

# ENTRE O SOM E A IMAGEM: FLUXOS E FRICÇÕES NA OBRA *AMÉM, IRMÃO*.

Adriano Fiorucci da Costa Silva

**Resumo:** Este artigo analisa as relações entre som e imagem na obra *Amém, irmão* (2024), desenvolvida em vídeo, escultura e performance. O estudo articula a análise poética dos procedimentos de criação à análise estética das relações perceptivas produzidas pelo trabalho. A partir de aportes da audiovisuologia, da estética da escuta e das discussões sobre hibridismo nas artes contemporâneas, investiga-se como o trabalho opera traduções entre regimes perceptivos distintos, produzindo um campo sensorial em que ver e ouvir se entrelaçam na construção da experiência estética.

**Palavras-chave:** Poéticas visuais. Som e imagem. Hibridismo. Tradução sensorial. Artes contemporâneas.

## BETWEEN SOUND AND IMAGE: FLOWS AND FRICTIONS IN THE WORK *AMÉM, IRMÃO*

**Abstract:** This article analyzes the relations between sound and image in the work *Amém, irmão* (2024), developed through video, sculpture and performance. The study articulates an analysis of the work's creative procedures, situated in the field of artistic poetics, with an aesthetic analysis of the perceptual relations produced by the work. Drawing on audiovisual theory, listening aesthetics and discussions on hybridity in contemporary art, it examines how the work operates translations between distinct perceptual regimes, creating a sensory field in which seeing and hearing intertwine in the construction of aesthetic experience.

**Keywords:** Visual poetics. Sound and image. Hybridity. Sensory translation. Contemporary art.

O presente artigo parte da análise da obra *Amém, irmão* (2024), criada pela parceria entre os artistas Didi Fiorucci e Dan Rojas, como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre os modos de interação e transformação entre som e imagem no contexto das artes visuais contemporâneas. Pensado como um trabalho de feitura híbrida e processual, *Amém, irmão* desdobra-se em camadas sensoriais e semânticas que colocam em fricção os domínios do visual e do sonoro, fazendo emergir entre eles zonas de indiscernibilidade, transbordamento e contaminação.

A análise propõe-se a observar como, na obra, o som não apenas acompanha ou complementa a imagem, mas a transforma, a afeta e, por vezes, a antecede enquanto força estruturante da experiência estética. Para isso, recorre-se a uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar, fundamentada em aportes teóricos oriundos da audiovisuologia (Daniels; Naumann, 2015), da estética da escuta (Iazzetta, 2011), da crítica da imagem expandida (Naumann, 2012) e das novas epistemologias do audiovisual (Santaella, 2016), que vêm problematizando as relações entre som e imagem para além da lógica da sincronização tradicional.

O artigo articula dois planos complementares. No plano da poética, reconstrói os procedimentos, as escolhas e as transformações que constituíram *Amém, irmão*, a partir da perspectiva de um de seus artistas. No plano da estética, examina os modos como essas operações organizam relações perceptivas entre som, imagem, corpo e espaço. A distinção não busca separar rigidamente os dois campos, mas tornar visível o movimento entre o fazer da obra e as condições de experiência por ele produzidas.

A escolha por um trabalho de autoria própria — fruto de um processo de escuta, registro e montagem em diálogo com experiências vivenciadas — insere-se no campo da pesquisa em poéticas visuais, permitindo que a análise seja também um exercício de autoteorização. Essa abordagem se alinha às pesquisas de artistas que investigam as zonas de encontro entre imagem e som, como John Cage, cuja obra integrou princípios do acaso e da escuta ativa como procedimentos visuais e sonoros; Brian Eno, com suas instalações generativas e suas proposições sobre a ambientação estética; e Christian Marclay, que tensiona a materialidade do som no espaço expositivo.

Ao mesmo tempo, dialoga com uma perspectiva que entende a obra de arte contemporânea como campo híbrido e rizomático — conforme propõem Sandra Rey (2004) e Maria do Carmo Veneroso (2008) —, em que diferentes registros, linguagens e materialidades se atravessam, configurando não mais uma obra estável e fechada, mas a trama em fluxo, em que sentidos e significados se constroem na própria operação poética dos cruzamentos.

