemento cultural que reflete as identidades sociais e históricas de um lugar. A paisagem sonora é, essencialmente, a "comunicação sonora do ambiente" (Schafer, 1977), abrangendo todos os sons que compõem uma determinada localidade, revelando sua importância como elementos de construção dos ambientes, e como sua presença influencia a percepção do espaço. Nesse sentido, a paisagem sonora é uma forma de expressão artística que captura a sonoridade de um ambiente, transformando sons em uma experiência estética. Artistas sonoros utilizam gravações e composições para explorar e interpretar os sons ao redor, criando obras que convidam à reflexão sobre o espaço e a percepção.

> Uma paisagem sonora consiste não apenas nos sons que ouvimos, mas também em como os interpretamos em relação ao nosso ambiente. No contexto de uma instalação, a paisagem sonora se torna um elemento essencial do design espacial, oferecendo uma experiência multissensorial que conecta o auditivo e o visual. (Schafer, 1977, p. 101, tradução nossa).

Schafer (1977) propõe que a paisagem sonora é uma forma de comunicação e, nesse sentido, está profundamente relacionada à identidade cultural de um lugar. O som de uma cidade, por exemplo, não é neutro, mas reflete as dinâmicas sociais, os fluxos de poder e as divisões de classe e género. A sonoridade de uma fábrica, o som das sirenes numa comunidade marginalizada, o silêncio em bairros de elite ou o barulho constante do trânsito: todos esses elementos são partes constitutivas da comunicação sonora do ambiente. Les Back (2007), ao tratar das complexidades da vida urbana, fala sobre a importância de ouvir

socialmente, ou seja, de considerar como as interações sonoras podem revelar aspectos importantes das desigualdades e das formas de opressão nas cidades modernas. A escuta cuidadosa da paisagem sonora pode, então, ser um meio de compreender as tensões e conflitos dentro de um determinado ambiente social.

Além disso, o conceito de Schafer (1977) vai além da simples observação passiva da sonoridade do ambiente; ele propõe uma forma ativa de envolvimento com os sons. A paisagem sonora pode ser uma ferramenta de intervenção crítica e estética, como argumenta Brandon LaBelle, em *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (2019). LaBelle explora como os sons cotidianos, muitas vezes ignorados, são fundamentais para a construção da experiência espacial e das relações de poder. Assim como Schafer, LaBelle vê o som como uma forma de intervir nos territórios acústicos da vida cotidiana, reconfigurando nossa relação com o espaço e a comunidade. Nesse sentido, os artistas sonoros utilizam gravações de campo e composições como meio de questionar as normas espaciais e sociais, oferecendo novas perspectivas sobre a forma como percebemos e nos relacionamos com o mundo ao nosso redor.

Schafer, portanto, sugere que a paisagem sonora é uma ferramenta não apenas de compreensão, mas também de ação crítica. Ao focar na sonoridade de um ambiente, a arte sonora nos convida a refletir sobre o impacto dos sons na formação de nossas percepções e na maneira como nos relacionamos com o espaço. O som pode revelar formas sutis de opressão ou, ao contrário, pode expressar resistência e resiliência cultural. Nessa linha, autores como Jacques Attali, em *Noise: The Political Economy of Music* (1985), também discutem o papel do som e da música como formas de poder e controle social, destacando como a paisagem sonora pode tanto oprimir quanto liberar subjetividades.

Os pesquisadores Lílian Campesato e Fernando Iazzetta, também descrevem que por volta dos anos de 1960 e 1970, diversos artista buscaram ultrapassar o limiar que delimita a fronteira entre as artes plásticas e a música, e desenvolveram uma forma de arte na qual o som é utilizado num contexto expandido de escultura, que culminou no que chamamos de arte sonora, diretamente ligados ao desenvolvimento de propostas artísticas como a instalação, o happening e a própria música eletroacústica (Campesato; Iazzetta, 2006, p. 775). Dentre diversos artistas cuja produção está associada a múltiplas formas híbridas da arte sonora, podemos citar como relevantes as performances do grupo Fluxus, a conceitualização musical promovida por John Cage, e os trabalhos pioneiros audiovisuais de Nam June Paik e Charlotte Moorman.

