

TRANSITIVIDADE SÔNICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TRANSITIVIDADE SÔNICA

Camila Proto

Porto Alegre, agosto de 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Proto, Camila
Transitividade Sônica / Camila Proto. -- 2020.
101 f.
Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Som. 2. Arte Contemporânea. 3. Comunicação . 4. Filosofia . I. Albani de Carvalho, Ana Maria, orient. II. Título.

Transitividade Sônica

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Mestranda: Camila Proto

Orientadora: Prof.a Dr.a Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Giuliano Lamberti Obici (PPGCA/UFF)

Prof^a. Dr^a. Maria Raquel da Silva Stolf (CEART/UDESC)

Prof^a. Dr^a. Cristina Thorstenberg Ribas (PNPD/CAPES-PPGAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

à todo ruído, sonar ou barulho que me atravessou nos últimos tempos:

aos meus amigos, pelas noites e pelos dias, pelo trânsito de Vinícius ao 150bpm, trocadilhos e silêncios da graça, dos pés ritmados que desfazem-se em espuma no ar, pelas trilhas quentes, trilhas tortas, trilhas tantas, caminhos, abraços e cantos.

à cidade do Rio de Janeiro, pelas marchinhas, batucadas e ranger dos dentes, pelos encontros e jograis da onda do mar que de repente desponta, faz de mim brincante, como um clarão colorido entre a festa e o verde, o suor e a montanha, onde encontro o amor, dentre tanto pulsar de gente.

à minha família, pela canção de ninar flutuante, essa tríade Bach-Chico-AM, como frequências que ora confortam, ora motivam, ora surpreendem, no dançar das diferenças do querer e poder ser.

aos meus colegas do GPESC e do SOMA, pela troca ruidosa e incessante,
ao prof. Giuliano Obici pela coorientação proliferante,
à minha orientadora Ana Albani pelo trabalho e confiança.

por fim, aos artistas, pensadores e pesquisadores, pela resistência e por seguirem soando, cada vez mais alto, apesar dos pesares. dias melhores estão por vir, pelos tantos mundos que insistimos em inventar.

*Para quem quer se soltar
Invento o cais
Invento mais que a solidão me dá
Invento lua nova a clarear
Invento o amor
E sei a dor de encontrar
Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador
Para quem quer me seguir
Eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um Saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar*

Milton Nascimento

RESUMO

A transitividade sônica apresenta-se enquanto qualidade potente do meio sonoro para a produção artística, sob a tentativa de um fazer político e contagiante. Assim, por meio de uma proposição experimental ficcional-cartográfica, este trabalho revisa algumas características do som, como a espectralidade, a velocidade e a vibração, a fim de desenvolver o conceito de transitividade e sua aplicação no campo da arte. O texto é dividido em duas partes: territórios e dispositivos, por onde o leitor percorre tanto as qualidades e incidências do som no mundo, quanto os agenciamentos sônicos possíveis que alteram esses modos de existência, em uma dinâmica inventiva de leitura, que prevê a mobilidade entre vozes, abordagens e papéis. Ao fim, propõe-se com este trabalho uma percepção outra do fazer artístico ao elencar o som como meio, e ao defender a transitividade, ou ainda, a qualidade de atravessamento do meio sônico, enquanto possibilidade de criação de novos mundos.

Palavras-chave:

Som; transitividade; arte; política; atravessamento.

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo I: Territórios

I.I CORPO: Lembrança de contágio

I.II PERSPECTIVA: Lembrança sobre o marulho

I.III ESPAÇO: Lembrança das medidas do horizonte

I.IV LINGUAGEM: Lembrança do eco

Capítulo II: Dispositivos

II.I TRADUZIR: Lembrança de quando me fiz multidão

II.II IMPROVISAR: Lembrança das rotas possíveis

II.III ARRANJAR: Lembrança das fugas

II.IV FICCIONALIZAR: Dejavu

Conclusão

Bibliografia

INTRODUÇÃO

O som é verbo transitivo. Sua expressão, o sonar, se dá no infinitivo, não se reduzindo a um substantivo classificado em gênero, alcance, uso e forma. Dizer que o som é verbo transitivo é assumi-lo enquanto agenciamento, enquanto motor para ação. Pois, o som só é verbo quando atravessa: espaço, corpo, tempo, e todas suas dobras e fronteiras. Nesse atravessar, configura-se sua transitividade, e produzem-se sobras, outros sonares, que ficam latentes, nesse possível soar, ainda em movimento no ar depois que tudo já ficou parado. Chamo, então, de transitividade sônica, a capacidade do som de afetar e de ser afetado. O som, quando atravessa um corpo ou um espaço, produz intensidades singulares. São estas intensidades que configuram gatilhos para a transformação, para uma ação ou proposição, em um movimento de metamorfose da forma mas também do pensamento. Interessa, neste trabalho, investigar esta verbografia do som enquanto meio, suas qualidades de atravessamento, no mapear de sua condição transitiva no acontecer do mundo.

Vejamos, a ideia de transitividade sônica parte de duas afirmações: a) a matéria sônica possui um movimento intrínseco à sua existência e b) ela precisa atravessar um espaço ou um corpo outro para existir. É necessário somar essa dupla de vetores iniciais de velocidade e de uma matéria a ser atravessada para então posicionar o som enquanto meio, enquanto agente para a transformação. E quando proponho pensarmos em uma metamorfose através do som, falo do fazer artístico. O fazer artístico enquanto processo de diferença, o fazer estético-político enquanto operação de um devir-revolucionário. Meu interesse pelo meio sônico parte dessa dupla condição diferencial de sua própria natureza. E, por elas, e seus desdobramentos afetivos, sua transitividade, então, a possibilidade de uma fuga às capturas formais e sistemáticas. Objetivo, dessa maneira, defender o meio sônico como potencial para insurgências sociopolíticas por meio da arte.

Para alcançarmos estas possibilidades de transformação, proponho cartografarmos o som em dois contextos: enquanto acontecimento e enquanto agenciamento. O som enquanto atravessamento, e a intenção de atravessamento para com o som. São dois motivos distintos mas que estão costurados entre si: é possível produzir um agenciamento artístico partindo dos acontecimentos sonoros (como proposições diferenciais de escuta, por exemplo) e vice versa (quando um artista propõe a produção de um acontecimento sonoro). Estas duas modalidades de percepção da transitivida-

de sônica servirão como rotas de observação e de ação de nosso mapa.

Traçaremos, assim, uma cartografia dos acontecimentos e agenciamentos sônicos, que tem por finalidade não somente a apresentação e mapeamento das expressões transitivas do som, como também o encontro com estratégias sônicas possíveis para esse operar artístico revolucionário. Nosso mapa servirá como um plano, volátil e transparente, por onde linhas de ações serão desenhadas conjuntamente. Digo conjuntamente pois o que pretendo com esta cartografia é uma construção, que se dá não somente na tessitura do texto como na produção de afetos com cada corpo leitor. Pois desenhar um mapa já é em si uma criação, e no momento em que posicionamos o som enquanto verbo, enquanto agente, partimos de um referencial deslocado, tornando nossas bússolas imprevisíveis e fragmentadas. É neste exercício de cartografia que será possível inscrever com nome próprio isto que estou chamando de transitividade sônica, no mapear de suas qualidades e graus de contágio, como uma maneira de apropriarmos para nosso fazer, nosso corpo e ação, também as características de atravessamento que o som vem a nos apresentar.

Alguns dirão que é impossível mapear sonares, outros dirão que é um movimento arriscado. Compactuo com aqueles que observam o perigo da ideia. Uma cartografia possibilita um recorte: uma criação em linhas que traçaremos dado nosso percurso enquanto texto, palavra, verbo, som. O traçar deste mapa será sempre abstrato, no sentido de que as linhas variam de leitura a leitura, uma trama impossível de ser reproduzida ou mimetizada. Neste jogo de cartografias sempre haverá um perigo de que as linhas se embaralhem, de que os caminhos tornem-se tortuosos e muitas vezes profundos, em contato direto com o afeto de cada um. Mas é nesta borda, neste risco, que possibilitamos traçares criativos e diferentes, neste fazer próprio da arte de transformar o som em verbo, em palavra, e mais uma vez em sonar. São cadeias de tradução, de contágio. Este mapa pretende-se enquanto gatilho: um encadeamento maquínico de linhas, de possibilidades sonoras. E, com sorte, criamos com ele nossa pequena máquina de guerra, ao encontrarmos estratégias para operar nossos devires e os lugares a serem alcançados através da prática artística.

Antes que nos debruçemos sobre o fazer desta cartografia, penso ser necessário colocar em xeque minhas motivações para esta proposição. Enquanto artista e pesquisadora, mas também mulher e brasileira, estão imbricados em minha prática os efeitos sociopolíticos da contemporaneidade. Parto da convicção de que a criação já é, em si, um ato político. A questão que fica latente, que resta desta afirmação, é quando, e como, efetiva-se esse fazer político, revolucionário, enquanto artístico, poético,

e quais os graus de efetivação, de consistência, que é possível alcançar com essa prática. Como operá-los. Pois, a trama entre esses campos do fazer e do pensar nunca antes foi tão proliferante, considerando as necessidades afetivas e irruptivas que nossos corpos expurgam; contudo, estamos a todo momento enfrentando a captura dessa prática, e muitas vezes parece que os dispositivos estéticos falham no operar desses devires e a arte acaba por enquadrar-se em uma perspectiva sistêmica e embrutecedora.

A captura é contrária ao atravessamento. Quero dizer, o movimento de atravessar, próprio da transitividade, foge desses enquadramentos como um método de escape. Contudo, estão ambos movimentos (o de fuga e o de captura) em relação. A arte, enquanto lugar da criação, foi, assim como os outros campos do pensamento, modulando esses atravessamentos das expressões poéticas em regimes de captura diversos, ao identificar e dar nome à estética a partir de características, regimes, formas e modelos. Da representação à abstração, ou até das vanguardas modernas às contemporâneas, os artistas tentaram e seguem tentando apresentar ao mundo seu recorte do todo, sua maneira de ver e de pensar, suas paisagens sensíveis, capturando o movimento da vida em desenho, pintura, fotografia, texto, melodia... A cristalização do movimento no campo artístico é recorrente, em uma necessidade de tornar a obra estática, firme, para que possa ser observada e para que o passar do tempo não a corroa. Para que ela se inscreva na história. Ganhe nome. Seja lembrada. Mesmo no fazer artístico musical, que trabalha com a expressão sonora, criam-se formas de apresentação desses sons, melodias, tons, encaixes, que limitam o som em pauta, altura e variação. Trabalha-se com o substantivo e não com o verbo.

Pois, este movimento recorrente de captura do fazer artístico está em diálogo com a captura do trânsito do pensamento, que insiste em transformar o mundo em imagem, em ideia, conceito: uma prévia do encontro. É isto que Gilles Deleuze chamaria de uma imagem do pensamento, esta que funciona dentro da lógica representativa, e que nos impõe um precedente ao encontro: não trata-se mais de deixar-se ser atravessado, mas de barrar o atravessamento com uma imagem rígida do que esse atravessamento irá produzir. Estas premissas, pré-conceitos, funções e sensibilidades atribuídas previamente à um espaço ou a um corpo, é a lógica do organismo social, acelerada pelo capitalismo e mais urgentemente pelo neoliberalismo, em um contrato de posições e regimes que o filósofo Jacques Rancière chamaria de partilha do sensível, onde se inscrevem as visibilidades e as dizibilidades. Esta condição de cristalização dos fazeres refere-se ao regime policial, onde as estruturas de poder

organizam os corpos e, conseqüentemente, os pensamentos.

Quando falo em um devir-revolucionário, falo de fazer política. E ainda, um fazer político através da estética. Diferentemente de um regime representativo ou ético, o regime estético seria este onde a partilha poderia ser feita, num deslocamento das funções e dos papéis. Somente este deslocamento possibilita o fazer político e, logo, o tornar o todo mais democrático. Pois, a única maneira de colocar em movimento essas cristalizações, de promover a metamorfose, de não estagnar sob regimes e padrões, é agindo, tornando-se agenciador, fazendo política. Semelhante à esta perspectiva abordada por Rancière, Deleuze propõe que, para desvencilhar-nos dessa fórmula pronta do pensar e do fazer, é necessário entregar-nos ao encontro, ao choque, ao corpo a corpo, às multiplicidades que nos atravessam, frente aos acontecimentos e agenciamentos do mundo: querer ser atravessado. Pôr-se a pensar. E, ao pensar, podemos então criar um fora desse movimento de captura.

A produção de pensamento e conseqüentemente a produção artística que escapa, que foge às estruturas e hierarquias, que é política, é relativa à esse movimento de captura, no momento em que essa articulação dupla entre captura e escape é sempre relacional. É uma dupla não binária, pois as coisas são todas constituídas ao mesmo tempo por uma forma, como a vemos, e por processos, conjuntos de pequenas coisas que maquinam essas outras maiores. Então não há como negarmos a captura do Estado, do sistema, do mercado que insiste em configurar a arte dentro de um capital quantificável; contudo, há estratégias e dispositivos para elencarmos e darmos potência à esses movimentos de escape, de fuga, de insurgência e revolução. Os artistas que lograram atuar politicamente a partir de sua poética e de sua estética, que criaram obras que nunca cessam em escapar, como foram El Bosco, Duchamp, John Cage, Lygia Clark, Hélio Oiticica, entre muitos outros, produziram não somente obras, formas, ideias, mas propuseram desvios, inversões, trânsitos: o cerne do fazer não estava então no objeto, no resultado, mas sim no entre, no meio, no processo.

Não é sobre o que se é, sobre a matéria, o resultado, a forma, mas como se faz ser, o processo, a transformação, o movimento que se dá no entre: o devir. O som é verbo no momento em que atravessa um corpo e um espaço. O som é verbo em devir-revolucionário de ser linguagem, de ser encontro, de provocar atravessamentos. Pois, o atravessamento apresenta-se enquanto processo e, logo, a transitividade enquanto meio, configurando uma estratégia que proponho cartografarmos aqui. Por isso, mais uma vez reforço, que não trata-se de uma discussão acerca do ser do som, do que é verbo ou do que não é, mas uma mudança de perspectiva: não interessa o

que o som é, mas o que ele vem a ser ao atravessar. Pensar o som enquanto agente, motor, movimento, e o seu atravessamento enquanto processo, dispositivo potente para o fazer artístico revolucionário.

Dados estes princípios e motivações para a cartografia, irei ater-me agora aos critérios e metodologias para essa produção. Partindo da divisão anteriormente proposta dos momentos do som, em acontecimento e agenciamento, proponho, em um primeiro momento do texto, observamos a atividade da transitividade sônica: são apresentados acontecimentos específicos que configuram territórios, de quando o som atravessou o corpo e o espaço, mas não somente, também suas frestas, como a perspectiva e a linguagem. Desta maneira, corpo, espaço, perspectiva e linguagem apresentam-se enquanto territórios, por onde o som irá atravessar e gerar certos acontecimentos que poderão sugerir a nós suas potencialidades. Em um segundo momento, irei ater-me então aos agenciamentos, tomados enquanto possíveis dispositivos de operação a partir destes acontecimentos e através da transitividade. Este duplo movimento, acontecimento-agenciamento, território-dispositivo, refere-se também ao duplo movimento de afastamento e aproximação do fazer artístico, em que primeiro observamos as relações para depois propor uma nova trama.

Constituem-se assim os dois módulos centrais do percurso: territórios (acontecimentos) e dispositivos (agenciamentos). Em ambos momentos do nosso percurso enquanto cartógrafos, o texto é apresentado por meio de narrativas ficcionais, chamadas de lembranças. O objetivo da escolha deste modo textual é primeiramente a do contato: transformar o texto também em encontro, em uma simbiose entre palavra e memória, no fazer das relações e das linhas do mapa um tecer próprio da escrita e da leitura, em que as lembranças remetem não só a um acontecimento possível, real, mas também aquele plausível de ser realizado pelo outro. Tento, através desta abordagem ficcional, criar uma “escrita de encontros”, nos termos de Barthes, sob a lógica de colocar-me na posição de quem “faz alguma coisa, e não mais na de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção” (2004, p. 325). Assim, o percurso textual é também um convite à ação, no traçar de um mapa colaborativo entre o que se propõe pensar, as formas que se apresentam esse pensamento, e as perspectivas individuais de cada leitor.

Veremos ao longo destas narrativas de lembranças o som enquanto meio atravessando os espaços e os corpos, assim produzindo restos desse atravessamento, ou seja, novas produções e territórios, ou ainda, as coisas que proliferam desses encontros. É dentro desta escolha metodológica do fazer texto-som-mapa que adicio-

na-se à este conjunto de lembranças outras duas vozes em diálogo. Uma refere-se à intervenção teórica, dessa voz que comenta certos aspectos da lembrança, que se aprofunda em conceitos específicos e nos apresenta caminhos para um pensamento científico mais atravessado. A outra refere-se à apresentação de obras e artistas contemporâneos que, de certa maneira, vão atualizando os acontecimentos e os agenciamentos propostos ao longo do texto e, assim, dando consistência aos mesmos. Estas outras duas vozes apresentam-se em uma coluna lateral ao fluxo narrativo, com velocidade e tempo próprios, propondo ao leitor uma costura individual e livre entre textos.

Traçamos o mapa, então, a partir de três planos que estão a todo momento interagindo: as lembranças, enquanto narrativas destes acontecimentos e agenciamentos por um viés afetivo e próximo do corpo que escreve mas também lê; as intervenções teóricas que apresentam possibilidades para a discussão tanto sobre a potencialidade do som enquanto meio como sobre o fazer político a partir da arte; e os fragmentos de obras e processos de artistas que dão consistência à essa potência da transversalidade. Estes vozes agem como comentaristas do próprio percurso, provocando a leitura e abrindo janelas para o fora adentrar. É neste trânsito do olhar entre os territórios que ocupam os textos que torna-se possível um tramar improvisado das relações. Quero dizer, os textos apresentados nas colunas, direita (lembrança) e esquerda (comentários teóricos e sobre obras), são independentes, mas é a partir de palavras ou expressões específicas, gatilhos, em que as costuras vão sendo apresentadas, como uma maneira de dinamizar a narrativa e de provocar distintas velocidades para a leitura.

Especificamente sobre a voz teórica: anteriormente já apresentei uma dupla de filósofos com a qual conversei e dos quais pensamentos parto meus motivos para essa cartografia. Assim, Gilles Deleuze, somado à sua dupla produtiva Félix Guattari, estabelecem uma conversa com Jacques Rancière, neste entre campos da arte e da filosofia, da política e da estética. Esta tríade de pensamento é o que está por trás da maioria dos comentários da voz teórica. Mas, enquanto um mapeamento atravessado, faz-se necessário a intervenção de outras perspectivas, como as figuras sonoras de Brandon Labelle, que aparecem como guias nos acontecimentos, os arranjos políticos do som através de Salomé Voegelin, Raquel Stolf, Ricardo Basbaum e Giuliano Obici, os modos de pensar o espaço a partir de Milton Santos e Paola Berenstein Jacques, os corpos, através de Suely Rolnik e Lygia Clark, e os processos de politização, por meio de Peter Pál Pelbart, Michael Hardt e Antonio Negri.

Agora, especificamente sobre a voz dos artistas: durante o desenvolvimento

desta pesquisa, realizei entrevistas com sete artistas brasileiros contemporâneos que utilizam o som enquanto meio, a fim de investigar os potenciais da transitividade sônica no plano atual, no que se está produzindo hoje no campo artístico e suas reverberações. Estes artistas são: Vivian Caccuri (São Paulo, 1986), Anna Costa e Silva (Rio de Janeiro, 1988), Projeto SubSonora (Bruno Garibaldi e Luisa Puterman, São Paulo, 2016), Marina Camargo (Maceió, 1980), Pedro Filho (Salvador, 1977), Coletivo OPA-VIVARÁ! (Rio de Janeiro, 2005) e Raquel Stolf (Indaial, 1975). Destas entrevistas, e de concessões a registros que estes artistas fizeram a mim, cria-se a possibilidade de comentários não apenas textuais como também sonoros, que vão se apresentando ao longo da narrativa das lembranças, como uma forma também de recordar ao leitor que estes acontecimentos e agenciamentos propostos teoricamente também acontecem no hoje enquanto processos artísticos e obras de arte. Assim, cria-se um deslocamento do plano formal da leitura, em um diálogo não somente entre velocidades, mas com uma outra sensibilidade, a da escuta. Esta terceira voz, a dos artistas, aparece então como fragmentos, comentários dos mesmos artistas, posicionados em espaços destacados e sempre acompanhados de rabiscos da mesma cor de destaque em outras sessões do texto. As vozes dos artistas são assim caracterizadas pelas suas iniciais, respectivamente: VC, ACS, PS, MC, PF, OPVVR e RS. Ainda, indicações de escuta extratextual sugerem a audição de fragmentos das obras em determinados momentos da leitura, como um instrumento de materialização imagética dos respectivos trabalhos discutidos pelos artistas. Desta maneira, percebemos como nosso percurso é recheado de vozes e intervenções, muitas vezes brutas e violentas, que vão modificando as rotas traçadas e na sua heterogeneidade estabelecendo pela diferença um campo para a criação.

Então desenha-se nosso mapa, nossa cartografia da transitividade sônica: as linhas desses atravessamentos que o som gera no espaço e no corpo, o que esses atravessamentos produzem, e mais, como podemos nos apropriar desse movimento para também produzir. São símbolos que vão se desenhando ao longo do texto, como marcações e incidências, dos sonares que vão traçando rotas possíveis da transitividade sônica. Afinal, trata-se de uma cartografia de estudo, uma investigação, um percurso que, em sua finalidade, objetiva apresentar estratégias e dispositivos sônicos para um fazer artístico político, potente e plural. Uma máquina de operação revolucionária. A proposição metodológica experimental polifônica se dá também nesta premissa de tentativa de uma operação atravessada: é no desassociar o leitor de sua função linear e condicionada, e proporcionar um traçar próprio de linhas no encontro

das alternativas dos planos de vozes e de olhar, que encontrar alternativas aos modelos hegemônicos e, com muita sorte, essa condição de movimento intrínseco a si, no jogo entre páginas. Pois é também partindo de uma proposição participativa do leitor que pode-se transformar o pensamento artístico no deslocar das funções previamente dadas ao artista, ao espectador, à obra e ao conceito. É sobre essa dinâmica de distâncias e aproximações, sobre o trânsito possível de ser feito enquanto processo artístico, e como o meio sônico, e sua transitividade própria, nos auxiliam neste percurso que é tanto subjetivo quanto coletivo.

Em suma, o campo artístico segue sendo o espaço para a criação e, logo, para o pensamento. Se elejo o som enquanto meio para tal, não é sem motivos. O som atravessa, é violento, não pede permissão. E, diante um cenário contemporâneo sociopolítico de extrema urgência em relação à novas maneiras de pensar o mundo, de tratar o mundo e de produzir outros mundos, acredito ser este um caminho interessante para o desenvolvimento de práticas artísticas emancipatórias e provocativas. Não pretendo com este trabalho negar os outros meios para a produção artística. A maioria dos artistas que aparecerão ao longo de nosso percurso trabalham com multimeios. A questão está em apresentar as potencialidades do som e suas possibilidades de atravessamento, elencando sua transitividade enquanto qualidade para uma produção que seja ela um devir. Mapear a transitividade sônica permite, assim, pensarmos em como o meio sônico apresenta-se como potencial para a produção destes outros mundos revolucionários. Pois trata-se de um percurso múltiplo, polifônico, que não cede às direções e institucionalizações, e que não pode ser totalmente capturado, por mais que o tentem, pois está sempre a fugir. O som é a expressão fugidia per se. E, no apresentar-se enquanto meio para o processo artístico, ressoa um potencial estético-político capaz de desestabilizar as estruturas, de gerar dissenso, de transgredir ao tempo. De operar esses tantos devires que nos constituem. Por velocidade se entende o som. Não seria então por sonar que deveria se entender a arte?

CAPÍTULO I: TERRITÓRIOS

I.I CORPO

Lembrança de um contágio

O tempo passa diferente quando não carregamos um relógio no bolso. Assim me visto, com a roupa do corpo, sem nenhum dispositivo de controle, de quando, quem, ou onde, pois estou farta dos satélites e das previsões, e prefiro sair nua, ou quase nua, já que assim também me recebe a rua: como um corpo jogado ao mundo, na ânsia do encontro descompassado. Já perdi a noção da hora, não sei quando saí de casa e quando cheguei aqui, tomo um gole da ansiedade e me embriago, quero dizer, em qual outro período do ano é possível entregar-se plenamente à brincadeira? Então camininho, a passos curtos e lentos, minhas panturrilhas ardem em fogo brando das subidas e mais subidas e dos paralelepípedos e pedras portuguesas que a cada pisada provocam um novo modo de andar cuidadoso pelo terreno irregular.