## POÉTICAS DO ENTRE: SOM, IMAGEM E HIBRIDISMO NAS ARTES VISUAIS

Os deslocamentos e cruzamentos também podem atuar na dimensão estética das relações entre o som e a imagem, ou seja, quanto aos modos de percepção e experiência.

Ao longo do século XX e especialmente no campo das práticas artísticas contemporâneas, diversas práticas deslocaram progressivamente a relação entre som e imagem de modelos funcionais e hierárquicos — marcados pela lógica da sincronização e da complementaridade — para um campo expandido, no qual essas linguagens podem se contaminar, friccionando e operando como forças poéticas autônomas e interdependentes. Esse deslocamento, que tensiona os próprios regimes sensoriais de ver e ouvir, configura um dos eixos centrais da obra *Amém, irmão*.

Dieter Daniels e Sandra Naumann (2015), ao proporem o campo da audiovisuologia, traçam um percurso histórico que evidencia como, desde as primeiras experimentações modernistas, artistas vêm desafiando as fronteiras disciplinares entre som e imagem. No entendimento desses autores, o termo *audiovisuologia* não designa apenas o estudo das interações técnicas ou funcionais entre áudio e vídeo, mas, sobretudo, a investigação dos cruzamentos perceptivos, poéticos e epistemológicos que emergem quando som e imagem se tornam matéria de experimentação estética.

Lucia Santaella (2016) amplia essa discussão ao apontar que as formas contemporâneas do audiovisual não se limitam mais à conjunção de dois canais sensoriais, mas operam como uma verdadeira ecolo-

gia de linguagens, suportes e percepções. A autora sugere que o audiovisual contemporâneo se expande para além da tela, do tempo linear e da lógica da ilustração, instaurando modos de presença que envolvem simultaneamente espaço, corpo, ambiência e fluxo.

Nesse contexto, torna-se central mobilizar o conceito de imagem sonora, elaborado por Fernando Iazzetta (2011), para pensar como o som, ao ser manipulado, registrado e montado, adquire características formalmente próximas àquelas associadas à visualidade. A imagem sonora não se restringe à representação auditiva de algo visível, mas emerge como configuração sensível capaz de evocar espacialidades, texturas e dinâmicas próprias. Da mesma forma, o inverso também se verifica: a imagem, quando submetida a processos de montagem, repetição, ruído ou deslocamento, pode adquirir qualidades rítmicas e estruturais próprias da organização sonora.

A própria noção de musicalização das artes visuais, proposta por Naumann (2012), oferece uma chave potente para compreender esse trânsito. Ao analisar o modo como o futurismo, o dadaísmo e, posteriormente, as práticas *fluxus*, incorporaram sons, ruídos, partituras gráficas e dispositivos sonoros em contextos visuais e performáticos, Naumann demonstra que a dissolução das fronteiras sensoriais é não apenas uma estratégia formal, mas também uma proposição conceitual e política.

No plano da experiência estética, essa aproximação não precisa se restringir a funções ilustrativas ou decorativas, podendo operar como uma ferramenta de reconfiguração perceptiva. Quando artistas como John Cage introduzem o acaso, o silêncio e o ruído como elementos estruturantes da composição, eles estão, de certo modo, tensionando o próprio campo da escuta para além do auditivo, convocando o olhar e o corpo a participarem da experiência sonora. Da mesma maneira, quando Brian Eno propõe suas paisagens sonoras generativas, ele desloca a música do eixo temporal linear para um campo de espacialização sensível, onde som e ambiente se tornam indissociáveis.

É dentro desse contexto ampliado que no plano de sua poética, *Amém, irmão* busca se inserir: como prática que explora os limites e as passagens entre som e imagem, transformando um no outro e evidenciando que tais categorias, quando ativadas como matéria poética,

deixam de ser compartimentos estanques para se tornarem territórios de trânsito, reverberação e presença.

## AMÉM, IRMÃO: MATERIAIS, PROCESSOS E TRADUÇÕES ENTRE SOM E IMAGEM

Sobre a dimensão poética de *Amém, irmão*: os procedimentos, as decisões e as transformações que organizaram seu processo de criação. As considerações sobre percepção e experiência estética aparecem, portanto, como efeitos e desdobramentos dessas operações.