Assim, a arte sonora é fruto de um fenômeno de convergência de gêneros artísticos - nos quais o som é material de referência - e de um movimento crescente de mudanças políticas, sociais e econômicas que influenciaram a forma de percepção humana. Neste contexto, o pesquisador Dudu Tsuda, aborda que

por meio da manipulação do som, a arte sonora se expande no espaço obtendo um campo amplo de exploração estética. A relação entre som e ambiente permite ao artista uma vastidão de possibilidades poéticas, desde a ocupação espacial (site specific), que explora o conceito de escultura no campo expandido[1], a tridimensionalidade dos ambientes para propostas artísticas, assim como as questões sociais e geográficas (Tsuda, 2012, p. 191).

Assim, o espaço - sendo o espaço de uma galeria, ou qualquer espaço público - passa por um intenso processo de ressignificação, na qual as propostas de instalações sonoras abandonam sua disposição meramente contemplativa, em busca de uma ocupação espacial poética e ativa, que provoca o espectador a interagir com a obra. O artista, ao propor uma interação direta e presencial com o espaço físico, assume uma nova condição criativa e existencial, muito mais próxima do cotidiano, e portanto, muito mais próxima do contexto social na qual vive o espectador. Pois, o espaço, não é apenas suporte de criação artística, ele é parte da obra, juntamente com todos os elementos do universo comum cotidiano.

Na continuidade deste raciocínio, o artista Júlio Plaza afirma que os "ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação." (Plaza, 1990, p. 9). O autor explora a ideia de "recepção" na arte, enfatizando que a interação entre o espectador e a obra é fundamental para a compreensão e valorização da arte ao longo do século XX. Em vista disso, no decorrer da história da arte, se antes o espectador era um observador passivo da obra, na atualidade, ele passa a promover uma atuação ativa na recepção e percepção da proposta artística. A obra de arte ganha vida e relevância a partir da interpretação do espectador, sugerindo que a experiência estética não é apenas uma questão de criação artística, mas também de como essa criação é recebida.

O autor Christoph Cox (2011) destaca a importância do som como um elemento escultórico, evidenciando sua capacidade de moldar experiências espaciais e sensoriais. Ao abordar a arte sonora, Cox propõe que o som não se limita a ser um mero complemento visual, mas se torna uma materialidade que pode ser esculpida e manipulada dentro de contextos artísticos. Essa perspectiva abre novas possibilidades para intervenções em espaços institucionais, como galerias, onde a incorporação de elementos sonoros transforma a dinâmica da experiência do visitante. Ao integrar o som de maneira consciente e criativa, os artistas podem desafiar as convenções tradicionais da exibição, criando ambientes que incentivam a interação e a reflexão, assim como a exploração das relações entre som, espaço e o corpo do espectador:

1 Rosalind Krauss. Escultura no campo ampliado. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402.

> A arte sonora habita o espaço não ocupando-o visualmente, mas preenchendo-o sonoramente. A galeria se torna uma câmara ressonante, onde o som molda a experiência espacial, transformando a percepção e o envolvimento com o ambiente físico. (Cox, 2011. P. 127. Tradução nossa).

Hibridização artística e a paisagem sonora: rumo a novas fronteiras

Ao retomarmos a pesquisa de Lílian Campesato e Fernando Iazzetta, a arte sonora é um campo que transcende as fronteiras tradicionais da música, incorporando elementos de diversas disciplinas artísticas. Essa definição destaca a hibridização entre som, imagem, espaço e tempo, permitindo uma exploração estética que amplia a compreensão da composição musical (Campesato; Iazzetta, 2006, p. 776). Enfatizando a relevância de aspectos da música convencional, como a visualidade, a performance e a plasticidade, os autores sugerem que a arte sonora proporciona uma nova forma de experiência estética, onde o som não é apenas um elemento auditivo, mas parte de um diálogo mais amplo entre diferentes mídias. Diante disso, os artistas que atuam nesse campo são descritos como híbridos, explorando concepções criativas que inter-relacionam som, tempo, espaço, imagem e movimento. Para o artista e teórico do som, Brandon LaBelle (2015), com a arte sonora, o artista também busca ressalta como a paisagem sonora em instalações pode alterar a percepção espacial e envolver o espectador em múltiplos níveis sensoriais:

> As instalações sonoras criam uma experiência imersiva onde o som molda ativamente a percepção do espaço, permitindo que o ouvinte navegue pela obra de arte não apenas visualmente, mas sonoramente. Ela rompe as expectativas tradicionais da galeria ao convidar o público a um relacionamento participativo e dinâmico com o ambiente sonoro. (LaBelle, 2015, p. 86. Tradução nossa).