Vagueio feito mosca pelas ruelas de Santa Teresa sem instrução outra que o acaso do dia. Estou a cada momento sendo guiada por uma **expressão**¹ distinta: à vista chama atenção aos casarões, com suas arquiteturas datadas, os jardins de frente que ora contém pequenas fontes cheias de musgo pelo pouco cuidado, onde penso que talvez morem alguns sapos e rãs que ao anoitecer cantam no prenúncio da noite que vem, e com ela, seus mistérios, histórias de boemia e violência, ora muitos arbustos e trepadeiras que sobem pela fachada principal, e enlaçam os verdes, rosas, laranjas, as flores que dali brotam, essas cores vivas contrastando

¹ Inicia-se aqui um percurso. Aqui, ao lado do nosso caminhar, vamos, aos poucos, comentando e discutindo algumas passagens de nossa experiência. É um espaço de diálogo, de conversa com os pares, com o fora desse tempo que é o aqui e o agora. Podemos começar com uma pergunta: o que caracteriza uma expressão? Um gesto, um efeito, um impulso? Penso que as expressões residem no movimento das coisas, essas matérias que projetam no mundo algo. E, para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, as qualidades expressivas dos seres configuram-se enquanto fatores territorializantes. As expressões existem ao projetar um território. Estas qualidades podem ser de distintas ordens (cor, odor, som, silhueta...) e são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam: é neste movimento de fazer morada que se imprime uma marca, uma assinatura (2012b, p. 130-131).

com as opacas das pinturas antigas, dos azulejos gastos e das telhas quebradas, um ar decadente chique que me agrada; ao toque, meus pés que tropeçam se não tomo a devida atenção ao passo, logo o quadril que ginga malemolente acompanhando as pernas e logo o tronco que se equilibra nesse tensionar-distensionar dos músculos, mantendo o tônus para o percurso que parece nunca acabar; pelo ar aspiro vontade desses corpos-tesouro que tanto procuro, mas que nada sei, sou **ignorante**² deles, negando qualquer recorrência de temperos ou frituras que possam atravessar o caminho; mas, sem dúvidas, são os ouvidos abertos que decidem em qual esquina virar e por qual rua subir, como radares sensíveis às mínimas movimentações de distância.

À deriva, percebo meu corpo em um retorno à origem, nessa escuta de mundo que só um feto possui ao transferir-se do ambiente seguro e aquoso do útero da mãe ao exterior desconhecido. Todos meus poros pulsam na brincadeira de tentar voltar à este momento, ao choque entre o corpo virgem de toque, embebido e acalorado no leito-mãe, e o lá fora que pulsa em êxtase de descobrimento. E por isso também aceito o pisar torto dos pés, porque para perder-me de fato é necessário voltar-se completamente ao desconhecido.

Atravessam-se as pedrinhas que marcam a sola do sapato, o farfalhar das folhagens dos jardins secretos que me convidam a entrar, os pingos que ora são grossos e ora são finos, nesse molhar das plantas que também é chuva e também é vento, os latidos dos cachorros

² Tudo é corpo. Percebemos o corpo como este primeiro território por onde o som atravessa. Em uma sociedade racionalmente organizada, a ignorância não compreende-se enquanto qualidade. O ignorante não pode ser mestre, pois nada sabe e logo, nem sequer é. Para o filósofo Jacques Rancière, os papéis que ocupam os ignorantes no mundo são essenciais. Porque tratam de corpos expressivos, e que possuem todo potencial para também ser mestre. Primeiramente, ele nos recorda que não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, enganando-se e corrigindo seus erros (2012, p. 13-14). Mas, para o mestre, e para a imagem social geral, estes saberes são simplesmente saberes de ignorante. Pois é necessário lembrar-nos que saber é poder e que não resume-se à um conjunto de conhecimentos e sim à uma posição.

ACS: A presença faz parte de um interesse que eu já tenho há muito tempo que é o de pensar dinâmicas um a um. Escalas que vão ao contrário da escala do espetáculo. Experiências que não são de um para o mundo, ao contrário, de um para um. Tem a ver também com buscar um outro tempo, uma outra qualidade de tempo, que te enche, o contrário da lógica da finalidade das coisas. Trabalho com um certo desejo de parar o tempo. E esse desejo existe em uma dualidade do estranhamento e da curiosidade, porque quando isso acontece, quando o tempo para, é muito fácil perceber.

que irritam-se ao meu passar, as rãs (ah! as rãs) que gemem agonizando em algum lugar, sem contar as motos que passam rápido tirando fininho de mim, a fumaça que mistura-se com a do churrasquinho da esquina, tantos atravessamentos que se fecho os olhos e penso em cada um singularmente consigo perceber uma grande **operação**³ a retalhar e bordar um grande **patchwork**⁴ da rua.

Minha imagem mental é de repente interrompida por uma **voz**⁵ feminina que projeta um chamado, expressão sonora distinta daquelas outras vozes vindas de dentro das casas, entre chamadas telefônicas e discussões familiares: reconheço nesta voz a chamada pela brincadeira, da embriaguez desse encontro que esteve perdida no tempo a buscar, cada vez mais quente, está mais quente, eu posso ouvi-los, sei que estou perto. Com o advindo do compartilhamento da localização ao vivo nos smartphones, a graça do segredo dos blocos de rua, que antes era esta mesma, a de pechar, dar de frente com o desconhecido, com o acaso, transformou-se na premissa de pertencer a um grupo seletivo de pessoas, em uma determinada hora e local. Por isso fantasio-me de criança e saio à caça, sem relógio e sem tempo, na negação do satélite e no saudosismo da rede orgânica, como um verdadeiro caça ao tesouro pela cidade.

³ São estas as operações que estão em jogo: as posições. São elas que configuram o espaço molar do organismo social proposto por Deleuze e Guattari, enquanto relações fixas e formais que formam esse sistema, e onde encontra-se a distância entre o mestre e o ignorante, distância esta que não se mede, e que como um abismo pretende-se nunca alcançada.

⁴ Nesta deriva por entre ladeiras, propõe-se uma entrega do corpo e da mente ao acontecimento e ao atravessamento de múltiplas expressões. É ao voltar-se à memória do feto que torna-se possível acessarmos um potencial ignorante. O potencial de tecer um patchwork. “É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante à qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha à nenhuma outra” (RANCIERE, 2012, p. 21).

⁵ Tem-se um corpo ignorante, à escuta do mundo, à deriva. A voz é a qualidade expressiva sonora primeira do corpo. Qual a potência de uma voz? Ora, a voz é a maneira mais intuitiva e natural de projetar externamente nossos desejos. A voz possui qualidade molecular, é flexível e mutável, em contraposição à disposição do resto dos nossos órgãos, que é molar, fixa e organizacional. A voz é também instrumento musical, as cordas que existem na garganta, as pregas que se movem com a pressão do ar que percorre a laringe, o diafragma que expande e se contrai de acordo com a respiração, dando força para o som que então pela boca irá ser emitido. A voz é por onde nos dizemos ignorante. O artista e pesquisador Brandon Labelle pontua: “a voz é essencial para se estender ao mundo: fala-se, vocaliza-se, e esse som se move de si para os espaços e em direção aos outros, para nutrir relações e anunciar, através de tais gestos, que eu estou aqui. E mais, que ouço você.” (LABELLE, 2018, p. 95).

Então caminho em direção àquela primeira voz que sei que estava a me chamar sem mesmo me conhecer, dobro à esquerda, direita, vou reto, e a cada rua as vozes vão se multiplicando, grito a grito, um chama, outro responde, meu caminho sendo traçado, mesmo que um tanto embaralhado sigo em um **movimento**⁶ balanceado que joga meu corpo para lá e para cá e que meus pés equilibram, entendendo a cada milésimo de segundo por onde devem ir. São caminhos que sobrepõem o caminhar, e é esta maravilha do perder-se, do deixar-se encontrar, que o carnaval de rua proporciona enquanto mais íntima experiência do ater-se aos sentidos e a todo o resto, todo o mundo, que nos atravessa.

As ruelas transformam-se em linhas melódicas sobrepostas, uma **maquinação**⁷ que torna presente os corpos que estão por vir. O sorriso se estende pelo meu rosto ao saber que estou a um passo da folia, que meus pés já trabalharam suficiente, que entrariam em descanso e seriam somente carregados pela corrente, ao chegar naquele conglomerado de corpos, tantos corpos, corpos de expressões tantas, cores, formas, jeitos, tanta gente falando, tantos sotaques diferentes, por todos os cantos de mim percebo as vozes que me entram, timbres, altos e baixos, quantas vozes que compõem o espaço e que espaço é esse tão cheio tão quente tão profundo tão vivo que me faz querer morrer de tanta ansiedade de fazer parte, quando de repente, tudo é cortado.

⁶ O movimento entre o saber e o querer saber do ignorante é o caminhar, o ir de encontro, é o desejo próprio de movimentação das posições. O movimento é intrínseco ao meio sônico, mas também ao processo de atravessamento. Um corpo, ao deixar-se atravessar, abre-se à tornar-se outro. A intenção do movimento é o primeiro deslocamento do corpo em direção à um fazer artístico. Como coloca o artista e pesquisador Ricardo Basbaum ao falar do seu próprio processo: "(...) pois o que apontamos é o encontro preciso do vagaroso com o ligeiro, ali na zona de contato entre a fala e o corpo; que é o que acontece aqui. E isso somente se dá em movimento." (2013, p. 252).

⁷ A maquinação da voz foi a primeira operação musical feita. Ao maquinar a voz, colocá-la em certas posições, como parte de uma orquestra, por exemplo, certos devires foram percebidos. Devires pois estas vozes proporcionavam formas no vir a ser outra coisa a partir daquele movimento. Identificou-se devir-mulher, como a voz de cabeça da contralto, e o devir-criança, na voz de ventre dos castrati, devires que foram incorporados à forma, dado um nome, para que pudessem existir dentro daquela estrutura e da hierarquia dos outros instrumentos (DELEUZE, GUATTARI, 2011a, p. 92). Desta maneira, dentro do universo erudito, a expressão da voz foi separada, institucionalizada em uma distribuição binária dos sexos, onde homens e mulheres representam duas coisas diferentes.

ACS: Me interessam os encontros. Esses dias um amigo me falou uma coisa muito bonita: seu trabalho é sobre orquestrar acasos. De fato existe um trabalho de orquestração para que alguma coisa aconteça. Inclusive para que aconteça uma coisa que você não controla. Me interessa criar campos para que coisas que eu não controlo aconteçam. E lidar com esse descontrole, incentivá-lo, querer esse descontrole, ao mesmo tempo que cuidando para que alguns parâmetros sejam mantidos e colocados justamente para que a coisa possa andar sozinha. Mas também é sobre um invisível que está lá. Isso que existe entre a gente e todas as outras

Um **grito**⁸. Um grito potente corta minha pele e me faz calar. Um só grito, e todos se calam. E todo aquele agito se desfaz no ar em um silêncio impróprio de uma manhã carnavalesca.

!Homens sentados, mulheres de pé!

O jogral anuncia a instrução à todos aqueles corpos que ali estão. Uma boca se aproxima de meu ouvido, boca que desconheço, mas que já parece tão íntima... e de cochicho em cochicho, criamos uma rede, para então nos dispomos, os homens sentados, e as mulheres de pé.

(américa) uma mulher não é um território / mesmo assim / lhe plantam bandeiras / uma mulher não é um souvenir / mesmo assim / lhe colam etiquetas / mais que nuvem / menos que pedra / uma mulher não é uma estrada / não lhe penetre as cavidades / com a fúria / de um minerador hispânico / o ouro que lhe brota da tez / é antes oferenda / que moeda / uma mulher descende do sol / ainda que / forçado à sombra.

+

A palavra bate na garganta e entra em choque com minhas cordas vocais, uma a uma, as sinto tremer mas não produzem nenhum som, porque minha boca está fechada, costura, e assim permanece. Ressoa por entre nós um **devir-mulher**⁹ que se expressa nos versos de Luiza Romiã, nome próprio que desfaz-se em múltiplos rostos, somos como anônimas, como um vetor de força conjunta, a identificação na pronúncia por outra boca, por outra voz, por ou-

⁸ Seria o grito um mecanismo de escape das posições enquadradas da voz? É este grito que atravessa os corpos e tensiona esses lugares. Porque gritamos? O grito atravessa cidades, impõe presença e medo, e é essencialmente violento: ele irrompe, atravessa à força. Mas só há grito se há boca, pois a boca é dispositivo, abertura e modulação da expressão. Lygia Clark, ao refletir sobre o corpo, diz: "Boca onde brota o grito, som que foi modulado, cultivado até à formulação do alfabeto, som que ao sair dela, penetra o ouvido e impulsiona a resposta, o impropério, ou o suspiro do fim, válvula que vacila no seu ritmo, num desvario de pêndulo desregulado fora do seu compasso, até o aquietar do ante-ser que foi expelido na última parcela do ar que o habitava, encerrando o ciclo do começo ao fim." (CLARK, 2015, p. 169).

⁹ A partir do grito desloca-se então uma posição de poder, e o devir apresenta-se enquanto gesto. Deleuze & Guattari nos apresentam o conceito de devir enquanto relativo à economia do desejo. Segundo eles: "Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires." (2011a, p. 55). O homem existe como sujeito de enunciação primeiro, como condição molar de frequência e ressonância, por ser o porta-voz do direito, da justiça, da existência. E é, então, no fazer ouvir, no cantar, falar, que pode-se propor uma escuta desses devires. "É certamente indispensável que as mulheres levem a cabo uma política molar, em função de uma conquista que elas operam de seu próprio organismo, de sua própria história, de sua própria subjetividade." (Ibid, p. 58)

tro corpo, que também é um só, um jogral que se repete e embaralha as vozes, uma orquestração múltipla, um corpo múltiplo expressivo do ser mulher, que irrompe, pisa, derrama por todos os lados e por todos aqueles que aqui estão presentes. Vejo nos olhos daqueles que estão sentados um reconhecimento, uma intimidade que extravasa os lugares do homem e da mulher, como se compartilhássemos ali de um mesmo sonho, de um desejo comum, de gritar e de ser ouvido.



ouvir Faixa 1 - Fragmento de Éter (2015-2018), de Anna Costa e Silva

Foi então que, sem pedir licença, meu pé voltou a deslizar pelo paralelepípedo em uma dança à dois, pois o pé da outra menina também dança e também seu quadril e a perna e o meu tronco e assim descemos, subimos, agachamos e giramos, e dançamos muito, em um misto de grito corpóreo de reconquista daquele território do corpo que tanto nos é arrancado, tentado domar, marcado à ferro, à frio, à fogo, em carne viva.

ACS: Éter (2015-2018) é um processo de pesquisa contínuo sobre o estado de vulnerabilidade que antecede o sono. O projeto começou em 2015, durante uma residência no Phosphorus, em São Paulo, na qual coloquei uma chamada aberta em lugares públicos e redes sociais oferecendo-me para dormir na casa de qualquer pessoa que me procurasse e conversássemos imediatamente antes de dormir. Eu ia sozinha com um gravador de voz, apenas, e as conversas aconteciam no quarto onde o anfitrião costuma dormir, já com as luzes apagadas. Gradativamente, a gente se desligava do estado de consciência e navegávamos juntos por outros espaços e narrativas, distantes da lógica racional e desperta. Éter se desdobra em uma instalação sonora que existe num ambiente completamente escuro com colchões, onde o visitante pode se deitar e ouvir essas conversas, acessando também um estado de entrega enquanto se encontra com as vozes e sons. A instalação é um mergulho profundo no imaginário humano. Histórias de vida, traumas, reflexões sobre o amor, o medo, o tempo e a memória convivem com outras dimensões possíveis, estados alterados de consciência e narrativas de sonhos. As diversas vozes, oriundas de 6 canais de som em espaços distintos da sala, se misturam numa edição não linear, envolvendo o visitante em suas narrativas.

pé com pé com pé com pé
 frevo toque pé no ar
 braço cruza toca toco
 canto com todo pulmão e toda boca
 pé que salta bate no chão
 treme a terra

Eu já era tão somente **vibração**¹⁰ em um mar de gente que aos poucos foi se misturando, os sexos em tratado de troca, de escuta, de desejo e esse pé que toca o outro e pisa e tira e bota e quando vê estamos todos em uma mesma frequência, de lá a cá, nossas expressões que, apesar de múltiplas, parecem gerar um conjunto único, uma união flutuante, uma ilha, alguma coisa como terra, cal, pó, entre esse enorme caos vibrante.

corpo a corpo a corpo vibra o toque vibra
 corpo a corpo vibro estendo o braço a você
 que também vibra, somos uma extensão
 de vibrações, como se pé com pé já nem precisasse mais ter unha, calo, só, solo,
 porque tudo vibra, o chão vibra, o ar vibra
 é canto mas também é mão e perna, dança,
 uma máquina corpo pois vapor é suor e apito é
 pronúncia, eu vibro tu vibras nós vibramos vós
 vibraís eles vibram todos vibram nesse atravessar do canto, da palavra por mim, palavra que
 entra pela boca e sai pelo pé,
 eu danço,
 e somos muitos...

¹⁰ A vibração é qualquer movimento que se repete, regular ou irregularmente dentro de um intervalo de tempo. A vibração é energia: o som, que é energia mecânica, nada mais é do que a vibração das partículas do ar em x frequência. Logo, produz encontros, no momento em que move coisas no espaço. Não nos interessa aqui discutir as grandezas e as propriedades físicas dos mecanismos de vibração, e sim o resultado desses movimentos, como ritmo e seus intervalos, na produção de mundo e de corpos. E assim, a vibração enquanto atravessamento.

A vibração é a primeira figura sonora proposta por Brandon Labelle que apresentamos enquanto atravessamento do corpo. Segundo ele, a vibração pode estremecer as formas articuladas e delineadas de socialidade, entrelaçando-se em torno de assuntos profundos e atmosferas compartilhadas, muitas vezes apoiando relações mais íntimas (2018, p. 3). “Nessa perspectiva, os modelos vibratórios de aliança e compartilhamento muitas vezes interrompem os códigos representacionais ativos naquela “superfície visual” de mundos particulares, dando suporte à construções de união que podem ter um grande potencial social e político. (Ibid).

Neste sentido, Suely Rolnik chama corpo vibrátil o plano no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. Segundo ela: “Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas, irreduzíveis uma à outra. A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/ criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências.” (p. 3, 2006). É o corpo extrapolando a sua organização enquanto organismo. Deixar-se vibrar também faz parte do voltar-se feto, do querer ignorância, processar tal alteridade nos ritmos e pulsações de uma contínua reversibilidade exterior/interior, percebendo como aí é deflagrado um procedimento que se faz coletivo, plural, da multiplicação do contato (BASBAUM, 2010, p. 141).

Nas extremidades dessa ilha observo também aqueles que, assim como eu, chegam de mansinho ao cortejo, com seus botes e coletes salva-vidas, após uma longa jornada à deriva pelas ladeiras do bairro, oceano de expressões que ora confundem e ora guiam, e esses corpos que ao atracar tão rapidamente entram na onda, meu pé que não toca no dele mas o faz deslizar pela pedra-portuguesa, um **contágio**¹¹ tão feroz que não permite que ninguém ali fique parado. Das fontes aos sapos às lajotas e telefonemas, todo aquele universo de expressões singulares, focais e particulares, que constituíam a minha busca, trouxeram-me ao país das bocas molhadas, das partículas de suor que embriagam-se com sua própria salinidade às texturas de cada tecido, adereço, de cada pele salina que roça meu braço e que, de alguma maneira, costura-se em um, um mesmo mar, revolto e tempestuoso a balançar tudo que flutua e que pede para ser carregado.

O tempo nem mais passa aqui, estou completamente imersa em minhas próprias - e tantas - águas e de minha boca só pronunciavam-se bolhas de ar indicando que sigo a respirar.

¹¹ Assim, a vibração produz contágio entre corpos. Comunica devires e afetos. Afinal, o que contagia? A energia contagia. A voz contagia. O contágio é contaminação, é transmissão, é atravessamento. Contágio se dá por vírus, palavra, devir. E, se devir é rizoma, é porque multiplica-se de maneira espontânea e não linear, não arborescente, por expansão (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p.19). O contágio é próprio do corpo, desse encontro proporcionado pela ação, pela narrativa que se desenvolve à dois, entre Anna, as performers e quem participa. E, da mesma forma, o devir-mulher que atravessa os homens sentados durante certo momento do cortejo contagia-os não com uma forma mulher, mas com o vir a ser mulher, de um ser que flui, como o rio de Heráclito, das alianças que a partir daquele encontro são formadas, alianças afetivas e rizomáticas que fazem escapar às políticas de identidade, às posições sociais que cada corpo ocupa. E este contágio só se dá a partir do choque. Do grito, que vibra. Da dança, que atravessa. Os corpos estão em encontro. Em encontro do mundo. Estar em contágio é estar à escuta do mundo, no deixar-se afetar por uma deriva sensórea ignorante.

ACS: Os trabalhos presenciais um a um lidam muito com o desejo do contágio, com o desejo de se construir um campo a partir desse encontro. Tanto que não existe experiência que seja igual a outra. Todos os meus trabalhos não existem sem esse campo comum. É uma coisa que você vai espalhando, e que vai se espalhando em escalas pequenas. O contágio são os desdobramentos que existem em cada uma das pessoas, dos espectadores, dos corpos que participam, a forma como cada uma delas fala sobre esse trabalho, sobre sua experiência enquanto corpo, e na memória, na construção de um imaginário que vai além da existência ou não da coisa. Parece, assim, se criar uma noção coletiva de experiência.

ACS é Anna Costa e Silva, (1988, Rio de Janeiro) artista que trabalha a partir de situações construídas entre pessoas, que propõem reformulações dos tecidos sociais e afetivos tendo o encontro como principal matéria.

I.II PERSPECTIVA

Lembrança sobre o marulho

Embarcamos já fazem 18 nasceres do sol nessa aventura de atravessar o Atlântico em um pequeno veleiro. Durmo, penso, escrevo e como em um intervalo de trocas e tentativas de comunicação das mais diversas com os outros tripulantes. Aqui, estamos todos diante de uma dinâmica, propositiva e inventiva, apesar do lugar que cada um primeiramente decidiu ocupar. Artistas, jornalistas, escritores, arquitetos, físicos e matemáticos desenvolveram, agora, igualmente, as funções de faxina, cozinha e leitura de mapas. Fazia parte da proposta da viagem, essa intersecção dos fazeres e dos saberes, mediado por um entorno desconhecido por todos. A ideia surgiu no intuito de reproduzir a travessia de Amyr Klimk, essa longa passagem feita entre o céu e o mar da Namíbia à Bahia, que nos pareceu inspiradora suficiente para um resgate, uma reinvenção, claro, em menos tempo, já que contamos com velas e vento, e não só remos e braços. Afinal, também somos sete tripulantes, contando com o capitão, que mais é um fantasma do que um homem, mas é o que faz uma diferença brutal para o desenvolvimento da viagem, pelo número de mãos e também pelo peso que o barco carrega.

Os barcos, hoje em dia, são projetados para serem um mundo sem fora. Ao contrário dos majestosos cruzeiros de luxo que são escolhidos pela maioria dos viajantes que decide fazer uma travessia pelo mar, optamos por um

pequeno veleiro customizado por um de nossos tripulantes. O projeto era construir um transporte que nos obrigasse a viver o fora ao máximo: ter o vento como cúmplice, a tratar diretamente com ele em todos os momentos e não estar protegido pela carcaça de metal para ter os cabelos molhados pela água salgada constantemente. A experiência deve ser a mais próxima à de Klimk, ele disse. Todos concordamos.

Assim, o veículo foi todo envidraçado, há recortes na lata por todas as partes, das laterais ao chão, convidando o fora a entrar, o mar a inundar. Mas, apesar do esforço do projeto, é impossível impedir o dentro que se gera em um espaço como este: dos nossos corpos à jogar xadrez, cozinhar, comer, beber, confraternizar, conversar, enfim, esse ecossistema dos afazeres e dos desfazer de uma viagem em grupo. O que acontece já há dias é que esse nosso dentro, construído e confortável, está sempre sendo invadido por esse fora, que é bruto, inconstante e muitas vezes assustador. Então as relações também tendem a se confrontar, no perigo de que esta dinâmica de força um a um não seja suficiente e que nosso grupo, tão heterogêneo e movido unicamente à **desejo**¹², se desfaça rapidamente com tantos golpes. E assim, afundamos. Pow. Algo se choca contra o barco.

Corro para a cabine assustada. O capitão é pego de surpresa com a minha entrada. A cabine, ao contrário dos outros espaços do veleiro, é restrita aos tripulantes. Foi então que, pela primeira vez em todos esses dias, vi o capitão em sua totalidade. De estatura média alta, os pêlos secos e brancos da barba emolduram a face ru-

¹² Nosso desejo para este percurso é o de mapear os atravessamentos sônicos. Para Deleuze e Guattari: “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção.” (2011a, p. 43). Ou, como deseja Lygia Clark: Olhos no mar, percepção do ritmo, poética projetada a dois, identificada na comunicação do momento vivido, na razão da aproximação, do entendimento da cumplicidade da emoção, da libido gerada desta mesma cumplicidade (2015, p. 175).

bra que combina com o tom pêssego dos poucos cabelos que ainda resta na cabeça e com os olhos cristalinos que pontuam as maçãs do rosto. Tomo o lugar íntimo que conquistei nesses tantos dias de convívio com os outros e adentro seus olhos buscando um conforto em relação à pancada que tinha ouvido, mas suas janelas me mostram apenas duas bolotas brancas que, como o gelo, não emanam segurança ou estabilidade. Me perco ali.

— Nova corrente, ele diz, sereno. Logo menos avistaremos a terra.

— Mas você ouviu aquele barulho? Fiquei com a impressão que tínhamos batido em alguma pedra ou algo do tipo...

— Foi só uma **onda**¹³. Sei quando é uma pedra, um bicho, gelo, coral, ou emaranhado de plástico. O barulho que o casco faz é diferente. Quando tem ritmo, então, sei que é o vento. O barco é um corpo jogado às forças do mar. Não temos total controle. Podemos, sim, ouvir as linhas, perceber as correntes, e ir navegando na direção desejada. E o que ouvimos é só **marulho**¹⁴. A vista pouco importa. A escuta, ao contrário, é fundamental. É ela que nos guia até o cais de destino.