*Amém, irmão* surge da vontade dos artistas Didi Fiorucci e Dan Rojas de colaborar a partir das similaridades de interesses presentes em suas trajetórias, uma vez que, além de formados institucionalmente nas artes visuais, ambos também atuam em carreiras musicais. A oportunidade se deu em 2024 no Laboratório Experimental de Interlocução Audiovisual proposto por João Miguel Santana (Jomi), Giovanni Alencar Comodo e Vitor Droppa, juntamente com o Professor Fábio Noronha por meio do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. O laboratório propôs seis meses de encontros entre um grupo de artistas compartilhando seus processos de trabalhos individuais ou coletivos, como no caso de *Amém, irmão*, para então desenvolver uma exposição, realizada na galeria da instituição.

A obra se configura como um organismo multiforme, atravessado por processos de tradução sensorial, deslocamento de linguagens e tensionamento entre as materialidades do som e da imagem. Construída a partir de quatro núcleos interdependentes — música, vídeo, escultura e performance —, a obra propõe não apenas uma justaposição de mídias, mas um contínuo processo de transformação, em que o som se torna imagem, a imagem se torna corpo, e o corpo, por sua vez, reverbera como dispositivo de escuta.

Resultado de um trabalho colaborativo, a música foi composta por Dan Rojas e arranjada, executada e produzida por ambos, constituindo o ponto de partida cronológico e material dos desdobramentos seguintes. Essa precedência temporal estabeleceu uma assimetria no processo; a intenção poética, contudo, foi tensioná-la nos desdo-

bramentos posteriores, de modo que cada núcleo pudesse produzir operações, materialidades e sentidos próprios. Utilizando uma estrutura musical de crescimento contínuo, permeada pelo contraste entre elementos orgânicos e digitais, ambos utilizam também suas vozes, não separadas como em um dueto, mas mescladas, como se fossem timbres diferentes de uma só pessoa. Como nas demais partes do trabalho, mas em especial nesta parte, os assuntos da colaboração, do reflexo de si mesmo e percepção da presença do outro aparecem tanto como consequências da escuta quanto do entendimento da música enquanto música. Contudo, foram pensadas também como materiais conceituais estruturantes da obra, de modo a possibilitar sua repetição nos processos de desdobramento que se seguiram.



Figura 1. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Frame do vídeo (núcleo videográfico). Fonte: acervo do autor.

O núcleo videográfico, composto por um filme de aproximadamente seis minutos, articula imagens documentais (Figura 1) — registros de encontros com sujeitos anônimos, ambientes urbanos, paisagens naturais e elementos do cotidiano — a uma trilha sonora construída a partir de sons ambientes, ruídos, respiros e as camadas musicais descritas anteriormente. A montagem, tanto visual quanto sonora, opera por

justaposição, repetição e deslocamento, criando um campo de fricção entre o que se vê e o que se ouve. Embora o vídeo tenha sido desenvolvido a partir de uma música previamente composta, a imagem não se limita a ilustrá-la, assim como o som não funciona apenas como suporte das imagens. A montagem visual e sonora introduz ritmos e deslocamentos que reconfiguram a escuta da música inicial, de modo que som e imagem passam a se afetar mutuamente e a estruturar a percepção do tempo, da presença e do espaço.

Esse jogo de contaminações se expande no núcleo escultórico da obra. A partir da captura de um espectrograma (Figura 2) — representação visual obtida por meio de software de análise da frequência sonora da música —, foi produzida uma escultura que materializa o som em forma tridimensional. O processo envolveu a transposição do gráfico digital para uma matriz física, desenhada a mão e posteriormente transformada em objeto.