Ao direcionar esse contexto para o espaço formal da galeria, as propostas de arte sonora transformam o ambiente expositivo em um campo de experiências sensoriais, onde o som se torna um elemento central na interação do público com a obra. Logo, quando uma instalação de arte sonora se apropria do espaço das galerias, elas deixam de ser apenas locais de visualização, mas também de escuta ativa, permitindo que os visitantes sejam imersos em uma atmosfera que transcende a experiência visual tradicional. Assim, a arte sonora em galerias oferece uma oportunidade única para explorar a relação entre os sentidos, convidando o público a reconsiderar suas próprias experiências estéticas. Da mesma forma, o guitarrista Alan Licht (2007), destaca o papel inovador do som nas artes visuais e sua importância dentro de espaços como galerias. Ele comenta que:

> Quando o som se torna parte de uma instalação, ele transforma a galeria em um organismo vivo, onde ecos, reverberações e elementos de áudio

> redefinem os limites da obra de arte. A presença do som oferece um envolvimento temporal e espacial que muitas vezes está ausente nas formas tradicionais de arte visual. (Licht, 2007, p. 45. Tradução nossa).

A arte sonora, ao ser apresentada no espaço formal da galeria, transforma o ambiente expositivo num campo de experiências multissensoriais, em que o som se torna o elemento primordial na relação entre a obra e o público. Esta transição coloca o som no centro da experiência estética, rompendo com a hegemonia da visão que historicamente dominou as artes visuais. As galerias, assim, deixam de ser espaços predominantemente visuais e tornam-se ambientes imersivos, onde o público é convidado a uma escuta ativa, engajando-se sensorialmente com a obra de forma mais profunda e dinâmica. Alan Licht (2007), por exemplo, discute o papel inovador do som nas artes visuais, enfatizando como a integração do som em galerias e museus desafia os paradigmas tradicionais da arte. Ele argumenta que o som, ao ocupar esses espaços, abre novas possibilidades de interação entre o público e a obra, pois a experiência auditiva muitas vezes exige um tipo de atenção e envolvimento diferentes daqueles relacionados ao visual. O som é percebido ao longo do tempo e no espaço, criando uma atmosfera que pode envolver, desorientar ou provocar reflexões mais profundas sobre o ambiente ao redor. A arte sonora também nos leva a questionar a hierarquia dos sentidos que permeia a experiência estética. A escuta ativa, desafia a visão como o sentido dominante no consumo da arte. A arte sonora, ao propor uma nova forma de interação baseada na audição, reorganiza essa partilha sensorial, redistribuindo o papel dos sentidos e criando formas de experiência estética que desafiam o status quo.

A instalação de arte sonora, ao inserir o som no contexto das galerias, subverte o entendimento tradicional desses espaços como locais puramente visuais. Rosalind Krauss, na sua obra *Passages in Modern Sculpture* (1981), também discute a noção de instalação em relação ao rompimento das fronteiras da escultura tradicional, sugerindo que as instalações criam campos de experiência para o público. A arte sonora expande essa ideia, criando um ambiente tridimensional e sensorial, em que a materialidade do som ocupa e transforma o espaço expositivo. A socióloga Zeynep Gambetti (2009, 2005) explora as noções de experiência e de espacialidade nos seus estudos sobre a interação entre estética e política. Gambetti (2009) sugere que as intervenções estéticas no espaço público, como as instalações de arte, podem transformar a percepção dos participantes e promover formas de consciência coletiva sobre o ambiente e as dinâmicas sociais que o constituem. A arte sonora, ao criar uma imersão auditiva, pode ter um efeito semelhante, alterando a forma como o público compreende e interage com o espaço e os outros ao seu redor, promovendo uma experiência estética crítica que vai além da mera observação. Portanto, a arte sonora em galerias não só propõe uma nova relação entre som, espaço e público, mas também abre caminho para

a experimentação sensorial que transcende a visualidade tradicional da arte. Ela convoca o público a participar de uma experiência imersiva, onde os sentidos se entrelaçam, desafiando as convenções estéticas e culturais estabelecidas e convidando a uma reavaliação das fronteiras entre arte, espaço e percepção.