Seus olhos mais parecem espelhos que contém em si o reflexo do gorgolejo das águas. Ele dá uma risada alta como quem não quer nada e que não se importa com minha boca aberta e mãe acompanha até a porta da cabine, a qual espero que se despeça de mim, como fizeram suas costas nas poucas vezes que tivemos contato. O capitão resguarda a si uma figura fantasmagórica, como uma entidade que

¹³A onda sonora que responde à onda física do mar. Afinal, o som é uma onda mecânica (tipo de onda que precisa de um meio de propagação), tridimensional (propaga-se em todas as direções) e longitudinal (o tipo de vibração que gera é paralela à sua propagação). E as ondas sonoras são vibrações que ao penetrarem no nosso ouvido produzem sensações auditivas. Entram em choque, então, duas ondas: uma que paira, outra que afoga. Mas não estariam as duas em um mesmo movimento, no golpear do casco, de nós?

¹⁴ “O oceano dos nossos ancestrais encontra-se reproduzido no útero aquoso de nossa mãe e está quimicamente relacionado com ele. Oceano e mãe. No líquido escuro do oceano, as incansáveis massas de água impeliam o primeiro ouvido sonar. À medida que o feto se move no líquido amniótico, seu ouvido se afina com o marulho e o gorgolejo das águas. Em princípio, é a ressonância submarina do mar, ainda não é o quebrar das ondas.” (SCHAFER, 1977, p. 33)

Como um feto, um corpo ignorante à escuta do mundo, nos dispomos a ser afetados por um ambiente ruidoso que é o oceano. Pela definição do dicionário, marulho é a agitação permanente das águas do mar, constituída pelo movimento incessante de vagas curtas e pouco altas, às vezes imperceptível. Mas marulho também é metonímia, como o ruído característico dessa agitação das águas. Ouvir o marulho é, de certa maneira, deixar-se ser ignorante, despir-se do que sabemos sobre o mar para então entregar-nos à esse contato tão próximo e tão potente. Voltar ao útero.

nos conduz por um mundo todo de água que nenhum de nós domina. Reserva a si e ao seu ouvido **afinado**¹⁵ ao mar. Mas, como surpresa, segue o caminho até a proa junto a mim, no movimento de apresentar sua fantasmagoria aos outros que, como em todas as outras tardes, encontram-se escrevendo, desenhando, fotografando, olhando para o céu, flertando com o mar, enfim, encontrando o seu modo singular de experienciar a viagem.

— Vocês estão aproveitando a paisagem?

Vejo na expressão de cada um um certo espanto, no sentido de não querer dizer nada errado ou tomando a pergunta como uma provocação filosófica.

— Tanto vidro para tanto ver, ele segue. Nosso veículo é toda visão. Vocês estão vendo o mar?

O silêncio reina na proa, enquanto uns olham para os outros e outros fecham os olhos tentando projetar esse não ver do tom irônico com o qual fala o capitão.

¹⁵ Nossos ouvidos são afinados ao que, afinal? O órgão auditivo poderia ser descrito por Lygia Clark como ouvido-túnel condutor de som (2015, p. 170). Ao dizer que o ouvido do feto “se afina” com o marulho, entendemos que sua percepção sônica do mundo está sendo criada por meio dessas transduções de intensidades, das correntes, dos motores que passam, do passar dos peixes, do farfalhar dos plânctons e dos corais que se quebram em recorrência à mudança da maré. “Ainda, não o quebrar das ondas”, pois o sair do mar é, para toda e qualquer vida, uma aventura. Sair da casca, descer pelo canal vaginal, abrir os olhos. O quebrar das ondas é o choque com o todo, com a vista do fora, com o nível de decibéis cada vez mais alto. Afinar, aqui, então, não significa tornar o som compatível à certa escala ou medida, não significa equivalentes homogêneos ou configurações de notas específicas, mas sim, o processo de percepção dos sons do mundo, um a um, na diferença que cada um se apresenta.

— Um exercício para a tarde de hoje: **escutem a paisagem**¹⁶.

¹⁶ Acredito ser necessário fazermos um pequeno aprofundamento das noções que englobam esse exercício. Escutar a paisagem é uma prática proposta para o conceito de paisagem sonora, desenvolvido pelo pesquisador canadense Murray Schafer, em 1969. O estudo proposto por Schafer partiu da percepção dos sons ambientes, ou *background sounds*, para atentar-se às mudanças do ambiente acústico mundial. O conceito de paisagem sonora tornou-se o foco das pesquisas em sonoridades contemporâneas; contudo, apresenta diversos problemas epistêmicos, quais tentarei discorrer um pouco sobre.

Soundscape, ou em português, paisagem sonora, seria um aparato conceitual, um ambiente acústico, no qual o ouvinte estaria inserido; uma paisagem que não se vê, ao contrário, se escuta. Para Schafer, o mundo viveria então sob uma orquestração: entre os sons naturais e os sons artificiais acompanha-se uma lógica historicista sobre as mudanças na paisagem sonora das sociedades europeias e norte-americanas.

A poluição sonora foi um dos gatilhos desta investigação e, dado esta problemática, Schafer cria distinções entre *hi-fi* e *lo-fi soundscapes*. A diferença reside na presença de ruídos de fundo, próprios das paisagens *lo-fi*. As paisagens *hi-fi* seriam as naturais e rurais, enquanto que as *lo-fi* caracterizariam as cidades e os aglomerados urbanos. A diferença estaria no entre o canto intervalado e ritmado de um pássaro e a frequência constante de uma linha energética. Para ele, a única maneira de combater a poluição sonora seria desenvolver projetos acústicos para cidades tendo como modelo alguns sons da natureza. Apesar de propor interessantes exercícios práticos para pensar sobre a criação de espaços através da acústica, seus fundamentos mostraram-se conflitantes a partir do momento que nega os ruídos, as latências, os restos.

A sua busca por uma paisagem sonora pura e harmônica poderia ser comparada às pinturas feitas pelos viajantes europeus durante a colonização do Brasil: um retrato apaziguado, em cor e técnica, das mestiçagens e sobreposições intrínsecas, que cultua até hoje o imaginário daqueles que vem ao nosso encontro com uma imagem pronta. Ou ainda, como traz à reflexão o pesquisador Tim Ingold em seu artigo *Against Soundscape* de 2007,

PS: Podemos pensar em uma natureza modular do espaço sônico. Como transportar o espaço sônico para diversos lugares? É na materialidade do espaço sônico onde a imaginação constrói. Em uma de nossas narrativas, que realizamos em uma prisão, colocamos os corpos para flutuar, sobrevoar as montanhas de Minas, de encontro ao Rio São Francisco, corpos que desabavam no mar, pegavam um barco, viviam a tempestade, chegavam na África, onde tinha uma festa. Ao final da sessão alguns presos começaram a nos trazer objetos que produziam nas celas como agradecimento. Vocês nos tiraram daqui, de alguma forma, foi o que ouvimos. Os relatos das viagens tomam um lugar afetivo, tanto do corpo quanto da memória: senti meu pé tocar na areia, vi minha mulher dentro do barco comigo. Além de um impacto físico no corpo: algumas pessoas já relataram melhoras em condições musculares, quase como se a sessão alcançasse um efeito terapêutico, outras pessoas tendem a levantar. O pé e a perna começam a subir involuntariamente. Aquele ali vai voar! é o que a gente pensa. E é só o som mudar que a perna cai de novo no chão. É essa construção que a escuta e a imaginação vão modulando no espaço que configura o próprio trânsito para um outro lugar que não aquele.

o próprio conceito paisagem sonora pode nos afastar do som como meio e nos jogar à questões referentes à cultura visual.

Para ele, um ambiente é composto de muitas camadas sensoriais distintas, impossíveis de serem separadas. Ao contrário, o termo paisagem, por tentar deter em um certo espaço-tempo o ambiente, acaba por objetificar a vista, as cores, a luz, coisa que, segundo ele, pode acontecer também com o som quando posto dentro destes termos. “Quando olhamos em volta em um dia bonito, nós vemos uma paisagem (*landscape*) banhada em luz do sol, e não uma paisagem luminosa (*lightscape*). Da mesma forma, ao ouvir nossos arredores, não ouvimos uma paisagem sonora (*soundscape*). Porque o som, eu argumentaria, não é o objeto mas o meio da nossa percepção. É no que ouvimos. Semelhantemente, nós não vemos a luz mas vemos nela.” (INGOLD, 2007, s/p)

O professor Stephan Helmreich, em um artigo de 2010 na revista *Anthropology News* do MIT, aponta outra incompatibilidade paradigmática do conceito: a negação da tecnologia. Historicamente, foi apenas graças à tecnologia que as paisagens sonoras, nos termos de Schaffer, apareceram. Telefonia, fonografia, acústicas arquitetônicas. Primeiramente, o humano teve que passar a compreender o som como um elemento abstrato, de espacialização, e foi o desenvolvimento tecnológico que fez essa mediação. Anteriormente à isso, os sons estavam no ambiente em composição com o todo, nunca considerados marcos ou elementos a serem percebidos separadamente.

Ainda, o pesquisador aponsta a importância da imersão para o gozo da paisagem sonora e de como esta necessidade segue transformando o som em objeto, e não em experiência, como deveria ser. Pois, não trata-se de uma paisagem a ser capturada: os sons ambientes, ou de fundo, compõem um espaço expansivo, uma intensidade incapturável, apenas plausível de tradução.

E o capitão se retira, a pássos largos e silenciosos, com a convicção de que proposição seria acatada por todos. Sento na beirada direita da proa junto à um de meus companheiros, que já está de olhos fechados realizando o exercício de escuta. O tornar-se negro da visão é, em primeiro momento, o sentimento de negar todo aquele fora que tanto insistimos em deixar entrar, com os milhares de vidros e recortes na carcaça. Mas ao olhar no fundo das bolotas brancas que guiam o capitão sem nenhum vista entendi que abraçar o negro não significava nada disso. Ao contrário: significava um outro abrir, um outro olhar, perceber do entorno, uma **bússola auditiva**¹⁷, aquela mesma com a qual estávamos há 18 dias sendo pilotados, como um verdadeiro mergulhar no fora. Afinal, quais são as reorientações éticas e ativas possibilitadas por um escutar do mundo?

¹⁷ Partindo destas questões, nos afastaremos do termo paisagem. Por enquanto, vamos ficar só com o mar. De Schafer podemos nos apropriar da ideia do marulho como bússola primeira. Não apenas afinamos o ouvido com o sonar marítimo de nossa mãe como o desafinamos a cada choque e sobreposição melódica que invade a barriga. Os shows de rock, as rodas de samba, as construções na rua, o dedilhado clássico do violão do pai ou a cantiga entoada pela avó que tanto espera aquela criança nascer. Aprendemos a perceber o meio em que estamos - ou no caso, que nossa mãe está - através dos sons: nada vemos, mas tudo ouvimos. Um ruído denso pode resultar de uma matéria macia, ou vice versa. São milhares as possibilidades. Pois, em tudo que coexiste no mundo, há uma dupla articulação. Norte, sul: A-B e AB. Substância e forma, forma e substância. A primeira, escolhendo dentre as partículas instáveis, formaria estruturas moleculares; a segunda, formaria estruturas estáveis, funcionais, molares (DELEUZE, GUATTARI, 2011a, p. 75). Correntes e rotas, respectivamente. Atravessamento. E a bússola auditiva, então, como um dispositivo de desorientação, primeiro. Desorientar para reorientar.

Então **escuto**¹⁸.



ouvir Faixa 2 - Fragmento de Museu Imaginário da Amazônia (2019) de Projeto Sonora

PS: Sobre o projeto Museu Imaginário da Amazônia (2019): para além da divulgação científica, nos interessa propor uma discussão sobre o antropoceno, sobre a necessidade da gente se identificar mais com a floresta, com esse lugar que está a nossa volta. A floresta é uma biblioteca. Ela está recheada de informações que precisam ser coletadas. A Amazônia é como o cérebro humano: complexo, vasto e há lá muito a ser descoberto. Mas a Amazônia é também uma grande invenção. Pegamos essas três frases e criamos um recorte para trabalhar com as inúmeras pesquisas que se apresentaram para nós durante a produção: a ideia de um museu. Então a composição da narrativa partiu do trânsito por essas salas, dessa biblioteca, desse museu gigantesco que é a Amazônica. Um lugar a ser reconhecido pela imersão atualizada de um imaginário, que se sobreponha àquela imagem idealizada que nós somos expostos sobre o território da floresta.

¹⁸ Pois, se nos voltamos feto, ignorante, para uma percepção do mundo a partir da audição, quais as maneiras possíveis de escuta? Escutar enquanto estratégia de intenção, uma maneira de relacionar-se com esse processo tão íntimo que é o estar no espaço, no ocupar do espaço. Apresentaremos algumas propostas:

Em contrapartida à esta posição imersiva e localizada da escuta da paisagem proposta por Murray Schafer, a teórica Pauline Oliveros introduz a ideia de *deep listening* como uma prática decolonial necessária a todos os compositores e ouvintes que, de alguma maneira, percebem e produzem música a partir das sonoridades hegemônicas, brancas e europeias. A musicista, desta maneira, flerta com práticas taoístas, tanto no âmbito corporal quanto filosófico, propondo exercícios preparatórios corporais e respiratórios, além de práticas meditativas e relaxamentos. Como, por exemplo, em *A meditação do novo som*:

Escute / Durante qualquer inspiração / Faça um som / Respire / Ouça externamente um som / Respire / Faça exatamente o som que a outra pessoa fez / Respire / Escute internamente / Respire / Faça um novo som que ninguém tenha feito / Respire / Continue esse ciclo até que não hajam novos sons
(OLIVEROS, P. 2005, p. 45)

Pauline, a partir dessas práticas, busca tensionar a relação entre existência e inexistência, novo e velho, da possibilidade da produção sônica corporal. Para ela, existe sim uma “afinação” molar, heteronormativa, branca, europeia, do ouvido, que “aprende” a ouvir. Enquanto os exercícios de Schafer pautam-se na audição auricular, aquela percebida pelos tímpanos, Oliveros, buscando expandir as possibilidades perceptivas corporais, chama atenção para as distintas “formas de escuta”, explorando outras partes do corpo como auditivas, principalmente o tato, ao que ela se refere como uma escuta multidirecional.

Se Schafer se preocupava com a percepção de uma paisagem sonora total, e sua qualidade auditiva, o teórico Pierre Schaeffer excluía todo e qualquer contexto externo, defendendo uma situação acusmática, ao retirar toda fonte de emissão para que os sons fos-

Alguns elementos me circundam por completa, referentes ao movimento do mar, que hoje é calmo e dá um balanço gostoso para o barco, quase como um gíngado de dança de salão à dois: eu e o barco o barco e eu, corpo a corpo num equilíbrio de pés e velas e cordas e nada mais. As cordas também estão como quarteto, a acariciar meus ouvidos, do vento que também é elemento constante, muitas vezes bruto mas hoje leve, irresistível brisa que faz querer mais e mais rápido, vá mais rápido, barco, que te quero correndo junto aos meus cabelos em briga para ver quem chega mais rápido.

PS: Pensar uma paisagem sonora, construir uma, depende de uma pesquisa de sonares, em que o som toma um lugar estético e formal, de timbres, tons, de composição. Mas junto a isso trabalhamos a narrativa, essa condução do som pela palavra. Há certas medidas que vamos encontrando no meio do processo, quando o som entra, quando a palavra entra, o que de simbólico tem deles. Isso é o que configura a experiência de escuta, ou as distintas percepções possíveis de uma mesma paisagem. Mas há também um outro âmbito da pesquisa que é o som em relação. O som em relação aos espaços onde a experiência acontece, às pessoas que estão envolvidas. E isso determina a estrutura do trabalho. Talvez a gente esteja falando de uma acústica social. Pois, as paisagens sonoras que criamos estão não somente no lugar de um espaço a ser imerso em, mas de um espaço sensível e seguro de escuta. É sobre se sentir à vontade ali, na viagem, mas também no chão onde você deita. E isso parte muito de um processo de silenciar do corpo. Colocar-se à escuta.

sem percebidos única e exclusivamente pelo que eram, só sons. Deu a esta proposição o nome de escuta reduzida.

No entre dessas duas propostas de escuta, a pesquisadora Raquel Stolf apresenta a ideia de porosidade enquanto qualidade de atravessamento do meio sonoro e, mais especificamente, do ato de escutar. "(...) podemos pensar a escuta porosa como uma escuta que flutua ou bóia sobre, entre e sob as camadas da paisagem sonora, mas é também por ela atravessada. E essas travessias incluem, ao mesmo tempo, exercícios de escuta reduzida e ampliada, crua ou despreparada, focada e flutuante, concentrada e descentrada. No processo de reabertura dos ouvidos ao mundo, perceber variações sonoras topológicas (...) pressupõe o exercício de desacelerar a audição para tentar modular a própria escuta. (2011, p. 202)

Enquanto Oliveros preocupa-se com a decolonialidade do ouvido tonal e harmônico no campo da música, Stolf interessa-se pela fração comunicativa e restante das micropotências sônicas mundanas.

Partindo dessas proposições é possível pensar a escuta como uma prática desconstrutora de modelos e posições patriarcais e neoliberais impostas, à vista, à escuta, aos corpos e à vida. Uma bússola desorientadora das orientações normativas.

A escuta, assim, não nega a vista, mas torna-se um meio para aprofundá-la. O conceito de paisagem sonora, desta maneira, apresenta-se a nós como linguagem limitante dos potenciais do meio sônico. O som, e a escuta, são vulneráveis pela sua imaterialidade. Mas, como Brandon Labelle pontua, a escuta nunca é puramente passiva, pois performa como um trabalho afetivo e inteligente por onde o reconhecimento é nutrido e as relações são continuamente remodeladas. A escuta performa, assim, no assegurar-se da sua própria vulnerabilidade, um processo seguro de montagem e talvez até de tomar decisões, fator central para uma sociedade democrática. Pois, como diria a filósofa Salomé Voegelin, "Ouvindo, acessamos a possibilidade do mundo a partir da possibilidade do tempo e da possibilidade do espaço, participando da pluralidade da realidade e desafiando a atualidade singular como ela é apresentada." (2019, p. 108)

A **intensidade**¹⁹ com que os elementos do entorno se apresentam parece se amplificar no fechar dos olhos, ao negar a vista. E faz todo o sentido. É mais do que aceitar a penetração do fora no dentro, mas fazer o dentro também fora, e vice versa.

Ao deixar-me mergulhar nesse universo do sonoro, percebo outros elementos, pontuais, que ampliam esse campo do percebido, onde antes era só água e vento. Não sei o que são, ora surgem, ora desaparecem, mas quando aparecem é para deixar um rastro, fazer presença, como o capitão que, por mais que esteja a todo momento aqui, insiste em fugir à vista. Ouço o passar de um grupo de pássaros, sei que é um grupo pois os pios são múltiplos e quase escorregadios, no sentido que não os consigo segurar com as mãos, pois já passaram e em mim deixaram só a memória de como poderiam ser, pretos, pequenos, mas cumpridos, esguios e aerodinâmicos, de bico fino e penas grossas.

Ouço também um crepitar distinto das ondas que não é aquele do choque com o barco, mas como se peixes saltassem, um cardume que nos acompanha e de vez em quando vem à superfície espiar nossa aventura. Uma mosca ziguezagueia minha cabeça e preciso abrir os olhos porque estava tão imersa naquele todo de fora que me assustei com o passar tão colado em mim da mosca, como se fosse me atacar, maldita, atravessou aquele conjunto que se fazia gostoso, confortável, já estava dentro de mim o mar e eu dentro dele.

¹⁹ A onda é som, o vento é som, o barco é som. Mas o som, o que é? Pura intensidade. E é por intensidades que se viaja (DELEUZE, GUATTARI, 2011a, p. 89.). O som é intensidade pois atravessa. O som atravessa o corpo e o espaço atualizando suas funções e alcances. Quando atravessado, o espaço devolve, rebate, replica, triplica, expande, deixa de ser viga, cimento, tijolo, madeira, vira todo som. Já o corpo joga, consciente da brincadeira, de fora para dentro e de dentro para fora - mas não só na escuta e na fala, como também na sua extensa possibilidade de traduções, em grito, dança, silêncio; em deixar-se abrir para o espaço-todo-som, ou não, fazer-se em si apenas som, ou também espaço. Intensidade como expressão de desejo, como agente veiculante, como impulso transformador.

PS: Então entendemos a participação do público de duas maneiras: uma a partir de uma interação da co-imaginação, de criar esses territórios a partir do imaginário de cada um, e a outra que parte da troca de experiências, nas conversas, nos relatos, que é um lugar muito importante porque é o lugar onde a gente trabalha o subjetivo, e as pessoas podem se ouvir, falar, podem costurar ideias juntos. Coisas incríveis acontecem nessas conversas. Nosso trabalho não é só uma ação performática interativa. A proposta é a de criar um outro tipo de convívio com as pessoas. Criar uma experiência de escuta, tanto no âmbito de escutar o som e poder imaginar, mas também escutar o outro e se escutar, e se escutar também no âmbito imaginário. Existe um fluxo de informação que é frenético, entre você perceber o som e criar a partir disso. E é esse trânsito entre perspectivas que nos interessa.

PS é Projeto Sonora, composto em 2016 por Bruno Garibaldi e Luísa Puterman, que consiste em uma experiência de imersão que se utiliza de som e palavra para criar narrativas, fantasias e deslocamentos.

Como **espectros**²⁰, entidades, abro o peito ao infinito azul para receber todos esses sonares, personagens de minha própria narrativa oceânica, e na tentativa de abraça-los, só um pouquinho, abro as janelas para tentar também por ali escutar.

Alguns de meus companheiros seguem de olhos fechados e perdem o sol que se põe pela décima nona vez consecutiva, laranja e brilhante, no horizonte infinito que se despede mais uma vez de sua luz. Talvez estejam ouvindo os raios que se dissipam, afundando pouco a pouco na orelha, chegando no cérebro e reproduzindo aquela mesma imagem, ou talvez outra, com certeza outra, da bola laranja ou da bola de gelo dos olhos do capitão onde um pouco antes também eu tinha me perdido.

E foi nessa perda que gerou-se sentido. Sentido para nossa viagem, para nossas experimentações. Se antes estávamos sem rumo, em busca do que fazer, de como significar essa junção tão heterogênea de corpos, línguas e pensamentos, foi a partir do exercício proposto pelo capitão que encontramos um plano. Um plano de fuga da paisagem. De fuga do próprio plano. A perspectiva é outra, a da escuta do fora, dos outros, e também de nós.

Abrem-se os olhos da noite e, dentre a escuridão que já configura a passagem para o próximo dia, percebo uma vista diferente. Os olhares dos tripulantes se chocam, não mais entre os reflexos dos vidros com mar, à procura do azul, mas de um espaço novo que começa a se construir sob a destruição da paisagem que antes nos rodeava.

²⁰ O som é nato do corpo e da Terra. É um espectro que paira, que coexiste, que flui de um espaço ao outro. O poder de infiltração do som é imenso. O som não precisa de convite, ele entra e sai a toda hora. O som extravasa, dilata e expande; não são muros nem trancas que o contém. Na verdade, nada o contém, só a falta de ar. Só a falta de onde se propagar, de por onde se mexer, aonde ecoar. O som percorre o espaço. O vazio é também sonoro, pois no silêncio segue existindo som. Imagine um mundo-vácuo? Não haveria vida. O som, em outras palavras, está sempre avançando ou vazando. (LABELLE, 2018. p. 109)

Esta característica espectral articula seu deslocamento rápido e contagiante: é o pairar, o estar aqui e lá ao mesmo tempo, o não ser visto, que permite com que esteja em todos os lugares ao mesmo tempo e agindo de maneiras distintas. O que o Projeto Sonora faz é criar espaços sônicos imaginários, lugares a serem visitados unicamente a partir da escuta, dessa percepção outra do mundo que afeta o corpo no seu passar, no seu penetrar. A potência do trabalho reside no jogo de deslocamento que o som proporciona ao espectador, tornando-o íntimo viajante de um barco rumo ao desconhecido. Esta dupla articulação de expressividade e forma do som, AB e A-B, molecular e molar, apresenta-se como agentes do contágio, atravessando um lugar político da sua emergência e potência como meio.

É impossível, desta maneira, negarmos o som. Ele ativamente nos atravessa. Por sua qualidade transitiva. E não há como escapar. Então devemos partir dele. É pensando nesta escuta ativa, decolonial, afetiva, que podemos pensar a percepção outra do mundo, outra das posições dos corpos, na intenção de confluir o dentro e o fora e, assim, encontrar no som um meio potente para o gesto artística e política. Outra perspectiva, a partir do sonar. E essa potência se dá enquanto articulação constante da expressão e da forma. Pois o som é onda e, sendo onda, é velocidade. O som é incapturável no sentido que é todo fluxo. Devemos nos deixar ser, então, também fluxo. Em passagem. De lá para cá e para lá de novo.

I.III ESPAÇO

Lembrança das medidas do horizonte

A grama alta ao meu redor dança e eu também danço pois já não sei mais o que é mato e o que é vento e o que é perna e o que é pernii- longo ou o que é dança propriamente. Como um redemoinho que passa pelos cabelos e faz mo- rada no alto da cuca, deixar que as rajadas cor- tem a cara e aceitá-las enquanto parte do todo é o primeiro passo para a fruição de uma visita às falésias do Parque da Guarita de Torres. Aqui sempre ventá muito. Faz frio, é inverno, e no fim da altura da grama estão acomodados restos da geada da manhã, que se dissolve com o passar do dia e é substituída por fragmentos de espuma bacteriana que hora desprendem-se da margem e voam até aquele lugar. Caminho pela peque- na estrada pavimentada que nos levará ao início da trilha das falésias, e a grama que dançava em mim agora dança ao meu lado, por todos os lados, e tudo se move menos a estrada, que ins- creve um caminho seguro em meio à tal caótica ventania.