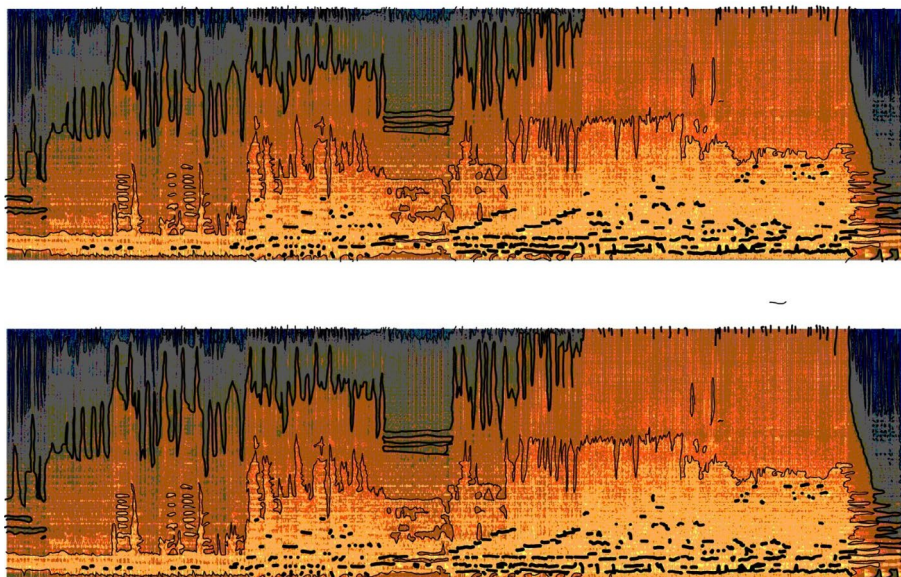


Figura 2. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Espectrograma da música (matriz para o núcleo escultórico).

Fonte: acervo do autor.

Apresentado como um painel de 1,08m de altura, 1,92m de largura e 15cm de espessura, todo branco, buscamos usar as ranhuras e traços, que antes definiam o gráfico, para tornarem-se relevos próximos aos de uma topografia. A presença do painel se reafirma enquanto objeto escultórico ao ser exposto destacado a 30 cm da parede (Figura 3). Nesse sentido, a escultura opera como uma transposição mediada do som para o campo da visualidade e da materialidade, tornando palpável aquilo que originalmente se apresenta como vibração e fluxo. A captura do espectrograma constitui apenas a primeira dessas mediações: sua passagem pelo desenho manual e pelas escolhas de escala, relevo, material e modo de instalação afasta o objeto da reprodução automática do dado sonoro. Mais do que uma ilustração, ela se constitui como uma condensação formal do tempo e da voz, transformando o efêmero em presença tátil.

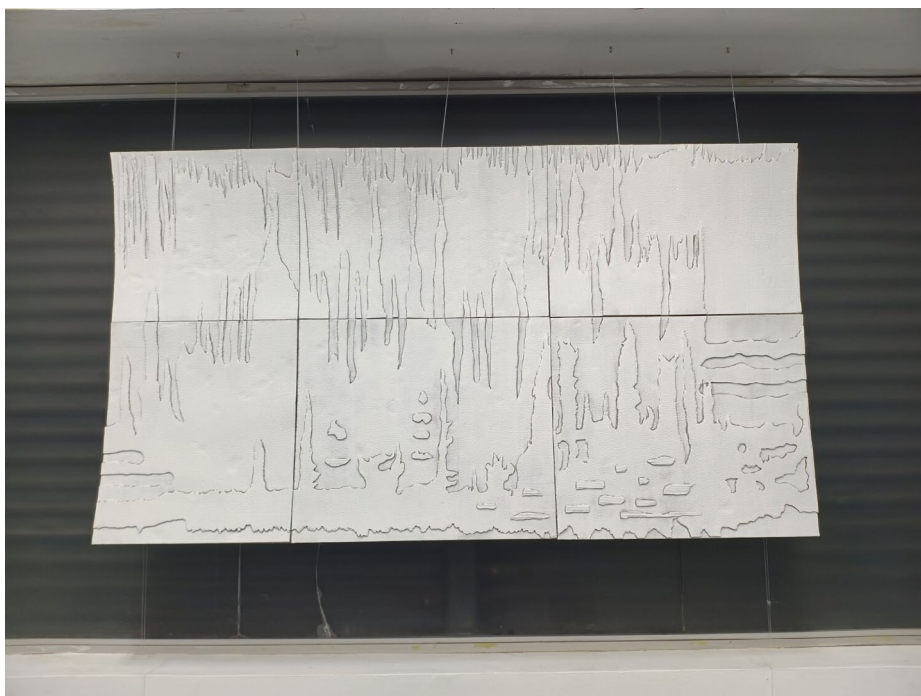


Figura 3. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Escultura baseada em espectrograma (1,08 × 1,92 × 0,15 m).