Assim, as propostas de arte sonora criam um espaço de inovação e diálogo, expandindo os limites da percepção estética contemporânea. Em conformidade com o pensamento de Licht, o musicista David Toop (2010), também argumenta que a paisagem sonora em uma instalação artística oferece uma nova forma de percepção do espaço e do tempo dentro do ambiente da galeria:

> Em instalações sonoras, tempo e espaço não são fixos; eles são fluidos, moldados pelas pistas auditivas que preenchem a sala. A paisagem sonora introduz um elemento de imprevisibilidade e imersão, tornando a experiência do visitante única e pessoal. (Toop, 2010, p. 67. Tradução nossa).

Em face do conteúdo já exposto, torna-se importante destacar também, a perspectiva do artista John Cage, que revolucionou a compreensão da música ao sugerir que todos os sons, incluindo os provenientes do ambiente, podem ser considerados como uma composição musical. Diante deste pensamento, Cage encorajava a prática do "ouvir ativo", na qual os ouvintes são chamados a prestar atenção aos sons do ambiente como elementos musicais, transformando a paisagem sonora em uma experiência artística significativa. Sua obra não apenas amplia a definição de música, mas também convida o público a reconhecer e valorizar os sons cotidianos como parte de uma experiência estética mais ampla e integrada.

> Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o ouvimos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. Estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (Cage, 1961, p. 3, tradução nossa).

Cage, além de realizar diversos experimentos utilizando do som, também deu muita atenção ao silêncio a qual todos os seres humanos estão imersos. Essa ideia é mais claramente expressa em sua obra icônica, *4'33"*, na qual o intérprete se abstém de tocar qualquer instrumento durante quatro minutos e trinta e três segundos, permitindo que os sons do ambiente se tornem a verdadeira "música". Com essa abordagem, Cage desafia a noção tradicional de música como algo exclusivamente produzido por instrumentos, enfatizando a importância da escuta atenta e da consciência sonora do contexto em que nos encontramos.

> Não se está tanto ouvindo algo, mas sim ouvindo a si mesmo ouvindo. O ato de ouvir se torna o centro das atenções, e os sons que surgem naturalmente no ambiente são igualmente válidos como os sons que são compostos intencionalmente. (Cage, 1967, p.13. Tradução nossa).

Cage propõe uma escuta ativa que transforma até mesmo os ruídos cotidianos — como sirenes, gritos e a cacofonia das cidades — em elementos composicionais que desafiam o ouvinte a reavaliar sua relação com a sonoridade urbana. Nesse contexto, o artista capixaba Marcelo Gandini se apropria dessa abordagem, utilizando as paisagens sonoras das cidades do Espírito Santo, como um meio de reflexão sobre as tensões sociais e os traumas provocados pela violência. Em sua arte-instalação "Projetéis" o artista captura a realidade sonora da violência urbana, instigando um diálogo crítico sobre suas consequências, a fim de questionar as estruturas de poder que moldam as sociedades contemporâneas, "Projéteis" revela que a violência, quando inserida em contextos artísticos, provoca não apenas uma resposta emocional, mas também uma reconfiguração da experiência estética do espectador. Os sons de tiros combinados aos objetos dispostos na exposição, não apenas ilustram a narrativa, mas também operam como elementos catalisadores que intensificam a sensação de ameaça e vulnerabilidade. Essa sonoridade imersiva, ao ecoar nas mentes dos receptores, transforma a obra em um espaço de reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais da violência, permitindo que o público vivencie a tensão e o drama de forma visceral, estabelecendo um diálogo entre a arte e a realidade.