Para chegar até a trilha é necessário atravessar a praia. A fauna bacteriana das es- pumas está ali, à beira mar, num balanço lento de desprender-se com o vai e vem das ondas e o corta e corta do vento que as arrasta para lá e para cá. Os minúsculos grãos de areia que tam- bém se desprendem do chão preenchem meus olhos e ouvidos, gerando em mim uma certa an- gústia, raiva, sentimento que passa ao vê-los se juntando lentamente em montinhos e formando

VC: Me interessam as formas do mundo. Que estão ali. E como consigo me apro- priar delas. Quando eu vou me apropriar de uma forma que já existe no mundo eu preciso dominar um conhecimento de onde ela veio e porque ela existe. É dentro desses estudos que você en- contra maneiras de criar um movimento disruptivo dentro do significado. Quando você sai das formas pessoais, essas for- mas que a gente mesmo gera, um gesto próprio, para então partir para o mundo, você ganha muita comunicação com as pessoas. Quando você está nesse plano pessoal, gestual e poético, as pessoas podem se relacionar muito bem com seu trabalho, mas muitas vezes recai em um lugar ainda muito moderno da arte, do bonito, às vezes inacessível, do agradá- vel. E acho que está nessa possibilidade de tratar das coisas do mundo, e de criar fendas nelas, que meu processo encon- tra uma linguagem própria. Claro que essa linguagem tem um delay, um tempo para que essa forma retorne ao mundo e penetre o tecido social. Mas nesse pene- trar, de outra maneira, como outra forma, que ela aí então produz outros signifi- cados de uma maneira coletiva.

traços curiosos na superfície. Como restos da ^{~~~~~}ventania, esses traços são estranhos à nós pois inscrevem a incerteza de sua natureza: se foi simplesmente o vento a mover os grãos ou se foi algum animal que por ali passou. O caminho não é mais concreto, e sim, movediço. Na ponta dos pés, passo por eles a passos longos para não desmanchar o traçado. Penso nas ^{~~~~~}marinhas, nas tatuíras e nos diversos artrópodes com ou sem concha que povoam a praia deserta do inverno, e não pretendo de forma alguma atrapalhar seus caminhos, ou suas direções de caminhos, ou seus passares...

⁻⁻⁻⁻⁻Alcanço as primeiras pedras que dão início à nossa subida e assim o entorno se transforma em outro: entre a dureza da rocha e a fluidez do mar, estou com os músculos tensionados para manter o equilíbrio e a vista dividida entre o querer ver e o precisar ver, da intersecção entre o perigo e a maravilhosidade e a matéria e a euforia que coexistem nesse mesmo **espaço** [●] **21** de aventura.

21 Se consideramos a paisagem enquanto perspectiva fixa e de captura, é importante que viremos do avesso o pensar do espaço. Não é tarefa fácil falar sobre o espaço. Afinal, o que configura um? O tempo, a forma, o uso? Para Henri Lefebvre, “O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico (2006, p. 9). Podemos pensar então esse espaço que deságua em nós como uma trama de fenômenos, ou ainda, de um fluxo de tempo específico que se arranja de uma certa maneira. Seria este um recorte, uma fragmentação. Dá-se nomes: céu, mar, falésia. Especificam-se os lugares. Espaços de lazer, de trabalho, de natureza, uns acima dos outros, ou uns nos outros, geográficos, econômicos, demográficos, sociológicos, ecológicos, políticos, comerciais, nacionais, continentais, mundiais (Ibid, p. 26). Assim, como sugeriria Milton Santos, “o espaço é um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo” (1996, p. 25).

Santos defende que o tempo, o espaço e o mundo são realidades históricas e que, portanto, devem ser mutuamente conversíveis. E que, se o ponto de partida é sempre a sociedade humana em processo, essa conversão deve se dar sobre uma base material: o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições (1996, p. 33). Assim, tanto Lefebvre quanto Santos entendem esse espaço físico e, conseqüentemente, o cultural — esse espaço primeiro do cosmos que foi transformado pela sociedade e lhe foi atribuídos símbolos e significados — como uma rede de sistemas de objetos e de ações em constante sobreposição.

“O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a

Subimos por degraus e inclinações, o oceano que por um momento desaparece por detrás da parede negra rochosa, que revela somente a espuma, de vez em quando, do choque da onda com a pedra, que sabemos que é intenso pelo estrondo que faz a cada batida. Já tínhamos até esquecido da ventania quando os fios mais finos do topo da minha cabeça voltam a se mexer, o redemoinho que divide meus cabelos gira e anuncia que o entorno agora também é topo, no alto das falésias a grama não tão alta sacode e dança junto aos meus pés que também dançam no reencontro às alturas.

— Quando mede a **linha do horizonte**²²?, alguém pergunta.

— Depende, o outro responde. Somos cinco enfileirados na borda daquela gigantesca formação rochosa, pequenos corpos que sacolejam pelo vento intenso à beira do mundo cinza e à beira da morte fatal do cair pela altura e à beira de um pequeno colapso naquela tarde fria de sábado.

— Depende do que?

— Do que você está vendo... Você está vendo seu início, seu fim, seu meio?

seus habitantes.” (SANTOS, 1996, p. 39) A partir de Santos, então, podemos compreender o espaço formado por dois elementos: a materialidade e as relações sociais. Neste sistema de sobreposição, as materialidades estão constantemente influenciando as relações sociais, considerando a maneira como estas se constroem: a cerca que se coloca em uma praça designa o tempo como os indivíduos vão se relacionar com a praça, as ruas que são feitas ora de pavimento ora de paralelepípedo e o tempo com que os passantes vão se deslocar por elas.

E, se o espaço é uma situação única, nós, aqui, agora, a paisagem é toda ela passado (Ibid, p. 67). Não nos interessa a paisagem. Lefebvre ainda colocaria a paisagem dentro do espectro da criação, pois de alguma maneira ela só existe dada uma certa distribuição das formas e dos objetos no espaço (2006, p. 9). “A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável; já o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 1996, p. 67).

²² A linha do horizonte é uma linha imaginária que vemos dividir o céu e o mar, ou ainda, a perspectiva que determina a altura dos olhos de um observador em relação à linha de terra, também conhecida como reta de fuga. A linha do horizonte é utilizada enquanto referência geométrica, mas também como referência do infinito, do igeometrizable, já que o horizonte não pode nunca ser alcançado por se tratar de uma ilusão.

Quero tratar da linha do horizonte a partir de duas imagens: a primeira, essa da ilusão; e a segunda, enquanto linha de segmentaridade, como proposto pela filosofia de Deleuze e Guattari. Segundo eles, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésias, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não tem a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas. Ou antes, conjuntos de linhas, pois cada espécie é múltipla (2012b, p. 83).

Estes três conjuntos de linhas de segmentaridade, que compõem os corpos e os espaços, podem ser duras, maleáveis ou de fuga. As linhas duras

Todos estão quietos observando o horizonte, que não está lá. Uma linha se projeta em minha vista: a linha do mar cinza turbulento e as linhas em V das gaivotas que voam em círculos quase tocando as nuvens baixas que tendem à névoa são **interrompidas**²³ por um navio cargueiro e seus milhares de containers laranjas, vermelhos e amarelos que desenham uma outra linha, preta, de óleo, no cinza do mar. O horizonte não mais projeta-se em meu imaginário pois não tenho mais nem tempo de imaginá-lo. A linha grossa do óleo que corta as linhas rebeldes do mar parece materializar-se enquanto traço duro e fixo, como se alguém tivesse riscado com caneta uma urgência daquela cristalização, do ato de cortar, marcar o caminho, dominar, tornar-se dono. Sinto-me estranha.



ouvir Faixa 3 - Registro de Odebrecht Soundsystem (2017) de Vivian Caccuri

ou molares são as linhas das identidades, onde se encontram os binarismos e estão os elementos hegemônicos e dominantes da constituição do ser: classe, raça, gênero, etc. São estas as linhas de territorialização. As linhas maleáveis, ou moleculares, são as linhas de fluxos, que constituem as pessoas por segmentos menos localizáveis, por partículas que escapam esses modelos. São as linhas de mudança e onde acontecem as desterritorializações. A experiência do apaixonamento, por exemplo, se situa nesta linha, que existe no fluxo intenso do passar por entre, cima e por baixo das segmentaridades duras e nelas gerar fissuras. Por fim, estão as linhas de fuga, que consistem em ruptura, em criação do novo e em autodestruição, considerando que são o lugar da desterritorialização absoluta.

²³ A interrupção, o ruído, o fora, como é o caso da experiência do espaço irrompido pelo navio, é o que Brandon Labelle configura como “overheard”, terceira figura sonora proposta por ele, que poderia ser traduzido enquanto “supraescutado”. Para Labelle, essa condição de supraescuta é uma condição geral da escuta na era de vida global, totalmente modelada pelo envolvimento em rede e digital (2018, p. 65). Os ruídos urbanos, enquanto corpos estranhos, que invadem, é o que configuram a cultura global. Estamos rodeados, à todo momento. Então, como não ser capturado pela sua velocidade, pela sua fixidez? O teórico pensa então na apropriação dessa situação: a prática da interrupção pode permitir atos de entrada forçada, de invadir a cena, através de gestos ousados e, ao fazê-lo, também pode apoiar estruturas e assembléias de co-alizão para reajustar os fundamentos sobre os quais os corpos lutam; para construir um conjunto de assistência social e compaixão (Ibid, p. 66). É sobre considerar o potencial da interrupção como um estranhamento da escuta a partir de um ruído. Não é negar o ruído do barco, mas associá-lo, produzir a partir dele: gerar uma outra interrupção.

— Verdadeiro **espetáculo**²⁴ da natureza! alguém complementa, em tom irônico.

— Você ainda quer tentar medir uma linha que não existe?, segue outro, provocando.

— Claro que existe! Só que ela existe em outro tempo.

— E que tempo seria esse?

Tudo que se escuta é o romper das ondas na parede rochosa, o borbulhar da espuma quando se desfaz no ar após ser lançada metros de altura, o pio agudo das gaivotas e as rajadas e mais rajadas de vento que entopem os ouvidos, no ranger dos dentes pelo frio e nervosismo. O espaço, que é todo som, é então também atravessado por um apito, provavelmente vindo do navio cargueiro, no **anunciar** de sua passagem.

²⁴ Penso na paisagem de um regime capitalista contemporâneo como esse mundo da imagem virtual do horizonte, que não é nem ver nem imaginar, o pôr do sol à venda, retido por apenas alguns segundos de atenção. Não há ruído, nem interrupção, já está tudo condicionado. É este espetáculo, como cunhou Guy Debord, atualizado nos termos neoliberais, que a pesquisadora e psicanalista Suely Rolnik chama de “paraísos”, como esses lugares quais almejamos, essas paisagens que moldam nossos desejos e subjetividades. Segundo ela: “O que nos guia na criação de territórios em nossa flexibilidade pós-fordista é uma identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Ora, ao oferecerem territórios já prontos para as subjetividades fragilizadas por desterritorialização, tais imagens tendem a sedar seu desassossego, contribuindo assim para a surdez de seu corpo vibrátil e, portanto, a uma invulnerabilidade aos afetos de seu tempo que aí se apresentam.” (2006, p. 5)

VC: Com Odebrecht Sound System (2017) partimos desse objeto popular que é o paredão de som e da reintrodução dele em múltiplos espaços. Ter um soundsystem na rua chama muita atenção. Tem uma coisa magnética do objeto. E colocar o objeto na rua abre espaço para a chance, para o encontro do imprevisto. O soundsystem é carregado de signos etnográficos, dos vidros que é composto, do design feito na favela, e interessa reintroduzir esse objeto em outros espaços. Em 2021 vamos instalar o paredão no Highline em NYC, que é um parque linear envolto em prédios espelhados, azuis. O soundsystem vai ficar embaixo de um hotel em que as paredes são de vidro, e é conhecido por ser um lugar de voyerismo. Colocar o soundsystem ali vai gerar uma atualização no espaço. A cultura do paredão já é globalizada, está no mundo inteiro. Os primeiros paredões que apareceram na Cidade de Deus apareceram por um input desse movimento, assim como o funk nasceu no Brasil porque tinham pessoas que levaram o mpc, o primeiro drum machine, dos Estados Unidos, para o DJ Malboro. A música diaspórica sempre aponta para fora. Então esse gerar um encontro entre DJs e ritmos, em um movimento de deslocar uma coisa que é regional, nacional, para outro lugar, e de uma forma artificial, me interessa muito. Estamos criando inputs artificiais de encontro entre sonoridades, uma maneira de colocar todas as ferramentas de uma hibridização de ritmo às claras.

— Quanto tempo se ^{~~~~~}passou desde que o capitão do navio acionou esse apito?

Então dou um passo para o lado como se pudesse, com meus pés, contar esse tempo **acelerado**²⁵ entre a emissão e a escuta do apito. Não só essa contagem, como a do tempo da dança da grama, do brotar das pequenas flores amarelas que davam cor ao dia cinzento. São tempos diferentes: o da grama, apesar de aparentemente muito veloz, é de fato muito lento, o balançar com o vento e o bater das folhas; já o do apito possui uma cadência veloz, no cumprimento de uma função, um comando, como se o apito fosse também motor do navio a riscar de preto o mar que é todo ele um tempo único: revoltoso.

Caminho pela borda das falésias e pareço contagiar os outros, que me seguem, cada um em seu percurso. Mais uma vez o navio apita e vou de lá para cá, tentando escutar de diferentes ângulos, perspectivas, de costas e de frente para o mar, como se minha **mobilidade**²⁶ fosse, de alguma maneira, me ceder a resposta para aquela charada.

— O tempo do apito é o mesmo tempo da linha do horizonte. É o tempo que nós não conseguimos conter nem medir, é o tempo dentro do tempo, que foge à vista.

— Mas o apito existe, matéricamente, em algum lugar, nós só não sabemos quando ele foi acionado... já a linha... o horizonte... ele nunca esteve lá.

— Claro que existe uma linha, ela só não

²⁵ É necessário compreendermos que essa lógica paisagística da captura do espaço em um tempo passado, estático, como forma de manipulação do mesmo ao retê-lo em imagem, para controlar e produzir subjetivações flexíveis, se dá dentro de um modelo acelerado de tempo. O modelo de tempo veloz é tido como uma forma de dominação neoliberal dos espaços e corpos, das materialidades e das relações, no momento em que, por exemplo, flexibilidade do trabalho significa bem mais adaptação forçada a formas de produtividade aumentadas sob ameaça de demissões, fechamento e realocações. É, novamente, sobre os aspectos do deslocamento A-B e B-A que o sistema se dá, e cristaliza os próprios atravessamentos nessa aceleração contínua que não damos conta.

²⁶ Então: este modelo veloz neoliberal imprime uma mobilidade própria acelerada dos corpos nos espaços. Essa mobilidade, ao contrário dos fluxos moleculares de mudança ou das linhas de fuga, é referente à um paradigma cristalizado e hegemônico, que “vem de cima”, como diz Santos. Assim, no regime contemporâneo, a mobilidade enquanto modulação existe, mas de maneira a dispersar, e não libertar. Esse é o caso das imigrações em massa, por exemplo, e da crescente crise de moradia que se estabelece nos países, principalmente latinoamericanos, onde cada ator é muito móvel. “Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias.” (SANTOS, 1996, p. 222). É curioso, então, pensarmos como o regime neoliberal se apropria do movimento, ou seja, de um fluxo molecular e desestabilizante que pretende-se enquanto ruptura da fixidez, como o novo paradigma, e o aprisiona em um fluxo fixo, estável e retroalimentado.

é fixa, reta... está em velocidade... como também não se projeta o som do apito em uma linha direta, são várias, móveis e flutuantes, que se juntam para tornarem-se som, luz, horizonte...

Estamos todos olhando fixamente para esse encontro do céu e do mar formando mais uma linha com nossos corpos enquanto alguns turistas, incomodados com a caótica ventania, param entre nós para registrar o momento. É como se seu corpo se desse no clicar da máquina fotográfica, enquanto que nós, no melhor intuito de entender aquele fenômeno escondido por trás das nuvens, fizéssemos corpo na própria extensão da distância entre lá e cá. Os olhos dos turistas estão fixos no querer ver e no poder ver.

Querer ver o pôr do sol que não irá se pôr, na lógica da causa e do efeito, do início e do fim, do passeio e da miragem, do cartão postal-paisagem que agora não se dá, por causa do dia nublado. Então direcionam a vista para a cidade, que faz-se ver por entre as nuvens, os altos prédios que cortam o céu em blocos de concreto, no imitar das falésias, como uma paisagem fixa e visível a qualquer intempérie. Nesse movimento entre o ver, o desejar, o dizer e o poder do piscar mecânico turístico compartilham-se os corpos num diálogo **privado**²⁷ de todo o entorno, de todo o fora, no próprio desejo de não relacionar-se com tal.

Meus pés, como em um grito de socorro, colocam-se em movimento, na fuga daquela condição de paisagem que por algum segundo nos deixamos estar. Os outros correm atrás de mim e agora toco com a ponta dos dedos das

VC: Mas qualquer encontro lida com as políticas dos corpos e espaços. O Highline, por exemplo, é um parque público-privado, tem restrições de peso, de pessoas, é super vigiado. Há uma tentativa de manter uma integridade do projeto com um uso massivo de pessoas. Cria-se uma fórmula de controle, de fechar o parque à noite, as restrições com a vizinhança, restrições que estão ali e que são coisas que mudam a ideia de parque. A pessoa acha que está entrando em um parque mas ela não está. E por isso o trabalho com música pode refletir essas políticas do espaço público-privado de uma forma negativa. Se você não levar isso em consideração, você só vai estar reiterando essas restrições. É perigoso, arma-se um conflito. Porque o som, de alguma maneira, extravasa esses limites espaciais, e é nesse ponto que também se torna um meio interessante. Mas ao posicionar o objeto ali, é preciso que se integre ao espaço. São essas coisas que fazem parte da política do objeto. Ele vai ser mais restrição, ou mais ele mesmo? Ele vai se moldar através do que não pode, ou pelo seu potencial de ser uma imponência? Eu vou pela imponência. Apropriar, reintroduzir, tensionar os espaços a partir não só da presença do objeto como do agenciamento de corpos que ele produz. Quer dizer: um soundsystem, múltiplos djs e ritmos atravessados, espelhamento do baile, como essa aglomeração não vai efetivamente, por um certo tempo, transformar aquele espaço parque em outra coisa?

²⁷ O que percebemos, então, é um mundo que prefere os **parkings** ao parque. Assim se dá a divisão do sensível, por uma privatização dos sentidos outros que nos fazem ver de forma diferente. O corpo tem estado sob um regime de privatização do sentir, essa perda de corporeidade pelos espaços plastificados. Fotografar ao invés de ver, capturar ao invés de sentir. Privatiza-se o corpo no momento que privatiza-se o espaço. Pois o público transforma-se em privado em movimento simbólico, já que o Estado, ao contrário do que pretende

mãos a ponta da altura das gramas, deixando-me molhar com o orvalho ou seria com a espuma, sem fazer sentido nenhum, apenas correndo e sentido aquele embrulho todo do vento e do cabelo que embaraça cada vez mais.

Deixo-me cair como criança na grama e rolo até chegar na margem da falésia, o estômago dá voltas no abismo da morte que se projeta a minha frente, nesse entre perigo e euforia que dilata minhas pupilas. Abaixo de nós, em um platô que faz limite com o mar, está um pescador a lançar sua linha e seu anzol, os movimentos curtos e certos realçam a figura pequena e os metros e metros de altura entre nós.

— Quanto mede a linha de pesca que estende o anzol no mar?

— Depende do nó.

— Do nó na boca do peixe ou na linha das ondas em que ao cair se mistura?

— Acho que no da linha do horizonte.

Todos rimos.

Olho para aquela linha que balança com o ritmo marítimo e vejo nela uma abstração incapaz de ser capturada em foto, em paisagem, em **estriamento**²⁸. O pescador está entregue à ação, jogado ao limite entre a pedra e o mar. Sou espectadora desse fenômeno que só se dá no agora, e que só pode ser visto com olhos cheios de areia marcados pelos grãos passantes, olhos à todo ouvidos para o passar dos grãos e do jogar da linha. Pois essa linha escapa, e não pode

ser, democrático e plural, é regido pelos mesmo donos dos estacionamentos quais os parques foram transformados. Privatização “é um componente central da ideologia neoliberal que determina a estratégia das principais potências que governam a economia global” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 203)

²⁸ Deleuze e Guattari classificariam esse espaço privatizado, da paisagem neoliberal, de estriado. Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. É o espaço métrico, extensivo, centrado, arborescente, numérico, dimensional, de massa, de grandeza, de corte (2012c, p. 205). A cidade é o espaço estriado por excelência, e o que o cobre é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele. São as linhas, concretas e abstratas, que se sobrepõe nesse desenho do espaço, sempre em transição. E, quando há uma cristalização, é porque certas linhas são mais expressivas que outras. Aqui, no caso, as duras. A tecnologização dos espaços, sua “disneyficação”, é um dos fatores do estriamento, enquanto a privatização mistura um desejo íntimo dos pronomes possessivos com o desejo público da setorização e afastamento dos corpos. O tempo está em jogo no momento que não está livre para acontecer, é ditado pela aceleração para que o organismo, a cidade, e o Estado, esteja sempre em busca de um desenvolvimento importado, de uma ideia, de um modelo estriado.

ser capturada. É invisível, perde-se no espaço, no movimento de jogar. Então alguém ao meu lado se mexe inquieto, e pergunta se não queremos alcançar o platô ocupado pela pesca, descer para o encontro de uma outra vista, de um outro espaço, que ainda não estávamos imersos em.

— É um **consenso**²⁹, então, de que não é possível medir a linha do horizonte.

— Acho que chegamos a um acordo. De que não trata-se de medir.

— Nem de separar.

— Talvez de traçar...

— Silêncio!

Um feixe de luz se abre no céu e espelha na fúria do mar suas nuvens, que agora são várias e pequenas, como também são as espumas do rajar do vento sobre a superfície lisa da água: são traços de um movimento caótico e contínuo que estende-se em múltiplas direções, e projeta então esse reflexo, de um no outro, céu e mar, num único e belo desenho abstrato que configura o entorno.

— Quantos horizontes se estendem em uma linha?

²⁹ Para Rancière: “Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. (...) O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social.” (2012, p. 67). Ao tensionarmos os espaços com intervenções artísticas, pomos em xeque as organizações consensuais do que é público e do que é privado, em uma saturação dos limites do que entendemos enquanto território. Ao trabalhar com o som, permite-se, todavia, a criação de espaços móveis e penetráveis, territórios sonoros delimitados por cada paredão, em uma suspensão das regras e adaptações necessárias para cada habitar. O reflexo dos corpos suados no soundsystem espelhado de Caccuri evidencia não somente a criação efêmera de um baile como um novo lugar a ser ocupado na cidade.

VC: Transformar os espaços é uma potência do meio sonoro. Os lugares, como eles são, como existem, dentro de uma função social, viram outra coisa. São inputs, de como transformá-los. Ou de como percebê-los. O som é diferente da imagem porque possui um dado da vitalidade daquele momento vivido. Perceber o som, enquanto escuta, ou mesmo enquanto baile, é uma maneira de inscrever dados vitais para um espaço-tempo. Cria-se um espaço que está em relação à imaterialidade do som, e a sua disputa com o objeto. Não é por sua imaterialidade que o som não possui políticas semelhantes às do espaço físico, mas penso que através dela sejam possíveis inscrever novas coisas, objetos, que tensionem essas políticas de organização dos corpos. O som permite um adensamento da experiência no tempo. E porque que isso acontece? O que faz as pessoas se moverem, o que faz elas agirem?

VC é Vivian Caccuri (São Paulo, 1986), artista que utiliza o som como veículo para cruzar experimentos de percepção em questões relacionadas a condicionamentos históricos e sociais.

I.IV LINGUAGEM

Lembrança do eco

Então seguimos nossa travessia de olhos fechados. Fechados significa em diálogo entre as janelas e a luz do dia, o querer abrir e o querer piscar, conscientes da abertura da janela e sua relação com o fora. Até aquele dia da aparição do capitão no convés estávamos todos bastante distantes, quietos, cada um em um canto e cada canto em cada um, entendendo como o balanço do veleiro nos afeta, como os enjoo se relacionam com as ideias e assim por diante. Afinal, somos artistas de diferentes partes do mundo em uma travessia marítima à procura de algo que ninguém sabe ao certo o que. Tampouco ninguém sabe ao certo quem é quem, nessa junção espontânea de gente que mal consegue se comunicar. E por isso a proposição do capitão foi como um alívio, um marco e uma diretriz, por mais que incerta, de como poderíamos começar a nos entendermos enquanto grupo.

Todas as manhãs tenho acordado e, após lavar o rosto, prender os cabelos e vestir-me, me direciono tateando o interior do veleiro até a parte de fora, as pálpebras semicerradas pois a brincadeira transformou-se também nesse próprio caminhar **sensível**³⁰ até o fora. A fala inocente do capitão revelou-se para mim mais do que um convite, mas uma denúncia, do poder de escolha e do lugar que ocupamos enquanto corpos em diálogo com o espaço. Uma denúncia da maneira como lemos os mapas e da maneira

³⁰ O retorno à lembrança do barco, agora já outra, permite com que abordemos os aspectos do sonoro, e seus atravessamentos nos territórios, como incidências que não param de acontecer. Afinal, tratamos aqui de acontecimentos sônicos, e como eles deixam rastros no corpo, na perspectiva, no espaço e também na linguagem.

Então nosso primeiro movimento cartográfico refere-se à estes acontecimentos, a como eles reagem aos sons, mas também como são sensíveis. Falamos anteriormente sobre uma divisão do sensível. O que significa isso?