Fonte: acervo do autor.

O quarto eixo, a performance, buscava deslocar novamente essas relações, reunindo e retroalimentando as partes anteriores. Realizada presencialmente, ali no espaço físico da exposição, a performance se concretizou por meio dos nossos corpos, nossas palavras e nossos gestos. Posicionamo-nos diante da escultura, objetivando ativar a escuta do espaço e da própria voz, combinando silêncio, leitura e presença corporal. Nesse momento, a escultura tornou-se tela para a projeção do vídeo (Figura 4). Como justaposição a essa tela, nossos corpos, vestidos por roupas brancas, criavam relevo e certa interferência/deformação da imagem. E, segurando um tecido branco, frente à projeção do vídeo, passamos a movimentá-lo, criando camadas de luz e sombra que refletiam também a sobreposição conceitual do todo da obra (Figura 5). Na parte final, saímos de cena e chamamos pessoas do público para tomar nossos lugares. O tecido foi entregue às pessoas para que o movimentassem de forma improvisada, resultando em novas composições.



Figura 4. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Projeção do vídeo sobre a escultura durante a performance.

Fonte: acervo do autor.



Figura 5. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Performance: ativação com tecido e participação do público.

Fonte: acervo do autor.

Sentamo-nos junto ao público para assistir à cena dos/as participantes, como um gesto simbólico de abrir mão daquilo que tínhamos, de algum modo, rascunhado para a apresentação.

A participação de pessoas do público (Figura 6) auxiliou no fortalecimento do que pretendíamos com a performance: que não fosse narrativa nem descritiva, mas que se construísse na dilatação do tempo, tendo os corpos como meio de mediação entre o visível e o audível. Em função de os/as participantes terem que improvisar suas movimentações, a escuta foi o principal componente da criação ocorrida ali. Por esse movimento, a performance não operou apenas como etapa final do processo: os corpos, a projeção e a participação do público passaram a interferir na percepção da escultura, do vídeo e da própria música.

Esses quatro núcleos podem ser apresentados e lidos como instâncias isoladas, mas ganham potência como partes de um circuito contínuo de traduções e reverberações. Embora a música constitua o ponto de partida cronológico, o percurso não se encerra em uma cadeia

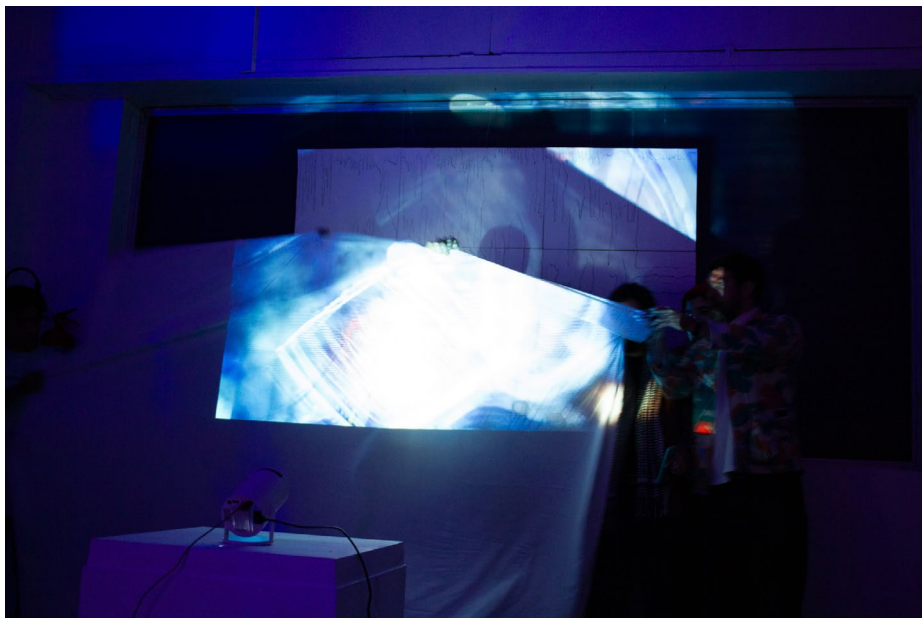


Figura 6. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Performance com participação do público e ativação do tecido diante da projeção. Fonte: acervo do autor.