Considerações finais

A percepção do espaço não pode ser dissociada de seus elementos sensoriais e subjetivos. A paisagem não é meramente uma representação visual; ela é um constructo complexo que envolve a percepção e a experiência sensorial do indivíduo, moldada por fatores culturais, históricos e afetivos. A introdução do conceito de "paisagem sonora" amplia ainda mais essa noção, ao destacar o papel fundamental do som na maneira como vivenciamos e interpretamos o espaço. Através da manipulação sonora, os artistas oferecem novas formas de interação e percepção, rompendo as fronteiras tradicionais entre as artes visuais e auditivas, e propondo uma experiência estética mais imersiva e participativa. Ao criar uma relação íntima entre o som, o espaço e o espectador, a arte sonora desafia as noções convencionais de contemplação passiva, incentivando uma abordagem ativa, onde a percepção sensorial e a subjetividade se tornam parte integrante da obra. Dessa forma, o espaço e o som, ao serem manipulados poeticamente, transformam-se em ferramentas poderosas para a ressignificação dos ambientes e para a criação de novas formas de interação social e artística, proporcionando ao espectador uma experiência que vai além do visual, e que o conecta de maneira profunda ao espaço e à obra.

A paisagem sonora redefine o papel do espectador, que deixa de ser um observador passivo para se tornar um participante ativo em uma experiência sensorial multissensorial. Nesse contexto, a escuta atenta, proposta por Cage,

se revela como um elemento central, onde os sons do cotidiano, muitas vezes ignorados, são elevados a composições artísticas. Isso amplia a compreensão da estética, ao incluir os ruídos e sons urbanos, provocando reflexões sobre questões sociais e políticas, como exemplificado na obra de Marcelo Gandini, que utiliza o som para remontar o instante crucial do disparo, promovendo uma combinação dos elementos visuais e sonoros criando um ambiente imersivo. Sendo assim, a paisagem sonora não apenas amplia as possibilidades estéticas, mas também desafia o público a reavaliar sua relação com o ambiente, estimulando um diálogo contínuo entre arte, espaço, som e as dinâmicas sociais.

Referências

ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Tradução de Ana Zelma Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

ALESSI, Gil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/25/politica/1508939191_181548.html. Acesso em: 10 out. 2024.

ATTALI, Jacques. **Noise**: the political economy of music. University of Minnesota Press, 1985.

BACK, Les. **The art of listening**. Berg, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Structures, habitus, practices. In: RUDDICK, Susan (Ed.). **Rethinking the subject**. Routledge, 2018. p. 31-45.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings. Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. **A year from Monday**: new lectures and writings. Wesleyan University Press, 1967.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música** (ANPPOM), Brasília, 2006. p. 775-780. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao03/07COM_TeoComp_0301-248.pdf. Acesso em: 17 out. 2014.

COX, Christoph. **Audio culture**: readings in modern music. New York: Continuum, 2011.

FASSIN, Didier. **Prison worlds**: an ethnography of the carceral condition. John Wiley & Sons, 2017.

FONTANA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, n. 51, p. 21-41, 1998. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11567. Acesso em: 17 out. 2024.

GAMBETTI, Zeynep. Politics of place/space: the spatial dynamics of the Kurdish and Zapatista movements. **New Perspectives on Turkey**, n. 41, p. 43-87, 2009.

GAMBETTI, Zeynep. The agent is the void! From the subjected subject to the subject of action. **Rethinking Marxism**, v. 17, n. 3, p. 425-437, 2005.

GANDINI, Marcelo Mattos. Projéteis: arte instalação fundamentada nos índices de homicídio por arma de fogo ocorridos no ano de 2008 na cidade de Vitória/ES. **Revista Rumos da História**, IFES, Centro-Serrano – Santa Maria de Jetibá, v. 1, n. 6, p. 241-253, ago./dez. 2017. Disponível em: https://www.rumosdahistoria.com/_files/ugd/563c05_1e6ab36b1ce54b72808a37504706c62a.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

GUERRA, Paula. Quebrar o silêncio. Reinventar o lugar. As cidades musicais ao som do brega. **Revista Farol**, v. 19, n. 28, p. 138-152, 2024.