Jacques Rancière nos apresenta o conceito de partilha do sensível, ou partilha policial do sensível, enquanto maneira de distribuição sociopolítica do mundo, e que determina as oposições olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade. Para ele, o termo policial refere-se à essa lógica dos corpos terem um lugar numa distribuição do comum e do privado, sendo também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, mas também das capacidades e incapacidades vinculadas à essas posições (2012, p. 60). Essa repartição, ou recorte, do comum, se funda na partilha

ra como escolhemos visualizar esse encontro. Mas também uma denúncia da sua impossibilidade da escolha. O que ocupa sua vista são duas bolotas brancas congeladas no lugar preto das pupilas vivas. Por isso me pus à escuta, na tentativa de abraçar o mar que nos engole. E, de alguma maneira, também abraçá-lo, no posicionar-me a partir do seu ponto de vista.

Não foi preciso muito para que todos os outros viajantes compreendessem a potência dessa movimentação, do trocar de posição. Entre seis línguas diferentes e uma comunicação nada fluída, a ausência da palavra deixou de gerar uma atmosfera de constrangimento e transformou-se em comunicação.

O que antes era **visível**³¹, a água, as ondas, a fúria, as línguas, as cores, tornou-se, a partir daquele exercício, audível: o marulho, o choque, a intensidade, os ruídos, o cair do dia e o nascer do sol, a passagem horária dos pássaros, o soprar do vento que nos carrega rumo ao cais baiano. Passamos a falar muito sem falar nada. Pois não era necessário falar. Só o barulho de nossas cabeças e tímpanos, a conexão neural de uma informação para outra, como máquinas pensantes à caça de um marco, de um símbolo, de uma presa. Algo para se prender em. Para fazer-se existir no meio daquele todo tão imenso quanto o Atlântico.

Como uma inversão da lógica da observação, da contemplação, partimos do ouvido como fonte de diferenciação, o que recheou nossa imaginação de possibilidades que iam além daquelas apresentadas no espaço.

de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIERE, 2009, p. 15).

O termo partilha ainda faz alusão à uma duplicidade: a divisão das partes e também a participação dos indivíduos neste processo, já que estes compartilham uma “mesma faculdade de compreender” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). Assim, a partilha do sensível “se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha” (2009, p.15). Desta maneira, política e estética estão intimamente vinculadas, pois não trata-se apenas de definir as partes hierarquizadas, mas como elas se hierarquizam, como elas se identificam.

³¹ Pois, a pergunta que se coloca aqui é: como fugir destes regimes de visibilidade e dizibilidade? Ou melhor: como, a partir do meio sônico, torna-se possível criar dispositivos para esta fuga?

Salomé Voegelin nos apresenta a proposta de uma “sensibilidade sônica” ao deslocar a visibilidade para a audibilidade, numa movimentação própria entre o escutado e o não escutado. Segundo ela, “a ausência de forma invisível do som” possui uma capacidade de reorientar essas políticas do visível. (2019, p. 47). Brandon Labelle dedica então seu livro *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance* à pensar como essa sensibilidade sônica pode informar práticas emancipatórias.

Segundo ele, é a partir do fluxo contínuo e pontuações do audível que pode-se encontrar uma variedade de capacidades e potencialidades. Em particular, “os fluxos cambiantes, de vibração e reverberância que frequentemente moldam nossas interações com o mundo e com os outros, e as maneiras pelas quais a fala e a ação são orquestradas como volumes e rimadas como durações, juntamente com intensidades de silêncio e ruído, que formam uma base crítica para abordar questões de luta política.” (2018, p.3).

Tudo é som³².

É meio dia, o sol é forte e queima os pê-
los de meus braços, que estão levemente arre-
piados e tornam-se pálidos pela brisa que sopra.
Estamos todos sentados, cada um de um jeito,
não os vejo mas sei que estão aqui, próximos,
cada um em seu mundo mas todos sob um mes-
mo mundo flutuante. Entretanto, ao contrário do
que vinha acontecendo todos os dias, hoje nada
irrompeu, até agora nada, nenhum animal, ne-
nhum choque, nada, nada inusitado, nenhum
material para discussão, nenhum som estranho
para tornar-se texto, desenho, piada, objeto...
então as máquinas não fazem vapor, estão ador-
mecidas, **silenciosas**³³, chateadas por achar
que a brincadeira acabou, então começamos a
olhar uns aos outros, cegos pela ideia de que
talvez a potência daquela posição de escuta es-
tivesse, de algum jeito, se esvaindo a cada dia
que passava.

— Será que nos acostumamos com o
marulho?

— Es necesario desorientar.

— Yeah. We need to try something new.

— Comment puis-je faire pour désaccor-
der?

— Hast du verstimmt gesagt?

Fazia tanto tempo que ninguém fala-
va nada naquele barco que a função tradução
simultânea instalada exatamente para evitar
situações como esta havia se desativado au-
tomaticamente. O japonês, único a não se pro-
nunciar diante daquela confusão linguística da

³² Se já falamos que tudo é corpo, ago-
ra falamos que tudo é som. O som tra-
balha para perturbar e exceder arenas
de visibilidade, relacionando-nos com o
invisível, o não representado ou o ainda
não aparente. É partindo dessas ideias
que proponho pensarmos a transitivida-
de sônica enquanto qualidade para re-
perceber o mundo e, não só isso, mas
para criar dispositivos artísticos que
tensionam essas distribuições. Reper-
ceber porque, através do som, traba-
lhamos com uma bússola distinta, essa
da desorientação. Esse discurso, do
som enquanto agente para movimentos
políticos insurgentes, é ligado, em La-
belle, às experiências e produções que
capturam a potencialidade agentiva do
som. Da mesma maneira, é o que ve-
nho propondo até aqui com nosso per-
curso: um observador do mundo a partir
do som. É então também um exercício
este dentro do texto, de mapear os so-
nares, as palavras e suas pronúncias.

³³ Podemos então pensar o silêncio,
como um gap de som, como um inter-
valo, um entre sonares e matérias. Essa
figura apresenta-se enquanto singula-
ridade dentro da potencialidade sônica
por não poder ser medido, contado. As
notas musicais e as tonalidades podem
ser particulares, e de alguma maneira
encaixam-se em um espaço visível mé-
trico, um espaço de aparência musical.
O silêncio, assim como o ruído, quebra
com essa lógica, por transgredir certas
partições e bordas, expandindo a pos-
sibilidade de agenciamento desses cor-
pos não escutados (LABELLE, 2018, p.
2). Ainda, é possível pensar o potencial
do silêncio a partir de Douglas Kahn,
que nos diz que no silêncio há sempre
três sons acontecendo: o coração ba-
tendo, a mente funcionando e a imagi-
nação fervendo. O silêncio é então es-
paço sonoro de sobreposição de rastros.
Rastros de som, do que resta e do que
fica, ali, sendo nada, sendo só, silêncio.

tradução entre ouvir-afinar-desorientar-mudar a ordem das coisas, respira tranquilamente, ainda de olhos fechados. Ele faz um movimento lento com os braços, muito lento, quase parando, e aproxima-se da borda do veleiro. Então deixa-se cair. Seu corpo pende, meio no barco e meio no mar. Mas ao chegar mais perto dele vejo que está somente com a orelha encostada na água, o rosto sereno e intacto, a cena é estranha e me abre um sorriso.

— 海底を聞くことができる (Mas o que ouvimos foi: Umi no soko o kiku koto ga dekiru.).

Bip-bip. Olá! Em que posso ajudar? Sim, iniciar tradução simultânea. O que ele disse foi: podemos tentar ouvir o fundo do mar. Obrigada Siri. Todos concordam, respectivamente. Então caminho até o lado direito do veleiro, acompanhada do espanhol que também escolheu este ângulo. E, imitando o movimento sutil do japonês, pendemos com os corpos para fora do barco, as mãos segurando a barra e fazendo equilíbrio com os pés, como uma gangorra que quer parar no meio do caminho, temos que fazer muita força para tentar ficar só com a orelha tocando a água, que está calma mas não é como se fosse uma piscina, reta e sem chacoalhar.

Ruídos nebulosos, o ouvido parece estar tampado apesar de não estar, o som é abafado mas consigo perceber algumas coisas que se mexem, correntes, não sei, coisas passam, algumas bolhas de ar explodem fininhas ao fundo, é tudo bastante confuso, até que algo que logramos reconhecer como um pouco mais melódico se pronuncia. Concentro-me naquele som, que mais parece uma linha instrumental,

PF: Há um interesse pela língua falada, pela fala, pelo sotaque. A voz é tudo, pois tudo é feito em torno da ideia de voz. É ao mesmo tempo um som e uma caracterização, um reconhecimento. A voz tem um papel, uma persona, que é mais do que simplesmente produção e reprodução. A voz é o assunto também. Por exemplo, quando eu pego um texto e coloco ele para ser falado com uma voz eletrônica, cria-se um argumento. Quando coloco uma voz não humana para imitar uma humana, ou ainda, quando tento humanizar ela artificialmente, trabalho com reprodução. Mas ao pegar uma frase pequena, retalhar em fonema, para depois trabalhar com ela inteira e gerar harmonias, através do contorno, das harmonias da pronúncia, é transformá-la em fonte material, produção. Acho que a voz é produtora, reprodutora, mas é também o próprio contexto, o assunto do processo. A voz é a abstração que representa melhor o corpo. Se você ouve a voz de uma pessoa, você está de certa forma ouvindo o corpo dela, a presença dela, mesmo que a pessoa já morreu. A voz é inefável.

mas não pode ser, pois não há ninguém tocando nenhum instrumento no fundo do mar, ela vem de encontro ao ouvido suavemente, como beijos molhados, como se uma sereia cantasse, me chamasse para mergulhar, me sinto parte de uma mitologia, navegante, mas quero descer, pressiono o ouvido contra a água que é gelada e não faz pressão, então afundo um pouco mais, pouco a pouco até chegar ali, ao encontro daquela voz que canta e...

— くじら (Kujira, *bip-bip*, Baleias).

— También están escuchando ese canto? (*bip-bip*, Também estão escutando esse canto?)

— It's not possible. If there were wales around here we would be seeing them. (*bip-bip*, Não é possível. Se houvessem baleias por aqui nós as estaríamos vendo...)

— Elles pueden estar muy abajo... (*bip-bip*, Elas podem estar muito lá em baixo...)

— Ils nagent peut-être dans les profondeurs ... on ne les verra pas forcément passer ... (*bip-bip*, Elas podem estar nadando nas profundezas... não necessariamente vamos vê-las passar...)

— Não seria a **invisibilidade**³⁴ uma condição para o seu canto?

³⁴ Partindo desta perspectiva, se escutamos no entre, se escutamos o rastro, o silêncio e o espaço, assumindo a porosidade de nosso corpo para com esse entorno que nos circunda, não é necessário saber onde está o emissor. Não é preciso ver para ouvir.

Invisivelmente, o som preenche, cria espaços. Espaços do fora e do dentro, que se distinguem da paisagem, por não se tratar de enquadramento e sim de percepção. A invisibilidade do som, então, apresenta-se como uma qualidade para percebermos o espaço não enquanto paisagem. O mundo espetacularizado que diagnosticou Debord seguiu seus rumos diante à expansão da virtualidade pelas redes, instaurando a imagem como tendência cultural e hegemônica de percepção de um fora, e assim também a vista, histórica e linear. Assim, a invisibilidade reside no lugar no imaginário, do fabulatório, da produção de monstros e da insegurança de informação, dos espectros que pairam e dos fantasmas que nos assombram socialmente.

Citando Arendt e Butler, Brandon Labelle nos recorda como a visibilidade deveria ser entendida como um processo de tensão contínuo, onde os jogos de poder, de desejo próprio, coletivo e de determinação estão constantemente em atuação. Ou seja, a visibilidade, para ambas autoras e também para ele, se dá como uma negociação, um processo conflitante, uma condição de poder instável. Assim, a invisibilidade surge como um escape à essas estruturas:

Esta é a potência do corpo sônico: quebrar com a lógica de controle que rege a sociedade. A acusmática, de certa maneira, aponta para a inconfiabilidade do som. Você não sabe de onde vem aquele som, e isso causa um certo desconforto. Você não vê, logo, não confia. Para Labelle, a acusmática é fundamentalmente baseada em condições do não visto, do não ver, do olhar para outro lugar: para o som (2018, p. 33).

Aqui reside, mais uma vez, a dupla potência articuladora do som: presença e não presença ao mesmo tempo. “A mobilidade invisível do som informa e propõe essa exploração e convida o ouvinte a entrar em fatias de possibilidade para entender a construção heterogênea do real e participar de sua reconstrução: construir um mundo no espaço

“A invisibilidade é ameaçadora porque liberta esse homem da ordenação do social e do legal, baseados na visibilidade. Em vez disso, ele se torna nada além de som, fixando-o na desconfiança e falta de confiabilidade da acústica, esse som que ouvimos, mas que nunca retorna a sua imagem (...) ele é essencialmente um estranho.” (LABELLE, 2018, p. 40)

A cena do convés é engraçada, são meios corpos distribuídos na extensão da borda, que está quase espelhada se não fosse a pequena diferença de posição de cada um. Estamos todos atentos à ideia da baleia. A alemã dá um gritinho e diz que pareceu ouvir a nota dó. A francesa, que está exatamente do outro lado do convés, nesse quase espelhamento de nós que sugere também dividir o mar em dois e, no caso, a localização da baleia em aqui e lá, respondeu o gritinho com outro, insinuando que também tinha ouvido o dó.

— Gibt es ein Echo am Meeresgrund?
(*bip-bip*, Há **eco**³⁵ no fundo do mar...)

— Dó aqui, dó acolá...

— Sound moves faster underwater... like 1400 m/s... (*bip-bip*, O som se move mais rápido embaixo d'água... como 1400 m/s...)

— それは明らかに残念です。(Sore wa akiraka ni zan'nendesu, *bip-bip*, É nitidamente um dó.)

— El eco es por donde la oímos cantar.

temporal de suas possibilidades efêmeras e fazê-lo contar nas noções atuais de atualidade.” (VOEGELIN, 2019, p. 108)

PF: Fonemoteto é uma mistura do fonema com o moteto. Moteto é um gênero musical antigo, medieval, muito experimental e um tanto subversivo. Na época, você só podia fazer música em cima de uma certa quantidade finita de melodias que a igreja deixava você fazer. O moteto aparece quando idealizaram o movimento de ralentar as melodias da igreja, deixar elas bem lentas, a ponto que ficassem irreconhecíveis, para então colocar outras letras por cima, letras que não eram em latim, e também com temáticas profanas. Quando você ouve a música, não é muito compreensível o que está sendo dito porque eles misturavam várias línguas com os ritmos complexos, então virava uma sobreposição que era quase uma outra linguagem. O que eu quis fazer com o Fonemoteto era então pegar essa estratégia de composição do moteto, de misturar várias línguas e ritmos, e sobrepor uma experimentação com os sons dos fonemas, similar ao que contemporaneamente se chama de música fonética. Pegar os fonemas tipo *shhh*, *fff*, *zzzz*, e transformar isso em música. Pegar duas referências e forjar um gênero. O Fonemoteto é essa mistura.

³⁵ Assim como o silêncio e o ruído, o eco encontra-se como dobra potencial do som. Dobra pois o eco repete, e ao repetir, articula ações e territorialidades heterogêneas. Gera ritmo. Ecoar significa adotar práticas apropriativas e miméticas, segundo Labelle, que dão suporte à estas aparências que nunca “se encaixam”, e “que devolvem à ordem dominante e à língua mestra suas próprias gramáticas e narrativas performativas, ainda que remodeladas por um conjunto rítmico diferente, uma repetição de migração errante que pode soar futuros alternativos.” (LABELLE, 2018, p. 3). Eco é assim, também contagiar. E, logo, vibrar. Fazer-se corpo. Entender-se enquanto voz, essa que bate e volta e rebate e torna-se visível em uma organização que nega sua existência.

El dó de la superficie puede ser un lá en la oscuridad. (*bip-bip*, O eco é por onde a ouvimos cantar. O dó da superfície pode ser um lá nas profundezas).

O canto da baleia é delicioso e faz com que nenhum de nós consiga manter-se muito tempo calado. Estamos em **trânsito**³⁶. Precisamos compartilhar nossas inseguranças enquanto aquele sonar.

Qual a espécie da baleia?

Qual seu tamanho?

São muitas, ou uma só?

O que fazem por aqui, estão migrando, ou apenas passeando?

As perguntas são tantas e as afirmações são várias, porquê, de onde, quando, será? ou não? que tal... talvez elas cantem com uma finalidade... ou talvez até mesmo estejam tentando conversar com a gente!, e o dispositivo de tradução simultânea não dá conta da velocidade das falas, das várias línguas e inúmeras traduções sobrepostas, acelera tanto em busca de acompanhar o dito e retorná-lo ao ouvido de cada um com o que o outro disse que começa a sobrepor as palavras, na velocidade da colagem, e a superfície do convés se transforma em uma caótica **polifonia**³⁷.

³⁶ O eco também apresenta uma qualidade móvel do som, essa de trânsito constante. O agenciamento itinerante do som é a última e quarta figura apresentada por Labelle. “Matéria sensorial itinerante e migratória, o som é ao mesmo tempo uma coisa do passado e um sinal do futuro.” (LABELLE, 2018, p. 96). Essa condição de migração do som insere-o como agente nômade, como uma expressão que, no contágio, coloca os corpos em movimento. Édouard Glissant chamaria os arquipélagos do caribe de “mundo-eco”, como “um arranjo territorial em constante mudança, a partir do qual são outorgadas novas formações por agenciamento - os sujeitos se formam a partir de ecos.” (Ibid, p. 102). Para ele, esses “sujeitos-eco”, ou ainda, “eco-sujeitos”, são formados a partir da própria condição de deslocamento, e existem de acordo com uma origem sempre instável, pois nunca podemos saber com certeza de onde ou de quem um eco começa (Ibid). O eco apresenta-se, então, como um acontecimento móvel, mas também como uma maneira de apropriar-se da mobilidade imposta pelo neoliberalismo, ou melhor, de impedir que esse deslocamento orgânico seja capturado pelo sistema.

³⁷ Somos várias vozes e brincamos de criar uma nova língua. Enunciamos, polifonicamente, certos de que algo acontecerá no choque de nossas sílabas e ruídos diversos. Primeiro sobrepomos vozes, uma polifonia que é sempre heterogênea. Depois inventamos a partir dessa sobreposição, gerando uma língua comum. Falamos de comum a partir das ideias de Michael Hardt e Antonio Negri. A dupla de teóricos foi responsável por atualizar o conceito de commons, muito utilizado desde o final dos anos 1960 nas ciências políticas, dentro do debate anti-neoliberal e de reconstrução da democracia, propondo entendê-lo como um devir político contemporâneo. Para eles, o comum é menos descoberto do que produzido, ressaltando de que não se trata de uma volta ao passado, de retomar certos aspectos e estratégias comunitárias, mas

Uma polifonia de “eco-sujeitos”. Mas uma nova língua? Podemos pensar a partir da noção de crioulização (em inglês, creolization, termo cunhado por Edward Kamau Brathwaite em 1974, partindo da palavra “crioulo”, em espanhol, para analisar as transformações interculturais da Jamaica pós-plantation) proposta por Édouard Glissant. Se os corpos se movem, vão de um lugar ao outro, carregam consigo o som do seu corpo, sua própria língua e voz. E, quando estes corpos encontram outros, ocorre um confronto, um choque de sonares que, naturalmente, se mesclam, e geram um terceiro. A partir do encontro, surge uma nova língua. A língua crioula.

A crioulização, assim, aparece como uma manifestação da hibridização e desse confronto intercultural possível quando as margens se tocam (LABELLE, 2018, p. 97). Para além das revoltas e revoluções que resultaram, em um dado momento, na abolição da escravatura, a criação de uma língua crioula foi, para Glissant, o maior e mais rico resultado destas lutas.

Todos aceitamos essa condição e seguimos alimentando aquela máquina polifônica, sinfônica, cantautora de nós, desse nosso convés que, meio a meio, escuta a baleia no fundo e ecoa seu canto para o alto.

de um novo desenvolvimento. O comum não remete aos espaços de partilha pré-capitalistas que foram destruídos pelo advento da propriedade privada (HARDT; NEGRI, 2005, p. 14), mas de outros espaços, espaços novos produzidos pela humanidade em resposta ao cenário crítico em que estamos inseridos.

Labelle aponta o efeito da crioulização como um exemplo de uma política linguística, ou uma política da língua, ou seja, os jeitos de falar e escrever que atravessam e se impõem sobre a ordem dominante linguística colonial (2018, p. 98). Ou ainda, um mosaico oral da migração e do deslocamento, citando o próprio Glissant. Pois, se o som é matéria de expressão comum, é próprio tanto do corpo que se desloca quanto do próprio processo de deslocamento. É possível pensar que a polifonia, enquanto agenciamento sonoro, é uma maneira de deslocar-se sem sair do lugar. Também é no torcer e desconstruir da língua que esse trânsito acontece. Se em Fonemoteto ouvimos tanto música quanto língua, ou ainda, um cruzamento de dois em desconstrução do que ouvimos como linguagem e do que percebemos enquanto melodia, é porque cria-se uma fenda, uma latência, do que compreende cada uma dessas faculdades. Produz-se uma outra, essa do Fonemoteto. Desta maneira, o som não somente cruza fronteiras e atravessa muros como também constitui novos e resistentes territórios políticos, por meio de uma linguagem própria.

E nessa brincadeira de acumulação e subtração das palavras que passamos a nos entender enquanto grupo. Mas também enquanto um e outro, enquanto corpos ouvintes da própria língua e da condição limitante que até então nos era imposta pela linguagem. Não necessitamos de mediação tecnológica. Desativamos o *bip*. Ao ecoar o canto da baleia em nossas próprias pronúncias, desconstruímos a forma da língua e a forma do animal, e nos deixamos transformar em só baleia. Devir-animal.

Não me preocupa meu corpo, que já encontrou equilíbrio sozinho, na torção da espinha dorsal com o repouso da cauda gorda e gélida sobre o piso de madeira. Escuto o fundo do mar como se fosse prática de infância e deixo-me ser toda som. Não sei se falo ou se canto. Só sei que, coletivamente, estamos a todo vapor, uma máquina orgânica, nossa e da baleia, nesse tramar do fundo e de cima, do dentro e do fora, em que as notas não tem mais nome e só pronúncia, e as melodias se afinam no próprio arranjo desordenado de nossas vozes.

Penso que se o capitão algo visse encontraria, agora, no convés, corpos transformados, dos seis viajantes que fizeram da baleia, nesse encontro, uma socialização. Encontraria corpos transtornados, imersos em repetição, ecoando a possibilidade do nosso próprio falar. Encontraria corpos em deleite, no gozo de uma aventura marítima que verte em jogos propositivos, da expansão do dentro para o fora, as ideias para um outro relacionar-se com o mundo em trânsito.

PF: Língua-física e língua-linguagem. Há um jogo referente a esse movimento. A brincadeira com a língua está nesse limiar. A música fonética opera com a desconstrução da língua, então ela pega o fonema como som, sem referencial, sem significado. Isso de certa forma vai de sentido contrário ao da língua. Pois na língua os sons sempre tem um significado. Mesmo que os sons não sejam semânticos, há entonação, e logo o som sempre passa uma informação. Já no caso do moteto se opera um exagero, uma profusão de línguas, uma polifonia. Essas palavras que terminam com fonia, *phoné* significa voz em grego, mas depois virou voz de melodia, musical. Então trata-se de uma polifonia no sentido radical da palavra, porque são várias vozes ao mesmo tempo e várias vozes falando coisas em várias linguagens simultâneas. Tem um jogo entre tentar dissolver a linguagem, e por outro lado tentar radicalizar a partir da confusão das vozes e dos significados. O movimento de tradução se dá ao tentar forçar a linguagem a sair desse vínculo direto com os signos, ou dissolvendo ela, picotando, ou então exagerando, no excesso de sobreposições. É nesse sentido que a linguagem pode ser um elemento de guerrilha.

PF é Pedro Filho (Salvador, 1977), compositor, artista intermídia, pesquisador e educador, que trabalha em colaboração com artistas diversos em projetos de música, artes expandidas e intervenção urbana.

Encontraria apenas **dissenso**³⁸.



ouvir Faixa 4 - Frase base “que lindo issu” para composição de Fonemoteto (2019), de Pedro Filho e Faixa 5 - Fragmento de Fonemoteto (2019), de Pedro Filho

Mas o que acontece é que a partir dessa polifonia que ecoa pelos cômodos do veleiro nós é que vamos ao encontro do capitão, adentramos sua cabine sem pedir licença e arrastamos seu corpo para fora, para perto do convés onde estamos, quando, de repente, irrompe no ar uma melodia grave e nítida, como é bela a voz do capitão, que começa em dó e termina em lá e mistura-se em dissonância, a mesma melodia primeira que veio do fundo do mar a qual, horas atrás, atribuímos à baleia.

³⁸ Nosso percurso, até agora, nos apresentou tanto as condições de fixidez impostas aos corpos e aos espaços pelos regimes e instituições, e seus desdobramentos nos territórios da perspectiva e da linguagem, quanto maneiras de percepção outra do mundo a partir do som, e de como este meio se mostra potente para desestruturar estas hierarquias.

Contudo, a pergunta que fica latente no ar é: como produzir essas dissonâncias? Como nós, enquanto corpos, atentos à nossa ignorância, à deriva de mundo, ecoando, vibrando, no desejo pelo encontro, fazemos política, dentre um mundo organizado policialmente? Como acessar a fuga, as linhas maleáveis, como tornar-se móvel sem ser capturado pela mobilidade imposta?

Até agora, temos o corpo, a perspectiva, o espaço e a linguagem enquanto membranas atravessadas por acontecimentos sônicos que gritam: podemos ser percebidas por outras sensibilidades que não aquelas que configuram nossas estruturas molares! E temos também o som como expressão que atravessa, que transita, enquanto verbo transitivo. Mas como atravessar de maneira intencional? Quero dizer, como traduzir a intenção de fazer política neste atravessamento?