linear de derivações: o som atravessa o vídeo, solidifica-se na escultura e retorna como presença performática; nesse retorno, os núcleos posteriores reconfiguram a percepção dos anteriores. A palavra — especialmente a fala captada de sujeitos anônimos — serve como fio condutor desse circuito, não apenas enquanto significante linguístico, mas como matéria sonora, rítmica e poética. Assim, no plano da experiência estética, *Amém, irmão* se posiciona como uma proposição que desloca os limites entre ver e ouvir, material e imaterial, documento e ficção, presença e registro.

## ENTRE VER E OUVIR: DISCUSSÕES CRÍTICAS E APROXIMAÇÕES ARTÍSTICAS.

Do ponto de vista das relações perceptivas que emergem da articulação entre os procedimentos poéticos, a obra *Amém, irmão* insere-se em uma linhagem de práticas artísticas que intentam tensionar e deslocar as

fronteiras entre som e imagem, explorando o hibridismo sensorial como campo de experimentação estética. Essa condição híbrida, no entanto, não se restringe à justaposição de linguagens ou meios, mas constitui-se como um dispositivo poético que ativa traduções, desdobramentos e reinvenções contínuas. Embora tenham sido produzidas em uma sequência cronológica iniciada pela música, as diferentes partes que compõem a obra — música, vídeo, escultura e performance — podem ser apresentadas e lidas separadamente, adquirindo relativa autonomia formal e conceitual. Sua potência conjunta, contudo, encontra-se justamente no modo como se articulam e reverberam entre si.

O conceito de hibridização, conforme desenvolvido por Sandra Rey (2004), é central para compreender esse processo. Segundo a autora, a hibridização, nos procedimentos da arte contemporânea, refere-se à capacidade de operar transversalidades entre registros, materiais e linguagens, apropriando-se dos meios não apenas para reproduzir suas funções originais, mas para instaurar desvios, deslocamentos e invenções poéticas. Dessa forma, *Amém, irmão* mobiliza tecnologias de captura sonora, espectrografia, processos de impressão, montagem audiovisual e ativação performática não como fins em si, mas como meios para construir um campo expandido de percepção e sentido.

Essa lógica conecta-se também ao que Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2008) descreve como a passagem da “obra” modernista ao “texto” pós-moderno. Na perspectiva da autora, enquanto a obra sugere um todo coeso, fechado e orientado por uma origem (o autor) e um fim (um significado), o texto se configura como um espaço multidimensional, aberto, contaminado e permanentemente em construção, onde os significantes se encontram em fluxo constante. Assim, a unidade de *Amém, irmão* não está na linearidade de uma narrativa ou na estabilidade de um significado, mas na composição rizomática de suas partes, na dinâmica entre som, imagem e presença, e na ativação sensível do público, que se torna também parte do texto.

John Cage é uma referência seminal nesse contexto. Sua obra *4'33"* (1952), composta por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, propõe uma escuta atenta aos sons do ambiente, redefinindo o conceito de música e ampliando os limites da experiência sonora. Cage também explorou as artes visuais, como na litografia *Not Wanting to Say*

*Anything About Marcel* (1969), criada com base no I Ching, evidenciando seu interesse pela indeterminação e pelo acaso como princípios compositivos.

Já a obra *77 Million Paintings* (2006), de Brian Eno, auxilia a pensar a integração entre som e imagem em instalações imersivas. Nesta obra, o artista utiliza software para gerar combinações únicas de imagens e sons, criando uma experiência sensorial em contínua variação. Eno descreve esse processo como "arte generativa", no qual o artista estabelece parâmetros e o sistema produz variações infinitas.