GUERRA, Paula. Underground artistic-creative scenes between utopias and artivisms. **Journal of Cultural Analysis and Social Change**, v. 8, n. 2, 2023a.

GUERRA, Paula. DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: 'This city is my sister'. **DIY**, Alternative Cultures & Society, v. 1, n. 3, 2023b. Disponível em: https://doi.org/10.1177/27538702231211062. Acesso em: 10 out. 2024.

GUERRA, Paula. Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. **Revista de Antropologia**, v. 65, n. 2, e197977, 2022.

GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s): processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. **PerCursos**, Florianópolis, v. 22, n. 50, p. 15-42, 2021a.

GUERRA, Paula. Sons, corpos e lugares: para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. **CSOnline** - Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n. 33, p. 171-197, 2021b.

GUERRA, Paula. Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. **ArtCultura** Uberlândia, v. 22, n. 41, p. 7-29, 2020a.

GUERRA, Paula. Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 26, n. 40, p. 393-407, 2020b.

GUERRA, Paula. Sonhos pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. **E-Compós**, v. 18, n. 1, p. 1-22, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. You can put your arms around a memory: popular music and archives. In: DINIS, F. (Ed.). **Performativity and the representation of memory**: resignification, appropriation, and embodiment. Hershey: IGI Global, 2024. p. 311-341.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. University of Chicago Press, 2020.

IPEA. Disponível em: https://ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/6858-atlas-violencia-2023-infografico-v06-1.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. MIT Press, 1981.

LABELLE, Brandon. **Acoustic territories**: sound culture and everyday life. Bloomsbury Publishing USA, 2019.

LABELLE, Brandon. **Background noise**: perspectives on sound art. London: Bloomsbury, 2015.

LICHT, Alan. **Sound art**: beyond music, between categories. New York: Rizzoli, 2007.

MADERUELO, Javier. **El paisaje**: génesis de un concepto. 2. ed. Madrid: Abadá, 2006.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Revista ARS**, USP, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 9-29, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909. Acesso em: 17 out. 2024.

MISSE, Michel. Crime organizado e crime comum no Rio de Janeiro: diferenças e afinidades. **Revista de Sociologia e Política**, v. 19, p. 13-25, 2011.

STUSA, Dudu. Arte sonora: sons integrados no espaço. **TECCOGS**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, PUC-SP, n. 6, p. 189-209, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52886. Acesso em: 17 out. 2024.

SCHAFER, Murray. **The tuning of the world**. New York: Knopf, 1977.

TOOP, David. **Sinister resonance**: the mediumship of the listener. London: Continuum, 2010.

VITERNA, Jocelyn. **Women in war**: the micro-processes of mobilization in El Salvador. Oxford University Press, 2013.

WACQUANT, Loic. For a sociology of flesh and blood. **Qualitative Sociology**, v. 38, p. 1-11, 2015.

WESTIN, Ricardo. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/armamento-da-populacao-foi-incentivado-na-colonia-e-no-imperio-e-so-virou-preocupacao-nos-anos-1990?utm_medium=share-button&utm_source=whatsapp. Acesso em: 10 out. 2024.

Paula Guerra

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordinator da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9747905616898171

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2377-8045

Jaqueline Torquatro de Oliveira

Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013), graduanda no curso de bacharelado em Artes Plásticas da UFES e mestranda em Artes da mesma instituição; pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES, LEENA, com foco na pesquisa e catalogação da arte pública capixaba.; bolsista CAPES

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-3914-1911

Lattes: https://lattes.cnpq.br/2601386393048834

Jovani Dala Bernardina

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Bacharel em Artes Plásticas(2022) pela Universidade Federal do Espírito Santo, Licenciada em Artes(2023) pela UNIASSELVI. Integrante do Coletivo artístico Ato Falho. Pesquisadora nos grupos: Grupo de Pesquisa e Extensão de Estudos da Paisagem (GPEEP), Processos Criativos em Gravura e no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5038-5672

Lattes: http://lattes.cnpq.br/1003388753252063

Rosely Kumm

Artista, licenciada em Artes Visuais pela UFES, arte educadora e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES.

ORCID: https://orcid.org/0009-0008-9799-0405

Lattes: https://lattes.cnpq.br/4579476998031846