Rancière instrumenta nossa intenção de atravessar com a noção de dissenso. Em contraposição ao consenso, o dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. Para ele, é nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível (2012, p. 49)

Há dissenso quando se extingue, então, as posições de mestre e de ignorante. Neste nosso movimento leitura-viagem-discussão, não pretendo impor ou instruir... mas produzir uma energia para a ação. O poder do som enquanto meio artístico reside assim entre a ideia de atravessar e a compreensão do atravessador, entre a ideia do artista e a sensação do espectador. Na sua transitividade.

O eco de nós soa mais ou menos assim:

— Cantam as correntes bip-bip de ida e de volta bip as lembranças e bip as lástimas das terras das quais bip ao longe bip-bip nos afastamos bip cantam as cracas bip carregam bip as esponjas bip a areia bip as correntes que faltam e bip as sereias bip-bip que brincam bip transformam bip atingem com força bip-bip nosso casco bip amargo bip cinza gelo do olho bip vazio bip-bip que tudo olha e nada vê bip cantam os olhos bip-bip em tradução bip do canto bip da corrente bip da viagem bip qual bip-bip o canto bip a voz bip-bip aguda ou grave bip qual a língua do cais bip-bip de chegada bip-bip se soa o mesmo bip da partida bip-bip

bip
bip-bip bip
bip-bip
bip

E mais: esse entre configura-se como algo impossível de se apropriar, pois nenhum de nós possui seu sentido, o que nos impede de identificar qualquer causa e efeito (Ibid, p. 19).

O poder do eco, da polifonia, por suas qualidades invisíveis e espectrais, é a de não existir em uma única linha de causa e efeito: é sempre meio e intensidade. É impossível impor uma condição, uma diretriz. É impossível querer que alguém sinta algo com o som e fazê-lo acontecer. Por isso, encontramos no meio sônico, nesse ouvir do mundo para então propor um outro mundo, caminhos para a subjetivação política, contra a lógica hegemônica do embrutecimento.

O estriamento, a paisagem enquanto captura, o controle de corpos, o domínio da visão: são todos esses fatores do embrutecimento, em que se determina quem pode ver o que, uma divisão entre mestre e ignorante. O que pretendemos, assim, com este primeiro bloco de lembranças, é o mapeamento de acontecimentos sônicos e suas aberturas para perceber os espaços e os corpos, enquanto ativos e dotados de poder para essa reconfiguração, a partir das qualidades e desdobramentos do som. É neste potencial de afetar e ser afetado que institui-se sua transitividade. E é a partir desse giro de percepção que nos tornamos ativos para agenciar, para provocar e produzir estratégias e dispositivos para um fazer artístico que pretenda não só uma obra, um objeto, ou mesmo um som, mas um devir-revolucionário.

CAPÍTULO II: DISPOSITIVOS

II.I TRADUZIR

Lembrança de quando me fiz multidão

Sinto o vibrar dos corpos no meu e toda aquela energia se espalhar por lugares tão obscuros que mal conheço, essas cavidades e músculos e poros que nunca vi mas sinto em mim, pois estão ali escondidos ou enterrados e fazem parte do meu todo, do meu eu. São tantas partes em um e tantos um em partes. De certa maneira, é como se me encontrasse no meio dessa multidão.

Toda aquela procura à deriva do mundo por entre subidas e paralelepípedos e cheiros e tons de Santa Teresa era quase um pretexto para não falar de mim. Falar de um todo mundo, todo espaço que me circunda e todos caminhos por qual percorro até chegar lá, ao **encontro**³⁹ do cortejo, para enfim suspirar e então perguntar: quem é que está de encontro? Meu corpo, meus pensamentos, minha vontade, meu desejo? Eu enquanto parte do cortejo e o cortejo como parte de mim.

Percebo na vibração um juntar dessas partes, em um movimento confuso; e não são nem nas cores, nem nas formas, brinquedos, máscaras ou roupas onde observo esse movimento, em que meus fragmentos, poros, pêlos, gritam: - ei! estamos aqui, ou quando as pessoas se abraçarem e meu coração passa a bater tão forte como a bateria. Não é nos objetos, nas coisas, na matéria hiper conectada e variada onde meu olhar se perde, desfoca do todo para ver o mínimo. Mas sim, no som.

Nos encontramos agora em um segundo momento de nosso percurso: o do agenciamento. O retorno às lembranças prevê, diferentemente de antes, uma ação direta, uma transformação dos espaços e corpos, um verbo-dispositivo que atua no atravessamento, criando entres. Não mais observaremos o som atravessando o espaço como agora nos interessa também atravessar. Se anteriormente fomos coletando fragmentos de agenciamentos por parte dos artistas que comentavam suas obras em paralelo às lembranças, agora também nas lembranças criam-se dispositivos, no tornar som em verbo e assumir sua transitividade.

³⁹ Se vibramos em conjunto estamos de encontro à vibração que, necessariamente, nos desloca pelo espaço e nos permite ir de encontro à outros corpos. O encontro se dá no pé que bate no chão marcando o ritmo, no coração que acelera em consequência à mobilidade do corpo, nas cordas vocais que também vibram e se chocam com os dentes, bocas, palato, para então sair e, mais uma vez, entrar em choque. O cortejo, através da vibração, cria um uno, um bloco de gente; mas internamente produz-se também uma transformação do singular, ao compor individualizações, por meio desses acidentes do encontro dos vários no fora. O encontro é a partida, é o meio por onde o movimento torna-se possível, o choque que desanda mas que recoloca os pés no passo. Tudo é encontro. Para Jacques Rancière, o político só se dá no encontro de dois processos heterogêneos, a polícia e a política. O encontro é o choque do dissenso, é a produção de uma rachadura no no modelo, a partir de uma atadura móvel entre dois corpos distintos.

É o som que vibra e que faz vibrar os **corpos**⁴⁰ que estão aqui presentes. É nele que me contamina, que deixo ser penetrada pelos corpos outros nesse vai e vem de vibrar, dançar, cantar, sacudir, remelexo, cortejo, passinho pra frente, passo pra trás, empurra empurra, sorri, pisa no pé, salta, pula, brinca, beija, corteja até quando as pernas não aguentarem mais. Contágio.

O cortejo é todo som. E assim o cortejo contagia, vai angariando gente ao passar, e sua dimensão está sempre em movimento de expansão e contração, ao passo que a cada esquina também desprende-se gente que dá espaço para um outro passar. Todas as outras expressões são secundárias, pois sem o som não há um, não há tensão para aglomeração e distração para movimento. Um meio de orquestração caótica de gente que só quer estar.

Mas o fim se anuncia. Estamos todos sentados no asfalto enquanto os brincantes se reúnem com a bateria para tocar uma última música. Estou sozinha. Todos àqueles que encontrei durante já se perderam, ou teria eu me perdido de propósito? Não me preocupo. Tenho certeza de que irei encontrar alguém no caminho de volta para casa.

O grupo de músicos começa a tocar, primeiro as cordas, que são várias, banjos, violões, violinos, depois os sopros, timbre a timbre, sax alto, soprano, tenor, trompete, tuba, flauta, a desenhar no ar uma melodia familiar. E nesse desenho vão abrindo-se as bocas para cantar: *drão, o amor da gente é como um grão, uma semente de ilusão, tem que morrer pra germi-*

⁴⁰ Os corpos estão ativos. E, nessa condição ativa, aberta ao atravessamento, podemos entendê-los enquanto físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, corpos que não se definem por gênero ou espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação (DELEUZE;PARNET, 1998, p. 49). Um corpo sem órgãos seria este corpo que não é regido pelos seus órgãos, que não entende-se enquanto organismo, que não deixa-se limitar por funções ou perdas, e funciona a partir de intensidades, devires e afetos. Corporificar significa retomar essa relação corporal com o mundo. A fala e a ação, assim, devem ser enfatizadas enquanto inerentemente corporizadas, além de frequentemente serem trabalhadas como matéria sônica e rítmica (LABELLE, 2018, p. 121). A partir de Espinoza, Deleuze ainda pergunta: o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Pois afinal é isto que importa: o encontro do corpo com o outro, um choque, um agenciamento. E a única maneira de encontrar essas possibilidades é experimentando através dos encontros.

MC: A cartografia é também um modo de entender o espaço. Foram os mapas que me ajudaram a entender o espaço da cidade. Através dos mapas, podia perceber a cidade de outro modo, entender os seus espaços como uma construção. O mapa da cidade não é a cidade. Mas há algo que se revela através da redução das informações quando algo que é infinitamente mais complexo (como uma cidade) é transformado em um desenho. Para desenhar um mapa o mundo precisa ser sistematizado. É um princípio da representação. A partir daí, um processo de tradução é iniciado.

*nar, plantar nalgum lugar, ressuscitar no chão...
nossa semente... Quem poderá fazer, aquele
amor morrer! Nossa... caminhadura... Dura ca-
minhada... Pela estrada escura...*

Dói em mim a dor de amar. Balanço meu tronco lado a lado no ritmo daquela despedida enquanto meus lábios movem-se para cima e para baixo moldando **palavras** de **afeto**⁴¹ que escapam à boca, subitamente, como bolhas de ar, como respingos e sementes prontas a germinar todo aquele amor que de pronto sinto aflorar dentro de mim, e por isso dói, dói o rasgar do peito no cantar da lágrima, que insiste em escorrer pelo meu rosto. Choro sem saber o porque de chorar.

Meus olhos encharcados fazem uma varredura do espaço e se encontram com um par de olhos também molhados, de um desconhecido que se mostra íntimo, inundado também naquela emoção de fazer parte de um todo. Penetro seus olhos como se fossem meus mas ele não se incomoda, ao contrário, sorri, em um dizer: estamos longe mas estamos perto. O que sinto é uma incontornável razão de viver, de pertencer e de sentir.

Não importa seu nome pois você se apresenta para mim nesse encontro, olho no olho, despido de todas as formas as quais já se apresentou ao mundo, para ser, por um instante, só lágrima compartilhada. Somos duas bocas e tantas **palavras**. O beijo se faz na pronúncia mais íntima do sentir. Pois não há boca com boca, e sim **palavra** com **palavra**. São as **palavras** que se encontram no ar e voltam para nós enquanto toque. As distâncias se reconfiguram ao vibrar

⁴¹ Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 73-74) O que desencadeia esses afetos são chamados sinais, o que vem efetuar um poder de ser afetado: no caso de um carrapato, um pedaço de pele mamífera que se desnuda; de uma aranha, a teia que se move; do brincante, a massa de corpos que vibra.... Ouvir os sinais e agir em direção à ser afetado configura uma potência de vida no corpo, que tenta escapar de um mundo desagradável organizado por regimes que tem interesse em nos comunicar constantemente afetos tristes. É contra essa diminuição da potência de agir que devemos lutar. E, se o som enquanto matéria de expressão move a teia e despe o mamífero de seu pêlo, ao passar, cortar, mover a matéria, também transforma o humano ao vibrar, o afeta e o torna sujeito de enunciação, o nutre de instrumentos próprios para agir. Um processo criativo aparece. Agencia-se algo.

dos corpos, em um mesmo ritmo, conectados por aqueles que estão entre nós, e que também vibram, também choram, todos choram. **Agenciamos**⁴² uma coletividade, no contágio por meio da melodia que avança por entre os órgãos cansados.

Olho para trás e encontro um rosto amigo, que despenca em meus braços e eu nos dele. É quando as palmas atravessam o bairro, de dentro das casas e fora delas, uma mistura de palmas dos vizinhos que assistem o cortejo passar e dos brincantes que agradecem as horas de brincadeira, uma onda de palmas como aquelas da praia quando se procura uma criança perdida, palmas que não são só mãos em choque mas mãos em êxtase, e mais um ritmo surge, na busca e na perda, um frevo de fim que carrega todos de pé, mais uma vez, para de baixo de uma tenda onde o fim vira o começo e o começo vira o fim.

Como se deu esse giro? Talvez menos o que aconteceu, mas como, o que fizemos, e como fizemos essa aliança de corpos, foi só vibrando, ou vibrando agenciamos um outro processo? Faço força com os olhos, que se fecham com a pressão. Quando minha memória fala:

— *o tambor grave bate e o quique do bumbo preenche meu corpo, ele pulsa, imita o pulsar de fora, e é só isso o que eu posso fazer, imitar o bumbo, mas imitar não para representar e sim interpretar, recortar daquilo o meu jeito, meu balanço e sinto o grave se espalhar e sair de mim como eco, minhas pernas, glúteos e pés quicam como o tambor em movimentos motores de partes de mim que agora são graves demais.*

⁴² Pois, o agenciamento é a unidade real mínima, que não é a ideia, nem o conceito, nem a palavra, nem o significante (ibid). É a penetração dos corpos, o esforço, a simbiose. O agenciamento é uma multiplicidade que estabelece ligações, relações entre heterogêneos, através das épocas, sexos, reinos, das naturezas diferentes.

O agenciamento possui duas faces: o estado das coisas, ou o estado de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afetos); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos (os emblemas que individualizam o cavaleiro, as fórmulas de juramentos, os sistemas de “declarações”, mesmo de amor, etc) (Ibid, p. 58). E mais: o eixo de movimento com o qual os agenciamentos se deslocam ou se fixam, os quais se animam. O agenciamento é, portanto, sempre assimétrico. É nele em que o humano se torna continuamente animal, no momento em que o animal torna-se cor, linha, som... Há uma troca contínua, para que um se transforme, o outro também deve se transformar..

Neste capítulo, tratamos de agenciamentos por nos transformarmos, enquanto escritora e leitor, em agentes criadores. No primeiro capítulo observamos os acontecimentos, as incidências e recorrências, vimos como o som a desorganizar o mundo e como nessa desestabilização geram-se novos. E agora tomamos o som e sua transitividade, seus poderes, para propor processos, no entre texto e língua, gesto e proposição.

Não trata-se então do ser escritora ou do ser leitora em algum momento. Substituímos o é do ser por um e de multiplicidade, de meio. É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha do encontro de um mundo interior e de um mundo exterior (Ibid, p. 44). Pois o artista é um agenciador, e, nas palavras de Ricardo Basbaum, sua função está em pensar as possibilidades de produzir articulações e deslocamentos que permitam o trânsito – de ideias, problemas, obras, artistas, eventos etc. – através do circuito de arte, não só em suas principais articulações como também em beiras e limites (2013, p. 228).

— não conheço muito bem a letra mas reconheço algumas frases e alguns nomes próprios que vão traçando a narrativa, mangueira, tira a poeira dos porões, ô abre alas, e vou aprendendo palavra a palavra através da melodia, meu nego deixa eu te contar, são só vozes que a cantam, a história que a história não conta, na imitação das bocas, já canto um pouco, o avesso do mesmo lugar, imito pois quero fazer parte, na luta é que a gente se encontra, reconheço, e ao fim da segunda estrofe, já canto sozinha, como se aquela música fosse minha há muito tempo.

Memórias de um corpo. O afeto que se constrói em uma cadeia de escuta, tradução, **enunciação**⁴³. Um corpo que se transforma em outro a partir do vibrar. Do sonar. É a partir do enunciado, dessa voz que se faz presente, que canta com sentido, que dança com intenção, que um corpo agencia outro corpo, que contagia, muitas vezes o próprio, em um processo de trânsito de si enquanto outro possível de ser, só entre, em processo, nunca estático. Um devir-outro, nunca mimético, nunca espelho, mas em referência, uma antropofagia de partes, desse pé que é meu mas seu, como se engolissem pele por voz e dela brotasse em mim uma outra que também fala. Giramos, do início para o fim e de novo, a voz que entra pelo ouvido, transforma-se em outra e sai bela boca.

Afinal, o que difere a função criadora desta que estamos nos propondo aqui, através da escrita e da leitura, da experiência transversal enquanto palavra, enquanto memória, enquanto possibilidade de ação?

⁴³ O enunciado é o produto de um agenciamento. Enunciar precede uma intenção para com a voz. Enunciar é sintetizar um conjunto de ideias e matérias de expressão heterogêneas. Se o conjunto de expressões heterogêneas representa uma maquinação, segundo Deleuze e Guattari, o enunciado refere-se à captura desse conjunto maquínico de matérias de expressão. “As relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição, numa mesma espécie e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquínicas” (2012b, p. 151). E, considerando nosso jogo de estar à todo ouvidos para com o mundo, esta voz que atravessa não possui rosto, corpo ou identidade, revelando-se assim ignorante, no momento em que a expressão de enunciação prevê unicamente um dispositivo (voz) e uma intenção (potência de dizer). Quem enuncia? Por sua condição comum à todos os corpos, Rancière compreende a enunciação enquanto mecanismo de fazer política. E, neste caso, também o fazer arte.

Contudo, o enunciado não necessariamente prevê um sujeito de enunciação, pois ele é o próprio produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43). O enunciado, assim, é o produto desta simbiose, dessa mistura: são os signos que se reorganizam de uma nova maneira, a partir do encontro. E o sujeito de enunciação, no deixar-se afetar, enuncia essas relações enquanto movimentos de seu próprio corpo. Pois, na enunciação, na produção de enunciados, não há sujeito, mas sempre agentes coletivos (Ibid, p. 58).

O movimento do giro está na **tradução**⁴⁴.

O ritmo da música que despe o ambiente de toda a sonoridade real, que abstrai o momento deglutindo-o, que amarra dois seres por laços invisíveis, que propicia o entendimento fora de tempo sem compromissos de datas, que abre perspectivas dentro do absoluto, bocarra que se abre para, deglutindo, reduzir toda a tendência da autonomia do ser no um e jogá-lo na escala do par, na complementação perfeita dos vazios e cheios que se procuram na penetração do desejo incontido que supera a diferenciação dos sexos. [ESCUITA]

O ouvido que se abre para a palavra que não se formula mas que é invadido pela língua que o modela no seu interior, a sonoridade da concha onde todos os sons irreconhecíveis tomam corpo e se Materializam através dos nervos, numa vibração magnética que sobe à flor da pele como trepadeira, procurando no “o outro” o suporte do seu existir. [TRADUÇÃO]

A boca que tenta se exprimir e não consegue, que se transforma em linguagem nela mesma fazendo com a língua o vocabulário do entendimento, desde a carícia do tato à mordida da raiva, da frustração ou da provocação. [ENUNCIÇÃO]

⁴⁴ O processo de tradução é este primeiro agenciamento criativo que iremos propor. Traduzir é então um ato de simbiose que escapa à linguagem, na intenção de transformação de uma coisa em outra, considerando os impulsos do primeiro para alcançar o segundo. Trata-se de criar novas relações do corpo com o mundo, ou do corpo com o próprio corpo, no chocar-se com o fora. Uma tradução entre signos mas também entre matérias. Podemos pensar nesse processo tradutivo do som a partir dos escritos de Lygia Clark sobre o próprio processo:

A tradução de som em gesto, de vibração em dança, de palavra em coro. O cortejo é todo som em processo de tradução. Não seria a tradução uma estratégia para tornar-se um em meio à multidão? O ritmo, a melodia e a palavra estão como elementos expressivos que penetram o corpo por meio do ouvido e traduzem-se em gesto, afeto, expressão segunda que faz com que o corpo identifique-se em si. A tradução produz, assim, um processo de subjetivação do eu. Esse eu que insistia em se esconder por baixo das roupas, marcas, planos...

— *começamos a nos deslocar de maneira ritmada à um outro lugar, essa praça que agora é todo-corpo, a terra demarcada pelos pés que pisam o solo em tempos parecidos e que já nem se vê mais o solo e somente pé, perna, glúteo, mão, grave, tambor a tocar.*

A escuta, assim, parte deste lugar do corpo de deixar-se ser afetado, enquanto a enunciação não fixa-se à palavra ou à linguagem, mas à tudo que escapa a boca enquanto gesto de retornar ao mundo deste novo som. O processo tradutivo é próprio do corpo de desejo, nunca de um órgão específico. E, logo, também é próprio aos ignorantes, no sentido que prevê no processo tradutivo uma maneira de produzir pensamento. Deleuze e Guattari nos recordam que a tradução é possível à todos porque uma mesma forma pode passar de uma substância a outra (oral ao escrito) (2011a, p. 101), nesse trânsito entre estados e enunciados, durante o agenciamento.

Assim, o processo tradutivo está no cerne da prática emancipadora do mestre ignorante, sendo este o artista, escritor, leitor, e também como prática que possibilita a preonúncia de um devir, pela próprio trânsito do processo. “A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe (o som que entra em sua pele e o faz reconhecer, lembrar...) àquilo que ele ainda ignora (sua condição social, a participação, o fazer política), mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição de intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de por suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentaram em suas próprias aventuras.” (RANCIERE, 2012, p. 15)

O gesto de traduzir produz, assim, um espaço, um entre tempos, que possibilita um por vir, um algo depois, diferente, múltiplo, um devir-revolucionário.

A praça transformou-se em um mar de gente em um segundo. Foi tão rápido que ninguém prestou atenção no desdobramento do processo que fazia acontecer: enunciado, tradução, ocupação. O espaço da praça toma outro sentido no ecoar dos corpos, o paisagismo torna-se vivo, as funções dos brinquedos, das quadras, dos bancos, são redefinidas. Pela escuta se ocupa.

O espaço torna-se gente por meio da tradução. O espaço torna-se corpo. Tudo é corpo. E tudo é som. E a tradução é agente. Ela produz corpos e espaços, no traduzir daqueles prévios em outros. E é nesse movimento de associar e disassociar que criamos redes complexas suficientes para deslocar os sentidos antes dados aos espaços e corpos.

Deixar-se traduzir é deixar-se subjetivar, como uma estratégia para fugir dos paradigmas normativos, condicionantes, dos regimes de visibilidades e dizibilidades que organizam o mundo. O frevo, o funk, o ritmo, a bateria, o grave, agudo, melodia, esses sonares todos, quando traduzidos, não produzem uma representação, não incitam um conceito que estabelecerá uma forma, uma ideia que irá anteceder-lo quando de encontro com o corpo uma próxima vez, uma paisagem. Pois o encontro com o som nunca é o mesmo. E também não é o processo. Já que o som, o meio, agente, nunca é igual.

A tradução da expressão sônica não é como a tradução da imagem, da linguagem, da matéria objetual. Pois não é possível representar o som, não é possível formular uma ideia concreta, um modelo, um paradigma do que é

MC: Cruzar a fronteira sem nem perceber que se havia cruzado essa linha; uma linha de fronteira que atravessa a praça de uma cidade; as questões burocráticas da travessia da fronteira... Enfim, foram diversas as situações em que a linha fronteira entre dois países pareceu por vezes invisível, por vezes um bloqueio desnecessário, noutras vezes pareceu apenas uma abstração. Uma espécie de abstração gráfica que apenas em um mapa pode parecer pertinente. A lógica de obstrução, tão claramente desenhada pelas fronteiras políticas, é uma construção cultural que se impõe no mundo como uma grade, como se o mundo físico pudesse ser encaixado nessa estrutura ortogonal e de controle. Ao mesmo tempo, é justamente essa estrutura ortogonal imposta sobre o mundo físico que vai possibilitar o desenvolvimento do pensamento cartográfico como o conhecemos hoje.

aquele fluxo. Não é possível anteceder-lo, pois ele flutua e transita rápido demais por entre os pensares. Não gera-se uma ideia de som pois ele próprio é anterior à ideia. Ele é corpo e é espaço, e se dá no corpo e no espaço, nesse processo de tradução. O som é afeto, e se cria no encontro de dois, no atrito entre heterogêneos. E nesse trânsito tradutivo o próprio corpo tradutor torna-se impróprio à qualquer modelo, identidade, padrão ou sistema. Pois ele é todo encontro.



ouvir Faixa 6 - Fragmento de Songlines - América do Sul (2018), de Marina Camargo

•
Chegamos ao cortejo como fetos inocentes a tudo observar e a tudo absorver. Escutamos o mundo como ele se apresentou à nós, e fomos devagarinho descobrindo os caminhos, por entre becos e despedidas, a cada passo dado em busca do encontro. E que encontro! Quando chegamos éramos um. E ago-

MC: Os desenhos das fronteiras políticas entre os países de diversos continentes formam a partitura sonora de *Songlines* (2018). Cada partitura reúne todas as fronteiras de um único continente, sendo posteriormente sonorizadas.

A reunião de todos os desenhos e músicas de *Songlines* formam uma espécie de mapa-múndi sonoro das fronteiras de terra entre todos os países. Trabalho realizado em colaboração com o músico e compositor Marcelo Cabral. O termo *songlines* faz referência aos mapas sonoros criados pelos povos originais da Austrália: ao invés dos mapas serem desenhados, eles são cantados em músicas que descrevem os espaços físicos e narram os percursos trilhados.

Em *Songlines*, as fronteiras são reduzidas às linhas divisórias entre países, sendo depois reordenadas, e então traduzidas para sons. Há um processo contínuo de coleta, desconstrução e tradução — não necessariamente nessa ordem, mas como procedimentos que articulam continuamente um pensamento dentro do processo de criação.

Contudo, não creio que a tradução dos desenhos (linhas de fronteiras) em sons construa um novo mapa. Acredito que essa tradução constrói uma cartografia despedaçada, que não serve para orientar, que já perdeu o seu sentido original. Por isso o trabalho é composto por duas partes, o caderno de desenhos e parte sonora. Ouvir o som enquanto se folheia o caderno com os desenhos de fronteiras possibilita uma reconstrução dos mapas políticos. É uma reconstrução de fragmentos, de sobras. “*Songlines*” existe nesse encontro entre os desenhos e o som, que é quando ocorre uma reconstrução da cartografia originária, mas já sendo uma cartografia em ruínas.