Nesse contexto, a relação entre som e imagem deixa de operar segundo uma lógica de correspondência direta e passa a configurar-se como um campo perceptivo em permanente transformação. Da perspectiva da experiência estética, as imagens podem deixar de operar como ilustração do som, assim como o som pode ultrapassar a função de acompanhamento; ambos podem se aliar para serem percebidos como fluxos paralelos e interdependentes, gerando atmosferas perceptivas em constante mutação. Tal abordagem desloca a experiência estética para um regime de duração e ambiência, no qual a obra se apresenta menos como objeto fixo e mais como processo contínuo. As investigações presentes em *Amém, irmão*, aproximam-se dessa concepção, na medida em que também propõem um sistema de relações entre elementos sonoros e visuais que se transformam mutuamente ao longo da experiência. Se em Eno essa integração se organiza sobretudo como ambiência e variação contínua, em Christian Marclay ela se constrói pela montagem e pela reorganização do tempo audiovisual.

A intersecção entre som e imagem é explorada por Marclay por meio de colagens, vídeos e performances. Em obras como *The Clock* (2010), um vídeo de 24 horas composto por milhares de trechos de filmes que mostram relógios, Marclay sincroniza o tempo fílmico com o tempo real, criando uma experiência audiovisual que desafia a linearidade temporal e enfatiza a materialidade do som e da imagem.

Ao operar com fragmentos de filmes e registros sonoros pré-existentes, Marclay evidencia como o audiovisual contemporâneo se constitui também a partir de processos de montagem, apropriação e recomposição temporal. Em *The Clock*, a sincronização entre o tempo diegético das imagens e o tempo real vivido pelo espectador cria uma

experiência expandida de percepção, na qual som, imagem e duração se articulam de forma inseparável. Esse procedimento evidencia que a materialidade do audiovisual não se limita ao suporte técnico, mas envolve também o modo como os fragmentos são reorganizados para produzir novas relações sensoriais e narrativas. Nesse sentido, o trabalho de Marclay contribui para compreender como a articulação entre som e imagem pode operar como estratégia de reorganização do tempo e da experiência perceptiva. Essa reorganização das relações entre som, imagem e tempo abre caminho para outras investigações no campo do audiovisual nas artes visuais.

Um caminho diferente pode ser observado em obras de Nam June Paik, considerado o "pai da videoarte". O artista incorporou elementos sonoros e visuais em suas instalações, como em *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995), em que monitores de televisão exibem imagens em uma estrutura que remete ao mapa dos Estados Unidos, acompanhadas por sons que refletem a cultura midiática contemporânea.

Paik explorou de maneira pioneira o potencial escultórico e espacial do vídeo, transformando monitores e circuitos eletrônicos em elementos compositivos dentro do espaço expositivo. Em suas instalações, o som, a imagem e o objeto tecnológico passam a constituir um único campo de experiência sensorial, no qual o espectador é convidado a circular e a estabelecer diferentes relações perceptivas com a obra. Ao deslocar o vídeo do formato tradicional da tela para estruturas tridimensionais e ambientes imersivos, o artista contribuiu decisivamente para a consolidação de práticas audiovisuais híbridas nas artes visuais. Esse legado torna-se particularmente relevante para pensar trabalhos que, como *Amém, irmão*, investigam as traduções possíveis entre fluxos sonoros, visualidade e presença corporal no espaço.

Estas, entre tantas outras obras, foram, de algum modo, inspirações e ponto de reflexão para a criação de *Amém, irmão*. As aproximações não se dão de forma direta, mas por vínculos às vezes ínfimos, sendo uma espécie de desdobramentos. Por outro lado, dado que as obras citadas não se resolvem em uma única instância, igualmente *Amém, irmão* buscou afirmar-se como uma proposição estética em que o som se faz imagem, a imagem se faz corpo, e o corpo se faz

escuta. Ver e ouvir, neste caso, tornam-se práticas inseparáveis, e a experiência estética se dá no atravessamento dos meios, dos sentidos e das materialidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui postas articularam dois movimentos complementares: a análise poética dos procedimentos de criação de *Amém, irmão* e a análise estética das relações perceptivas que esses procedimentos produzem entre som, imagem, corpo e espaço. No plano poético, mais do que a justaposição de linguagens, a intenção é de pensar a obra no seu trânsito sensorial e poético, no qual o som se traduz em imagem, e a imagem é transposta para o corpo em performance, que por sua vez lida com a presentificação, sendo a escuta o dispositivo imprescindível para a criação.