MC é Marina Camargo (Maceió, 1980), artista visual. Em seu trabalho, uma noção de deslocamento define um modus operandi para lidar com uma ordem de mundo estabelecida: seja como deslocamento físico através do espaço e dos lugares, seja por mudanças conceituais.

ra vamos embora como outros. Em meu corpo segue vibrando a **multidão**⁴⁵ de nós. Há aqui uma vibração comum gerada pelo choque entre vibrações singulares. Criamos em conjunto um terreno, um mundo à parte, um lugar democrático e flutuante: uma ilha.

Não poderíamos traduzir o cortejo como uma ilha vibrante, sem cartografia definida, totalmente móvel, que vai ocupando a cidade e transformando, com o seu passar, aquilo e aqueles presentes? O espaço e o corpo são membranas que articulam o dentro e o fora no vibrar de noso território, agenciando seu desenho e modulando sua extensão ao longo do percurso.

A caça ao cortejo parece-me agora muito mais uma caça ao tesouro. Mas um tesouro que não nem é ouro, nem prata, muito menos raridade. Ao contrário, é abundante. É desejo. Um território mutante feito de desejo, povoado de corpos agentes tradutores comprometidos em modificar a palavra, de criar uma língua do platô, nessa deriva do que é dança, do que é sopro, do que é vida, uma ilha de nós que está sempre se amarrando em diferentes cais para mudar. Não estaríamos, no fazer ilha, também propondo uma comunidade?

⁴⁵ Pois, a multidão surge como essa união eclosiva, borbulhante, sempre em vias de desterritorializar-se. É o espaço do subjetivar-se, onde o processo tradutivo se sobrepõe e promove um encontro maior, de alteração do espaço e dos corpos que estão em constante choque. Ao contrário do território privado e delimitado, a multidão nunca é consolidada, e irrompe em formas variadas. Há multidão quando os países da América Latina formam linhas que não fronteiriças, mas melodias, em um soar coletivo da latino-américa, como fragmentos de um todo musical que em *Songlines* produz um corpo-som-país, em tradução de seus próprios desenhos cartográficos. O conceito de multidão, desenvolvido por Hardt e Negri, vem em contra à concepção unitária tradicional do povo, em que “o povo, é um”: “a multidão, em contraste, é muitos, (...) composta de inúmeras diferenças internas que não podem jamais ser reduzidas a uma unidade ou a uma identidade única - diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais”, propondo a união heterogênea de corpos como uma potência insurgente frente ao modelo político e social contemporâneo. A multidão, assim, é uma multiplicidade dessas diferenças singulares (2005, p. 14-15). A tarefa do tradutor, já diria Walter Benjamin, é a da criação. Então, a tradução em multidão se dá como criação de um todo heterogêneo, a partir da operação tradutiva que transforma som em corpo e corpo em som, nesta dinâmica povoada de distâncias e engrenagens. Traduzir por meio do som possui, assim, um potencial político de gerar fissuras, de provocar devires, em um tensionar das possibilidades físicas e conceituais entre o original e a tradução.

II.II IMPROVISAR

Lembrança das rotas possíveis

Não sei que dia é hoje mas já podemos ouvir a costa baiana que se aproxima do veleiro a poucos nós daqui. Fomos aprendendo a distinguir a variação do ^{~~~~~}vento, sua direção e força, assim como as correntes e a influência que tinha em nossa rota. De fato, nunca soubemos qual era nossa rota. Namíbia-Bahia e só. Uma linha reta entre os dois continentes?

Dois fragmentos de terra que um dia já foram um, grudados, siameses, placa-mãe, e que agora estão separados por uma imensidão oceânica. Então não. Uma linha reta não daria conta de nossa travessia. Olho para o teto de madeira sob minha cama estreita e vejo os sulcos que diferenciam a superfície e a profundidade da estrutura que nos carrega; olho para o lado envidraçado e vejo os azuis e suas nuances, também em uma distinção do que está em cima e do que está embaixo, atravessados por cardumes em reflexo de sol, que sabemos que está ali porque iluminam as escamas dos peixes.

De fato, nossas rotas foram se apresentando ao longo da viagem, nesse suspiro de coisa, material flutuante que éramos nós, o barco, como uma membrana entre o céu e o mar, traçando ao balançar das ondas um caminho impossível de ser reto e impossível de seguir qualquer cartografia tradicional. E se pensássemos em nossas rotas enquanto alturas, distâncias verticais de escuta que são menos longe-perto

e tão somente encontro? Quão distante de fato está a África do Brasil? Quais são as unidades de medida possíveis, nessa dinâmica de escutas e falas, para uma cartografia afetiva desse atravessar?

Sei que hoje é o último dia de meu corpo embarcado e por isso gasto um tempo a mais deitada observando o fundo marítimo que respira ao meu lado. Então caminho até o convés que é todo uma festa. Já fazem alguns dias que transformamos o aparato de tradução simultânea em um **dispositivo**⁴⁶ nosso. Após o episódio da sua sobreposição de nossas falas, resultando na junção em frases únicas de falas distintas, percebemos a potência da máquina de tradução enquanto instrumento livre, possível de ser alterado, afinado em sons que não tons, corrompido.

Em um primeiro momento de experimentação tratamos da compreensão que surgia com essa nova língua coletiva: no entre entender e não entender, gera-se um espaço latente, de um outro entender, que se estende pelo que antes entendíamos enquanto compreensão. A potência do aparato estava aí, nesse entre incompreensões e na possibilidade de criarmos outros entenderes que substituiriam os símbolos das nossas linguagem por outros. No caso, criar outros saberes.

Decidimos assim abandonar totalmente as compreensões individuais e preparar o dispositivo para que pudesse responder a outros estímulos: uma linguagem outra que não por colagem e sobreposição, na subtração do entender e adivinhar, mas por fonemas totalmen-

⁴⁶ O que entendemos enquanto dispositivo? Dispositivo artístico, dispositivo de tradução, de agenciamento. O dispositivo artístico é antes um agenciamento pois propõe um regime de relações, uma máquina-rede em transformação composta pelas sobreposições e trocas entre corpos e espaços. Deleuze atualiza o conceito de dispositivo de Foucault para propor este conjunto multilinear, em que linhas de distintas naturezas se engendram. Para Foucault, as duas dimensões do dispositivo são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. Os dispositivos de poder, assim, jogam com estas dimensões, cristalizando funções e posições para os corpos, como também compreende Jacques Rancière ao que chama de polícia. Ao contrário, fazer política seria criar dispositivos que se desenredam, que irrompem da forma e que estendem-se por suas próprias linhas de fissura, em um “trabalho de terreno”, na criação de mapas, de uma cartografia de atravessamento do próprio dispositivo.

te novos que iria criar a máquina ao nos ouvir falar. Foi necessário abrí-la e despí-la de suas programações. Recodificar. Até que suas respostas em ruídos voltassem a imitar fonemas e, na cacofonia de uma apropriação do fora, retomasse sua condição de tradutora, agora sob um **improviso**⁴⁷ maquínico de nossos corpos em tradução livre do comunicar.

É o quinto e último dia de experimentação com a máquina que chamamos carinhosamente de Errante e estão todos sentados em roda no chão do convés conversando. O horizonte não é mais infinito azul, está marcado por amarelos e verdes, da costa que estamos alcançando e onde, ao final do dia, iremos desembarcar.

— Salvador! Salvador! Que risada doce se espalha pelo ar! Teu caís vai de encontro ao meu no instante do chegar?

Dispositivo-poesia, criamos uma pēscaria de palavras soltas que se enredam no imaginar de cada cabeça, traduzidas nesse grande mapa que estamos a desenhar de nossa viagem. Desenhamos no improviso de nossas pronúncias. O papel é fino pois trabalhamos com transparências, nessa tentativa de brincar com as distâncias e com as linhas-palavras abstratas. Eis que, de repente, uma nuvem cobre a luz que refletia no papel. Mas não há nuvens no céu.

Uma revoada de pássaros sobrevoa nosso barco. A massa efêmera composta por vários risquinhos pretos vai se transformando, tomando jeito de massa que cobre o sol como uma peneira em movimento, filtrando a luz que entra, absorvendo um pouco em suas penas, deixando o outro pouco passar e chegar até nós. Um pio,

⁴⁷ É no improviso onde se dão os agenciamentos. Nesse todo mundo caos que é o encontro com o outro, com o alterno, e nesse não saber lidar, não saber agir, que impulsiona o corpo a criar formas, maneiras, estratégias e dispositivos para ação. É, afinal, esta a dinâmica da natureza: captura e fuga, estratificação e desestratificação, a dupla pinça da lagosta-Deus que ora pega ora solta ora pega de outro jeito...

É na improvisação, utilizada não somente no meio musical como também enquanto dispositivo artístico livre, onde almeja-se o corpo sem órgãos, essa prática fundamentada no desejo, na interação e na escuta (DELEUZE; GUATTARI, 2012b. p. 217). Improvisa-se com a inteligência artificial até que se gere nela uma fissura, um mal funcionamento, um ruído, um meio novo pelo qual pode-se novamente improvisar, agora na cartografia de uma outra língua improvisada. Improvisar surge enquanto esse segundo verbo-dispositivo possível para nossa prática emancipadora de produzir devires.

Mas a pergunta que fica é como, sem qualquer sistema comum, de idioma ou de forma, gera-se uma consistência? Trata-se, então, de uma transformação imanente, em que todos os estados e organizações são provisórias, considerando a própria transitividade dos objetos sonoros que desfazem-se da língua. Um território móvel: não mais barco nem mar nem rota nem nacionalidade nem madeira nem água. Um só fluxo cambiante, no desenhar próprio de rotas sobrepostas.

dois pios, três pios, um canto. A revoada canta uma melodia curta como se avisasse a costa de nossa chegada, em um **ritmo**⁴⁸ singular que ora gera um coro ora vozes alternadas. Errante também pia. O aparelho escuta o pio do pássaro e o traduz em tentativa de palavra, aproximando a revoada de nossa roda, o voar do navegar, o corpo-pássaro do corpo-humano enquanto nossas vozes se misturam, em uma nova melodia passarístico que também entra em choque com aquela primeiro da revoada.

A primeira brincadeira na infância, um par, união das solas dos pés, o ritmo da roda, primeiro ensaio da máquina primeira, da sociabilidade, do ato de fazer amor, do dar-se o abraço, do eu precise de um parceiro, da fábrica da engrenagem das rodas, do movimento, do ato e da ação...

... Passo que é o próprio ritmo, a pausa na música, o espaço entre a bola que salta e o chão ou do pé que a chuta, do piscar do gás néon, da paisagem que foge diante da janela do trem ou do automóvel, do intervalo do gesto, da oração que ultrapassa o entendimento, da soma das parcelas, da flexão dos joelhos, da fumáca que sobe, da vida que surge vertical do ventre da terra. Do passo surdo na madrugada, do correr alegre da meninada, da cadência do enterro, do compasso do exército, do batuque da dança. (Lygia Clark, 2015, p. 173)

⁴⁸ Do caos surgem os meios e os ritmos... (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 118). Pois, todo movimento e todo agenciamento se dá em um ritmo. É a partir do ritmo que podemos dar-lhe um nome. O ritmo, assim, apresenta-se como um regime de agenciamento, um dinamismo de organização de corpos e enunciados. Contudo, é um regime distinto daquele da luz e daquele da linguagem. A organização proposta pelo ritmo e, logo, pelo som, é modulada, pois dissipa-se, está em constante alteração em relação ao espaço por onde reverbera. Mover-se em ritmo não seria também uma cartografia? No querer deixar marcas, rastros, linhas, não produz-se uma pulsação? Um fazer mapa, desenredar redes, dispositivos, gerar fissuras? E, assim como o som, o ritmo também torna-se verbo no infinitivo: ritmar. Produz-se uma outra política, uma política de tambores, como diria Ricardo Basbaum. “Constituir outras paisagens, outros cenários, imaginários, não somente para encontrar lugares mas sobretudo para localizar-se – a partir da água: como a inversão terra/água se relacionaria com a inversão norte/sul? (2013, p. 246)

É nosso primeiro contato com comunidades locais. Queremos informações, trocas sobre expectativas e realidades. A conversa toma uma dinâmica vertical, no pronunciar para cima e ouvir para baixo, similar à escuta do fundo do mar, nessa superfície que se cria no corpo-a-corpo, pio-fala, onda-ouvido, e tantas dinâmicas mais. A máquina Errante já não consegue mais distinguir pronúncias, e mistura todas as falas em linhas melódias e rítmicas diversas. Não tratam-se mais de símbolos, pois eles dissolveram-se em só som, ruído, expressão, em uma volta ao princípio do falar, do feto que ao sair do útero só o que pode fazer é chorar.

Um urro. Um timbre agudo que vem da praia. Outro, mais grave, que vem do mangue. A sinfonia aberrante que grita do barco para a costa parece estender o convite à participação aos outros seres terrestres que também querem fazer parte da festa. Outro ritmo, que parece pele, começa a marcar a distância, enquanto na vista aparecem alturas que não a das palmeiras, mas prédios, gigantes, a cidade que se pronuncia, Salvador! e o bumbo que é batucada e energia, espírito e entidade que atravessa nossos cantos, estabelece um pãssô, nossos pés agora dançam no convés, marcam a madeira, os sulcos e suas profundidades num traçar do gingado, os pássaros que também parecem dançar no ar e o fundo do mar que tenho certeza que também dança.

OPVVR: FLORA TREME (2017) é um dispositivo relacional inspirado na tamborica, um instrumento musical de percussão, mas que no lugar dos tambores entram panelas e utensílios de cozinha. Primeiro a panela, que é um elemento da cozinha. Na nossa cultura a cozinha historicamente ficava sob a responsabilidade dos escravos, empregados, e depois das mulheres, ao mesmo tempo que configura o centro da casa, o motor da vida, comida, comer. Ao mesmo tempo, a panela é ressignificada quando utilizado por movimentos de esquerda, populares, para reivindicar direitos. Com Batuque da Cozinha (2013-2017), nos apropriamos dos robocops de carnaval que tem as panelas armadas, fazendo uma referência à manifestação popular, mas também ao carnaval, à festa, que também é um elemento importante para o nosso trabalho. A vida é toda estruturada em um sistema em que a produtividade é o foco, e é essa inter-relação entre trabalho, lazer, descanso, que a gente tenta criar em um ambiente que se possa ter tudo ao mesmo tempo, em uma mesma experiência. Se Batuque na Cozinha faz essa referência à origem e aos movimentos de reivindicação de direitos da esquerda, já com Flora Treme desdobra-se uma certa crítica e ironia ao golpe e à apropriação das panelas pela direita golpista. O público é fortemente encorajado a se incorporar à experiência tocando os instrumentos coletivamente no ritmo que desejarem. O nome desta obra remete a sua forma arbórea, que cria uma flora que treme na percussão dos batuques, além de ser um anagrama da frase de protesto mais ouvida desde o golpe que colocou no poder Michel Temer: FORA TEMER!

São tantos os volumes de nossa chegada. O dispositivo que retroalimenta os sonares gera delays e repetições, num brincar próprio de composição de nós e de um **espacializar**⁴⁹ outro que traçamos ao passar.



ouvir Faixa 7 - Fragmento de ativação da obra Bataque na Cozinha (2013-2017), de OPAVIVARÁ! e Faixa 8 - Fragmento de ativação da obra FLORA TREME (2017), de OPAVIVARÁ!

Desespacializar.

A África que chama no batuque Brasil e o Brasil que aproxima a África ao cantar. As distâncias que são outras nesse sonar. Então como traçar rotas que não improvisadas, que fujam das linhas cartográficas escritas? Um capitão que navega a partir da escuta. Uma tripulação que se comunica através do silêncio. Um barco que é dentro enquanto fora, no traçar de um espaço que é ele todo travessia.

⁴⁹ Através da improvisação e do ritmo, espacializamos. Espacializar significa reconfigurar os signos espaciais dispostos, traduzir novas estruturas sociais de disposição dos corpos e objetos. A espacialização que se dá aqui é aquela que parte do processo de desterritorialização, de fuga da forma-território hegemônica, e que cria espaços nômades, mutantes, abertos, espaços sônicos, territórios sonoros. Estes territórios sonoros são, como nos lembra o pesquisador Giuliano Obici, geralmente produzidos de maneira fluida e efêmera, e deslocam-se no tempo, mudam de lugar, problematizando a rigidez das fronteiras e atacando diretamente a maneira como se organizam colonialmente e neoliberalmente os espaços públicos, que são, na verdade, todos privados. Os bailes de fluxo, as manifestações políticas, a roda de coco e de capoeira, as pontes que vem sendo traçadas entre-janelas e aproximando pessoas impossibilitadas de sair à rua diante de uma pandemia mundial, são ameaças diretas à esse regime estratificado e estriado do capitalismo.

A arte ocupa-se em produzir territórios devirentos, no limite entre o ser e o poder ser. É no transe guerreiro e musical do Nordeste, nos pontos de candomblé, capoeira angola ou regional, multidões de foliões arrastados por cordões iorubás semeadores da sacanagem da boa e da desordem pública, Olodum, quilombo rítmico, polcas e mazurcas associadas aos ritmos nordestinos, xaxado, baião, maracatu, coco, tambor de crioula, frevos, procissões virginais de São João, bandas de pífano arremedando a dança da onça, sanfoneiros de pé de serra (GODDARD, 2017, p. 36)... onde se desterritorializa um Brasil marcado pelo domínio branco e europeu.

O território-Brasil é múltiplo; é, por essência, como a língua crioula, heterogêneo, rizomático, na sobreposição de povos e culturas que estão sempre a se transformar. O território-Brasil, apesar de sua imagem cartográfica, brancamente delineada, é negro, índio, pardo, amarelo... é um território sonoro por excelência. E as manifestações artísticas populares não deixam de retificar isso, a cada batida de pé ou a cada ronco da cuíca. Oswald de Andrade já diria: Wagner submerge ante os cordões de Botafogo... (ANDRADE, 1924, s/p).

Seriam nossas rotas também espaços? Espaços flutuantes, no fazer-se território, dotado de ecossistema próprio, criativo, em sintonia com o fora que nos atravessa? Em nosso mapa o que se move não é um veleiro mas um fragmento de terra, que se move de lá a cá e de aqui acolá, por rotas improvisadas, deixando restos e acoplando matérias, sonares, pedaços de mundo, de céu e mar, baleia e pássaro, estrangeiros no tecer de um espaço híbrido e modular.

É possível distinguir tons e notas em meio à **dissonância**, desde que estes sejam ouvidos de modo fugidio, em modulação com o próximo sonar. E, de vez em quando, Errante trava, tenta estabelecer uma lógica, foge do caos e reproduz a melodia primeira da revoada, que volta aos nossos ouvidos como uma canção de ninar, um **ritornelo**⁵⁰ confortável, que nos traz de volta ao tempo presente, ao convés, à produção do mapa, ao último dia de nossa travessia, ao não entender nada do que o outro fala mas ainda sim entender pelo silêncio e pelo gesto, pelo toque de mãos no compartilhar do lápis que risca no papel as perspectivas de nossos caminhos, as notas melódicas como **partilha** da escuta desses tantos territórios que desdobram-se frente à nós.

⁵⁰ Se falamos em desespacializar, em desterritorializar... falamos em ritornelo. O ritornelo é um refrão, uma frase que se repete ao longo de uma música, o retorno da orquestra completa após o solo... mas também um conceito proposto por Deleuze e Guattari que nos apresenta uma possibilidade teórico-prática para a produção de territórios fluidos e móveis, no entre o dentro e o fora, o eu e o outro, para além da noção normativa territorial. O Ritornelo é uma forma expressiva, assim como é a cor e o gesto. Mais do que isso, o Ritornelo, como utilizado na prática musical, caracteriza-se por um fragmento melódico que se repete ao longo da música. Um bom exemplo do uso do ritornelo é no gênero do jazz. Geralmente, as músicas deste gênero possuem suas partes formais mescladas à um momento de livre improvisação, onde cada instrumento possui a possibilidade de sair da melodia e passear pelos tons e escalas. Contudo, sempre em algum momento, apresenta-se o ritornelo, no retorno daquela frase melódica tocada no início. Este retorno faz com que o público reconheça e compreenda que a proposta melódica ainda segue a mesma, apesar das inúmeras variações sobre o tema.

O ritornelo possui ação reterritorializante: ele traz o sujeito de volta, como uma cantiga de ninar, que localiza a criança no espaço escuro e estranho e lhe proporciona um sentimento de segurança ao lembrar de casa. Como acrescentaria o pesquisador Giuliano Obici, o ritornelo estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como expressividades e subjetividades (2008, p. 76). Ao mesmo tempo, os teóricos afirmam que não existe ação reterritorializante sem um movimento desterritorializante primeiro e, conseqüentemente, sem uma territorialização inicial. "O território é um produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. (...) Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para devirem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade de ritmo. (DELEUZE;GUATTARI, 2012b, p. 127)

Mas, justamente, por que o ritornelo é eminentemente sonoro? De onde vem esse privilégio da orelha quando já os animais, os pássaros nos apresentam tantos ritornelos gestuais, posturais, cromáticos, visuais? [...] O problema, mais modesto, seria o de comparar as potências ou coeficientes de desterritorialização dos componentes sonoros e dos componentes visuais. Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e devém autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade. [...] É uma linha filogênica, um phylum maquínico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização. E isto não acontece sem grandes ambiguidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritoralizações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, o lasers modulam-se a partir do som. O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil. E às vezes um no outro: como Beethoven tornando-se uma “vinheta sonora”. Fascismo potencial da música. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 175-76)

O som vai se dissipando, a sinfonia vai acabando, e mais uma vez o silêncio reina no convés. Observamos a cidade que se aproxima, as luzes que vão se acendendo uma a uma, de volta àquela partida onde as luzes se apagavam uma a uma na repetição de um cais que é outro mas que remete aquele mesmo da saída.

OPVVR: O não esperado, o improvisado, é parte fundante do trabalho. Quando a gente lida com o outro, considera o outro parte importante, as relações que se estabelecem a partir das provocações e das situações que a gente cria, elas só existem porque as pessoas se apropriam, se relacionam com a coisa, é quando ganha vida, quando não precisa mais da gente ali ativando, sustentando a coisa. Então o não esperado é muito esperado. A gente conta com isso. É um tipo normalmente de provocações de um convite que a gente faz, é muito menos da ordem da interatividade, em que já há um roteiro meio previamente estabelecido, o que fazer ou como, e no nosso caso não, não é interativo, é participativo. É claro que há um caminho, não é tudo improvisado, se é a cozinha, a comida, se tá na rua, numa praça, tudo isso está pensado, mas como a coisa vai se dar, que é esse inesperado da hora, a gente só descobre lá, e lidamos com as coisas no momento.

OPVVR é Coletivo OPAVIVARÁ!, que é um coletivo de arte contemporânea fundado em 2005 com a proposta de realizar experiências artísticas visuais e poéticas coletivas e interativas, em ações que dependem da participação do público para acontecer.. Este fragmento de entrevista foi realizado com Daniel Toledo, um dos integrantes do coletivo.

Estamos à **margem**⁵¹. Nosso mapa é em si, margem. Na transparência do papel, inscrevem-se rotas possíveis. Da viagem, inventamos o pássar. Mapear para impulsionar a reprodução da rota, em que, na sua possível repetição, não cessa em se diferenciar. Gera-se uma nova cartografia. Não aquela de Klimk, mas uma outra. Da escuta à língua ao dispositivo à improvisação, para então o traçar.

É, no fim, sobre desvios. Desvio-baleia, desvio-pássaro, desvio-bumbo, desvio-cais. Mas também o desviar do modo, corpo, fala, língua, olho, do fazer falar, do provocar ouvir, para também desviar do olhar. A bolota branca que navega no balançar das correntes é todo deixar-se entrar, cor, vento, pulsão, abertura para os encontros do fundo e da superfície do mar, seus meios e ritmos, seus atravessamentos. Assim como nosso mapa, suspenso, à espera de algo que irrompa, que corte, atravesse, um acontecimento em si.

Não sei para onde vou nem para onde irão os outros ao desembarcar. Mas carregamos no bolso um mapa, que talvez nos guie serenos para casa, onde a casa for, ou talvez nos entregue mortos à saudade dos planos do que poderia ter sido e do que não se gerou. É difícil dizer adeus. Se desprender da teia que é toda ela solta, mas que encontrou na costura das pontas um vibrar... Encosto o ouvido no rosto de um de meus companheiros que repetem o ato, nesse eco secreto brincante que gira e forma roda, para um último sonar de nós.

E só o que ouvimos é atravessar.

⁵¹ Pôr-se à margem: essa é nossa tentativa enquanto corpos ativos neste percurso. São territórios marginais estes produzidos pelo som. Pois transitam entre o dentro e o fora, e compreendem a margem enquanto entre, enquanto membrana, essa estrutura porosa por onde nos relacionamos em todas as direções. A produção de territórios se faz pela urgência de sobrevivência, de demarcação, nos recorda Obici. E se, nessa urgência, as qualidades expressivas ganham autonomia, elas geram, para além do movimento, impressões e subjetivações (2008, p. 79). Não seria isso arte?, ele pergunta. A arte de produzir territórios sonoros, de ocupá-los com ritmo, com corpo, suor e alegria, como faz o carnaval de rua carioca. A arte de batucar uma panela e transformá-la em instrumento, em movimento, do espaço do museu à janela de casa, em um ato de reivindicação de poderes, o soar da madeira no aço que simboliza não um mas milhares de brasileiros em tentativa de grito, de luta, de existência. A arte de fazer-se reconhecer o tempo geológico, o tempo da conexão África-Brasil, os encaixes e laços que estão o tempo todo sendo rompidos e a todo tempo refeitos. Não seria, então, não somente efeito, como também próprio da arte a produção de tais territórios marginais? Pois é nesta mesma margem de mundo onde acontecem os encontros e os desvios, e onde a arte pode fazer-se presente. Pois, se não ali, onde? Pensar as rotas enquanto planos de alturas que se cruzam, e que é nesse cruzar que ganham consistência. O improvisar apresenta-se enquanto deixar-se à margem, como dispositivo e como potência criativa, dessa possibilidade de contágio e de troca essencial para um fazer político consistente.