Já no plano da experiência estética, ao mobilizar processos de captura, montagem, transcodificação e performatividade, a obra estabelece um circuito dinâmico entre o documental e o sensível, o registro e o acontecimento, a materialidade e o fluxo. Esse circuito reverbera questões caras às práticas contemporâneas que operam na dissolução das fronteiras disciplinares, propondo ecologias perceptivas que envolvem o olhar, a escuta e o corpo de forma integrada.

A partir de referências a obras históricas — como as de John Cage, Brian Eno, Christian Marclay e Nam June Paik — e de aportes teóricos de campos como a audiovisuologia e a estética da escuta, buscou-se perceber como a obra se articula dentro de uma linhagem que tensiona os próprios regimes de percepção, desafiando tanto os modelos tradicionais de fruição quanto as dicotomias entre som e imagem, tempo e espaço, material e imaterial.

Compreende-se que a obra analisada não se estabelece apenas como um experimento formal, mas também como proposição ética e estética sobre a escuta, a atenção e a possibilidade de se afetar e ser afetado pelo outro e pelo mundo. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que sua potência reside justamente na maneira como convoca quem vê e ouve a ocupar um lugar de presença sensível, onde o ato de escutar se torna, simultaneamente, gesto, imagem, memória e encontro.

De uma ou de outra forma, a obra funciona como um dispositivo híbrido, rizomático e aberto — um “texto” no sentido contemporâneo do termo (Veneroso, 2008) —, no qual a unidade não está na linearidade ou na fixidez de um significado, mas na própria dinâmica dos atravessamentos, das traduções sensoriais e das reverberações entre som, imagem, corpo e espaço. Essa articulação permite compreender a escuta, simultaneamente, como procedimento de criação e como condição de experiência. Como desdobramento futuro, entende-se que este estudo pode ampliar-se tanto na análise de outras obras que operam em campos intersensoriais quanto na reflexão sobre os processos de pesquisa em poéticas visuais que tomam a escuta — em seus múltiplos sentidos — como eixo metodológico, poético e político.

## REFERÊNCIAS

DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra (eds.). **Audiovisuology**: A Reader. Vol. 1: Compendium. Vol. 2: Essays. Köln: Verlag Walther König, 2015.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. **Revista Viso**: Cadernos de estética aplicada, v. 1, n. 2, p. 68-77, 2011.

INSTITUTE OF PUBLIC ART. **77 million paintings**. Disponível em: <https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/77-million-paintings/>. Acesso em: 6. Mar. 2026.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Not Wanting to Say Anything About Marcel**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/11082>. Acesso em: 6 mar. 2026.

NAUMANN, Sandra. Imagem expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. **TECCOGS**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, São Paulo, n. 6, p. 154-188, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/issue/view/n6/292>. Acesso em: 6 Mar. 2026.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros: conexões, encontros e cruzamentos na construção de dispositivos poéticos na arte contemporânea. In: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 24., 2004, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: CBHA, 2004. p. 1-6.

SANTAELLA, Lucia. **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. **Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii**. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 17., 2008, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: ANPAP, 2008.

p. 1927-1937. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/175.pdf>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

ZALEWSKI, Daniel. The Hours. **The New Yorker**, 12 mar. 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

**Adriano Fiorucci** é artista visual, músico e pesquisador, bacharel em Escultura pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e mestrando em Processos Criativos Contemporâneos pelo Programa de Pós Graduação de Artes Visuais da UNESPAR. Sua pesquisa e produção transitam entre gravura, som, imagem e processos intermediáticos. Desenvolve trabalhos autorais que articulam escuta, presença, tradução entre linguagens e experimentação estética.

Email: [didifiorucci@gmail.com](mailto:didifiorucci@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1029-7279>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2649375315942282>

Artigo recebido em 08.03.2026. Aceito em 21.07.2026.