II.III ARRANJAR

Lembrança sobre as fugas

Estamos muito perto do platô de pedra preta riscada, faltam apenas alguns degraus para alcançarmos sua superfície. O vento sopra forte e tenho medo de cair. Volto a olhar para meus pés, sinto-os contrair dentro do sapato, como se deles saíssem fios que furam a sola e me atassem à pedra para não escorregar. A escadaria marca o meio entre o alto das falésias e o nível do mar, um desnível de alturas entre lá e cá.

A pedra é talhada em degraus mas também gasta pelo vento, as bordas são arredondadas e é possível sentir com as mãos as ranhuras da erosão no tatear cauteloso da descida. São linhas tortas que vão descendo junto a mim, interrompidas por outras linhas que vem em direções outras, talvez de uma rajada perdida, talvez de outra coisa que não o vento... Quem desenhou na pedra uma escada? Fomos nós, no desejo do chegar em baixo, ou foram eles, no desejo de subir lá em cima?

Meu medo infantil da borda enrubrece as bochechas, já rosas pelo frio, tenho vergonha de sentir medo, que bobagem, então volto mais uma vez o olhar para frente, em direção ao mar, como um enfrentamento dessa insegurança que me toma, mas também seguindo a proposição de mudar a **perspectiva**⁵².

⁵² A perspectiva que antes era território por onde atravessava o som agora já é outra. Não trata-se, ao pensarmos o espaço, em tentar medir, mensurar, o horizonte, mas sim, de como este horizonte que se apresenta para nós no agora, configurado a partir dos atravessamentos que nele se dão.

Não observamos uma paisagem, uma captura, uma imagem do mundo, e sim, o próprio acontecimento mar-falésia-vento-grama-pedra... um atravessamento de intensidades que, em efeito, é também só som. São tantas intensidades que atravessam essa falsa linha que se dá ao olhar: luminosidade, pressão atmosférica, poluição, condições climáticas...

Mas, apesar de todos esses fatores do fora que permitem a visibilidade de uma linha ao fim do oceano, há uma configuração própria do corpo que a vê: sua perspectiva. A perspectiva que tentamos traçar, a partir do som como meio para perceber e agenciar o mundo, e também uma para a produção do pensamento: de um movimentar, da transitividade dos meios e ritmos, ao contrário daquela ideia estática do representar.

No horizonte, um veleiro se aproxima da costa. É pequeno e possui laterais envidraçadas, diferente de qualquer outro que já vi. No convés vejo um grupo de pessoas reunidas, talvez dez, mas não entendo o que fazem, também não importa, rumam norte junto ao vento, costeando a borda, assim como eu, costeando a pedra, através de suas linhas, quantas linhas, seriam as pedras somente, linhas? O veleiro é também ele um ponto que divide o cima e o baixo, a grama e a pedra, o mar e o céu, como uma pequena linha em fuga⁵³ daquelas outras tantas que se misturam a ele, das nuvens que desenham na água uma dança e da espuma que desenha no céu um reflexo...

— De onde veio o veleiro?

— Que veleiro?

Meu pé direito pousa em uma superfície outra que não a do degrau e por essa diferença do pisar entendo que cheguei ao platô. Mas nessa mudança brusca do olhar acabei perdendo o veleiro, que não está mais lá. Teria ele partido ou tornado-se parte daquele embaralhado de linhas?

“A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação (...)” (DELEUZE, 2018, p. 62-63)

Em consonância com uma perspectiva acontecimental apresentada por Deleuze, uma perspectiva de atravessamento consiste em compreender as coisas e os sujeitos em um movimento de tecer mútuo, recíproco. E por isso a condição transitiva do meio sônico como engrenagem para tal perspectiva: ao partirmos de uma matéria que já é em si fluxo, o objeto ou o corpo atravessado será inevitavelmente contagiado por este movimento, por esta transitividade e, desta forma, entenderá-se também enquanto fluxo.

⁵³ É a partir dessa mudança de perspectiva que entendemos a constituição do mundo por meio de linhas. São linhas múltiplas e se dão em n direções. Não diferenciamos as medidas em números, muito menos as direções, a verticalidade ou a horizontalidade: desenhamos uma diagonal, no entender que x e y só são vetores enquanto de encontro com o outro. Linha de mobius. Cima e baixo em um mesmo movimento de linha, no transitar por sua superfície.

Como vimos anteriormente, as linhas duras constituem os segmentos molares, fixos e duros, enquanto que as linhas maleáveis constituem os segmentos moleculares, mutáveis e fluidos. Estas linhas constituem estratos, que se sobrepõem e se misturam, em constante choque morfológico.

Como as falésias e os platôs, lava e sedimento consolidado, o Estado possui uma geometria, uma organização de suas linhas que gera uma cristalização dos fluxos: substitui formações morfológicas flexíveis por essências ideais ou fixas, afectos por

Uma outra linha cruza a vista. É o pescador que mais uma vez atira o anzol no mar. Parece um jogo. Os poucos peixes que ainda estão semi vivos no balde ao seu lado saltam de um lado para o outro, criando um ritmo próprio da finalidade do pescar. Estamos todos atentos à figura da paciência marinha, na espera da linha puxar, para então nenhum peixe pescar e mais uma vez atirar ao longe o anzol, que confunde-se nos planos de linhas, desaparece, é corpo ou é peixe, é nylon, não vejo linha, só verbo, esperar, atirar...

— Não é difícil pescar em um mar tão balançado?

O pescador mantém-se em silêncio, no movimento contínuo do recolher e atirar da linha no mar.

propriedades, segmentações em ato por segmentações pré-determinadas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 80).

Apesar de sua aparência sólida, fica evidente como os agentes externos, o vento, o animal, o outro, estão em constante choque com esse organismo duro, no momento em que deixam marcas de passagem, linhas de erosão nas mais variadas direções. Assim como o vento, a arte constitui-se como um agenciamento micropolítico, e apresenta-se enquanto criação a fim de estabelecer esses choques com o sistema sedimentado. É importante, contudo, não recairmos em uma lógica dualista. Macro e micro, duro e maleável, estão em constante atravessamento, e compõem-se entre si.

Assim, todo movimento será capturado e essa captura será logo destituída: é o movimento rítmico do ora, ora, ora, apresentado pelo conceito de ritornelo, que nos mostra que só há territorialização enquanto houver desterritorialização e, conseqüentemente, reterritorialização. Neste jogo de linhas, há também um terceiro agenciamento, que se dá a partir da fuga. As linhas de fuga são estas que irrompem dos modelos, que criam e que existem enquanto desestratificação absoluta. Estas linhas precisam ser inventadas, não possuem um modelo de orientação, e são elas que nos interessam enquanto o entre produzido pela obra de arte, enquanto potência de devir-revolucionário.

A fuga seria, então, a maneira própria de produção do dissenso. Já diria Rancière: "Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado (...)" (2012, p. 75).


— O mar é sempre **liso**⁵⁴, não se confun-
da. Ele pode estar hoje assim, ondeano, cabelu-
do, áspero, crépito, revoltado, mas é só em relação
ao vento que sopra... ao frio que entra... meu
anzol é só mais um ângulo desse acidente todo
a espera de um peixinho que nele queira se se-
gurar...

Choque. A maré está subindo, é quase fi-
nal de tarde, e o mar está ficando mais violento.
Nessa margem de pedra que parece flutuar, a
mercê da fúria das ondas que insistem em ba-
ter, cada vez mais forte, observo a gigantesca
parede de pedra que separa o caos marítimo da
tranquilidade do pescador que, em sua própria
embriaguez de sal e vento, parece não se alar-
mar com as condições. Há uma certa **orques-
tração das forças** que faz tudo ficar mais bonito.
A ventania é tanta que as nuvens correram su-
ficientemente para que o sol agora se mostre,
forte, laranja intenso, no cair no mar.

O céu fica claro pela primeira vez no dia,
as cores são outras, há azul, rosa e laranja, as
nuvens que antes eram cinzas e ralas são bran-
cas e macias, assim como as espumas, a grã-
ma que move-se no topo das falésias é verde
fosforescente e a pedra, antes preta, revela-se
de vários tons, nuances de marrom e vermelho,
com alguns pontos coloridos por onde prolife-
ram colônias de fungos e bactérias.

⁵⁴ Em contraste àquele espaço estriado do Estado, das cidades, dos sedimentos e pensamentos cristalizados, há então um espaço liso. O liso refere-se às qualidades não métricas, qualitativas, acentradas, rizomáticas, planas, direcionais, de malta, de distância, de frequência (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 205). É possível também chamar o espaço estriado de sedentário, e o liso de nômade. Em ambos espaços existem pontos, linhas e superfícies. Se pensarmos em relação ao som, no estriado há um ordenamento das linhas melódicas horizontais e dos planos harmônicos verticais, enquanto que no liso a variação é contínua, há uma fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos (Ibid, p. 197).

O mar é o espaço liso por excelência: é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais do que de propriedades. Trata-se de uma percepção háptica, mais do que óptica. O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades táteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias (Ibid, p. 198).

- Que barulho é esse? 
- Acho que é a onda batendo no fundo da caverna...
- Mas como se formou essa caverna?

- Ora, com o tanto bater do mar na pedra...
- Ora, o sub da onda que escava....

RS: Primeiro penso a relação entre som e espaço, o espaço enquanto entorno. Que espaço é esse? Penso nesse de dentro da cabeça, esse barulho de voz antes de ir para a página até o espaço-tempo do mundo, como o espaço de escuta. Me interessa pensar a palavra enquanto som, a palavra falada, nas sobreposições desses brancos. Então listo. Nuvem, sal, isopor, caderno novo, borracha de apagar, neve, pérola, céu nublado, blá-blá-blá. A lista se dá como uma grande coleção, uma espécie de inventário, dessa junção de coisas como algo que não se define. Listo enquanto processo de empilhamento, de sobreposição. E quando penso no espaço expositivo, me interessa pensar a relação de uma espécie de tradução simultânea e desencontrada entre escuta e escrita. O texto vai pro espaço, às vezes ele se perde dependendo do branco da parede. Às vezes tem o branco sobre o branco que acontece via escuta, via leitura, uma variação, um desnível. Porque o desnível é empilhamento. Me interessava empilhar todas essas coisas. Então eu fui para o estúdio e fiquei empilhando o arroz em cima do açúcar em cima da nuvem. Isso gerou um ruído de 4 segundos. Pareceu um enxame de abelhas. Empilhar espaço-tempo. A lista traz a coisa da multiplicidade. A ideia de um monocromo. Então para mim a palavra ocupa espaço, ela escava espaço, ela modifica o espaço. E também o espaço enquanto palavra. Imediatamente me vem essa relação entre dentro e fora. A palavra me habita, e passo a pensar sobre como eu habito a palavra, essa palavra dentro e fora. A fala enquanto escape do corpo. Mas também como produção de espaço, camadas desse espaço. Isso foi em 2002 quando o grilo entra no nosso quarto à noite, e é ensurdecador. É só um grilo, um grilo de praia, que decido botar num pote. Na outra manhã eu gravo o grilo, espero ele soar. E quando eu devolvo ele para o jardim, é quase como se, depois disso, eu escutasse mais o grilo. Quase como se tivesse sido uma faísca, o grilo passou a soar, uma ativação da escuta, entre o dentro e fora.

— **Máquina**⁵⁵ escavadeira...

A máquina só atualiza seu potencial quando conectada à outra. Pois, não trata-se de pensar “caverna” mas sim “que acoplamentos maquínicos deram evasão à máquina caverna”. Assim, a ação política não está em busca de uma pureza, de um indivíduo autônomo, mas sim de uma potência de agir, de conexão e proliferação. Pensar os corpos enquanto máquinas possibilita a visualização de peças e engrenagens que funcionam junto à outras, e gera uma lógica exterior, contrária àquela interior do indivíduo, da identidade de da teleologia.

— É a onda que faz a caverna ou a caverna que produz o espaço da onda?

⁵⁵ Da mesma maneira que tudo é corpo, tudo também é máquina. Deleuze e Guattari propõem este conceito para pensar o problema político do indivíduo, mais especificamente, do modelo de indivíduo que é estabelecido moralmente. Onde começa e onde termina o indivíduo? Estes limites são impossíveis de serem dados, a passo que o indivíduo é ele um arranjo de certas coisas: é ele uma máquina.

Enquanto por corpo podemos pensar a competência de afetar e ser afetado, por máquina podemos pensar a competência de conectar e produzir. O conceito de máquina baseia-se nas teorias de Marx e Freud sobre o capital e o inconsciente, que põem em jogo a noção de voluntarismo do indivíduo, considerando que existem estruturas anteriores à nós, como os modos de produção e o lugar do inconsciente, que delimitam nossa ação no mundo. Assim, as máquinas tratam da possibilidade de conexão e de produção a partir de uma conectividade.

As máquinas complexas são estas compostas por linhas, de musicalidade, de rostidade, de picturalidade, de consciência, de paixão... O encontro da máquina onda com a máquina pedra produz a máquina caverna, em uma linha produtiva e proliferante de acontecimentos.

É a partir das máquinas que Deleuze e Guattari irão entender a macropolítica enquanto esse conjunto de máquinas determinantes, anteriores à nós, com formas constituídas, e a micropolítica enquanto as milhares de máquinas internas à esta que se conectam, muitas vezes sem forma. Dentro de ambas estão as segmentariedades duras e maleáveis, em que: “Sob o modo duro, a segmentariedade binária vale por si mesma e depende de grandes máquinas de binarização direta, enquanto que sob o outro modo as binaridades resultam de “multiplicidades com n dimensões”. (2012a, p. 81).

Através das linhas de fuga inventamos estratégias para fugir dos modelos dominantes da macropolítica, no entre segmentariedades, onde se encontra os devires. O devir enquanto vir a ser, potência de agir micropoliticamente,

O som da raiva do mar em choque com a pedra é grave, grosso, sub. O som enquanto **efeito**⁵⁶ desse encontro violento entre onda e pedra, num deslocar dos espaços e das matérias, pois no exato segundo do choque o que percebemos é uma mistura de dois, segmentos por todos os lados, numa trama do que estará ali acontecendo, que não vemos, mas ouvimos, um grave retumbante que produz eco, cavando ao cada ressoar um pouco mais daquela dureza.

Em mais um movimento do olhar, desloco a vista para cima para ver as espumas no azul, mas que não são mais reflexos do vento no mar e sim linhas finas transparentes e rápidas como a do pescador, o nylon e o corpo que são um só, enquanto o braço estende-se ao mar como quem quer partir mas não pode, então brinca um pouco e depois recolhe-se enrolando-se no molinete para então desenrolar-se no céu como pipa, a voar no céu claro, aberta e balançando com o vento a partir do jogo das mãos da criança que ora soltam, ora tensionam a linha.

para destituição dos regimes de subjetivação. Este potencial de devir parte, então, do reconhecimento das máquinas e de suas possibilidades de conexão.

Escrever, compor, pintar: as práticas artísticas existem neste lugar de acoplamento com outras máquinas, na produção de modelos minoritários e temporários de subjetivação que tensionam aqueles que pretendem nos delimitar.


⁵⁶ O efeito é próprio do acontecimento. Pois, se retiramos os Universais transcendentais e partimos nossa escuta e percepção do mundo de uma perspectiva acontecimental, é importante que estejamos atentos aos efeitos desses encontros. Quando tornamos nossa atenção aos agenciamentos micropolíticos, esses efeitos muitas vezes não possuem nome ou forma, e precisam ser inventados.

O acontecimento é, assim, a experiência concreta das coisas: se as coisas não tem existência eterna, elas existem no momento em que são postas em relação. As coisas só existem no ato, enquanto efeito de um encontro. Não interessa o “ser”, o “é”, mas o efeito, o “e”. “Eis, porém, que de todos esses corpos a corpos se eleva uma espécie de vapor incorporal que já não consiste em qualidades, em ações, nem paixões, em causas que agem umas sobre as outras, mas em resultados dessas ações e paixões, em efeitos que resultam de todas essas causas juntas, puros acontecimentos incorporais impassíveis, na superfície das coisas, puros infinitivos dos quais não se pode sequer dizer que são, já que participam, antes, de um extra-ser que envolve o que é: “avermelhar”, “verdejar”, “cortar”, “morrer”, “amar”...” (DELEUZE; PARNET; 1998, p. 52)

O som da onda, esse sub grave que se pronuncia no chocar com a pedra, é um efeito desse encontro. O som da linha na tensão com o céu, com o vento, com a nuvem. Cria-se linha. Uma conexão entre máquinas que gera uma terceira, a máquina-som. E todos seus dispositivos: traduzir, improvisar... O som é um acontecimento, pois só existe em relação à um corpo e a um espaço. E nesta condição, seria possível intercam-

- Pipa ou pássaro?
- E criança...
- E peixe deitando no anzol!
- E feixe de luz.
- E horizonte que cansou do seu lugar...

De fato, o horizonte já não está mais lá, tomado por um laranja lusco-fusco de brasa quente que bate direto em minhas pupilas, lacrimejo, o mar é ainda espelho e então torna-se piscina de fogo, e lava ardente em movimento no fundo de um vulcão... Estamos na beira de um vulcão em erupção, e ao longe avisto, na distância do horizonte continental, o que um dia também foi vulcão, e hoje é só areia, numa linha quase reta entre dois continentes, separando deserto e falésia, segmentos que se acumulam dados todo o resto que o atravessa, tempo, vento, e que também pronuncia-se enquanto resto, tempo, rocha. Um horizonte fugaz, composto das variadas forças que o fazem linha abstrata, cores, memórias, projeções, como uma vista em constante transformação por meio de todos meus sentidos.

 ouvir Faixa 9 - Fragmento de Mar Paradoxo (2013-2016), de Raquel Stolf

biar a perspectiva de causa e efeito para pensar a formação caverna enquanto resultado de um acontecimento som?

RS: O empilhamento do fundo do mar é nada calmo. Ele tem o tempo inteiro um rumor, uma corrente. Mas ao mesmo tempo estão seus silêncios. O silêncio não é um objeto mas sim um estado, uma situação. Comecei a achar fascinante ver os gráficos do sons como montanhas, enquanto matéria também. O resultado dessa pesquisa é a publicação sonora "Mar Paradoxo" (2013-2016), que parte dessa coleção de silêncios iniciada em 2007 com o projeto Assonâncias de Silêncios. Me interessou gravar 100 Silêncios ao redor da Ilha, 100 silêncios do fundo do mar, das 100 praias nomeadas existentes em Florianópolis. Então eu mapeei e percorri todas as praias. Gravei nas praias norte, sul, leste e oeste. Para fazer as gravações, eu caminhava até a borda do mar. Isso que eu chamei de silêncios costeiros. E também tinha uma regra que era gravar até ter alguma interrupção. Se passava uma lancha, ou um baicú, eu parava. Então eu gravei esses 100 trechos, nem mais nem menos. E, bom, tudo isso me levou a me questionar, acerca do empilhamento dos 100 silêncios, qual a sua profundidade? Talvez a maré tenha subido. Tudo é sub: da escrita à escuta, a fonte, a letra, a ordem das faixas. Do som à palavra. Do silêncio mais breve ao mais longo. O empilhamento começa com todos juntos, e os mais breves vão acabando, o que dá margem à uma questão importante: se a escuta afunda ou se ela bóia. Pois cada vez que a escrita desliza a escuta afunda.

Trata-se, primeiramente, disso.

Arranjar⁵⁷ um mundo a partir dos atravessamentos que se dão no aqui e no agora, no cruzamento das máquinas e dos estratos que como placas tendem a se acoplar e desacoplar intensamente. No nylon que vira pipa que vira horizonte, metamorfose, em uma mesma extensão de linha, a partir do deslocamento do olhar, da mão que percorre o cima e o baixo, o fora e o dentro do Mobius em um mesmo movimento de intenção para com o encontro. Pois, o olho vira em busca daquele efeito, daquele som que chama, do sub da onda ao incômodo do vento.

É primeiro o trânsito, para então o atravessar e, como efeito do percurso, um nome, uma coisa, um sujeito. Arranjar enquanto produção de perspectivas. Falésia, veleiro, eu, grama, nuvem, mar. Corpos em choque, num deslocar de posições, e num desterritorializar que enfrenta a representação do mundo enquanto algo fixo, imutável, esse ser ideal, que está ali, parado, assim como das posições que nos são impostas, minha classe, meu gênero...

Tudo está em movimento. Meu cabelo balança com o vento que não pensou por nenhum segundo em cessar durante nossa pequena aventura. No ritmo do anzol, subimos a escadaria de pedra para um último avistar do horizonte, passo a passo, para frente e para trás, incorporando também as rajadas que já fazem parte de nós. E, em mais um movimento do olhar para frente, o que vemos são as cores dissipando-se na água, e o espaço tornar-se escuro, preto, imenso e gigante, um espaço como todo, galác-

⁵⁷ Nosso espaço em perspectiva de escuta é este liso, em arranjo. Tudo está em arranjo. O arranjo é uma organização de heterogêneos. Se pensarmos no conceito de arranjo do campo musical, em que se prepara uma composição para a execução por um conjunto de expressões sonoras diferentes, observamos uma maneira de organizar distinta daquela que tende ao estriamento. Isto pois, mesmo aquele arranjo musical que presta-se às alturas e métricas musicais, as direções de cada expressão sonora seguem passando, em um movimento próprio de fuga das posições.

O arranjo aparece enquanto uma atualização do virtual da música, da maneira como reorganizamos as coisas no mundo. Considerando os modos muito territorializados em que se entende o arranjo e a melodia na música ocidental, o que Pauline Oliveros coloca enquanto uma “afinação” do ouvido musical (aquele que prevê tons, escalas, movimentos específicos dentro da lógica da criação sonora), pensar o arranjo enquanto ação, como verbo, enquanto um agenciamento que é em si próprio deslocamento, permite outros sonares a partir dessa reconfiguração.

O arranjo então seria uma forma de captura fluida, uma criação conjunta com o fora, com o outro. O mundo já, naturalmente, em seu caos, produz inúmeros arranjos. Pois é nessa organização muitas vezes dissonante das forças que se criam objetos, formas, imagens, que não se pretendem estáticas, por estarem não só em um, mas em vários arranjos ao mesmo tempo. É esta operação de arranjo de silêncios, de oceanos, de objetos cotidianos, dos brancos, as listas, os sons, que para Stolf, no empilhar, tornam-se outras, ganham qualidades distintas no agrupar de si.

Arranjamos máquinas a partir dos seus efeitos. Sugerimos arranjos, territórios, a partir do som. Arranjar enquanto dispositivo. Não seria esta uma estratégia para compreender o mundo mais afetivamente e em sua multiplicidade? Uma escuta não apenas ativa, mas deslocada, fora dos sonares audíveis e dos sons que possuem nomes, dos arranjos clássicos, mas voltada para aquelas cadências que não são nomeadas?

tico, pontuado de estrelas que brilham ao longe, na impossibilidade de mensurá-las, de contê-las mesmo que em formas, pois pulsam, estão pulsando no meu olho, não há mais pedra, mar, não há mais homem nem animal, há só breu, devir de grama e de falésia, máquinas que desaparecem nesse vasto espaço sem linhas, deserto, ou de um enredado de linhas invisíveis que trama-ram em um único plano-visão de tantos planos, são tantos planos, talvez o espaço vazio seja o melhor plano para o agora, nesse silêncio onde juntam-se todas as coisas e transformam-se em um, mas um mistério puro, onde se escondem as coisas, onde o medo floresce, onde há metamorfose, dos corpos, animais, dos horizontes, uma descida sem o auxílio das mãos, do toque nas linhas que guiam, são cruzadas, sei que cruzam, e então um ponto luminoso que é estrela também cruza o céu, em movimento de descida, desenhando uma linha, sou eu chegando ao platô, um horizonte, o peixe fisgou a isca, caminhamos tensos entre o vento e a grama, mas só o que vemos é o céu, um mapa pontilhado que desenhamos entre as estrelas e as luzes que piscam, são faróis, janelas, olhos, um outro horizonte que se projeta no desejo de voltar, damos as mãos para criar uma linha mais consistente, há equilíbrio, caminhamos em direção à luz, ou seria em direção ao mar, queda, quebra, abismo, o vento nos carrega em perspectiva desse mundo afora que nem mais falésia nem mais oceano nem mais horizonte é e onde só o retorno possibilita a condição de partida.

RS: É o nada que é múltiplo. Minhas coisas estão sempre nesse giro, do micro à coleção, que é sobre juntar e deslocar coisas. A escuta para o micro, para o infra-ordinário, para a micro intervenção, para o que escapa. É sobre o desencaixe. Um parêntesis. O silêncio vem dessa relação tanto com o limite da palavra, o fracasso, a impotência, como também com a potência da palavra de inventar mundos. Ou ainda, dando uma volta para a ficção, de tentar escrever o silêncio. Pois o silêncio também é uma palavra que não dá conta do silêncio. O silêncio, assim, enquanto essa relação com a escrita, também tem uma relação com a escuta. Foi ali que comecei meu interesse em escutar sem ouvir. O silêncio é heterogêneo, são espécies de silêncios, camadas. Há um trânsito, assim, do silêncio, entre o dentro e o fora. O silêncios se diferenciam, podem ser silêncios audíveis, como silêncios acústicos, esses que eu escuto sem ouvir, que eu imagino, o silêncio enquanto proposição. E não só na minha escuta, mas pensar também em um silêncio coletivo, nas miríades de silêncio que cada um escuta e compõe. O silêncio é micro mas ele é proliferante. Está totalmente empilhado. A pilha tem a ver com o procedimento de coleção, de colecionar silêncios, enquanto que o próprio procedimento tem a ver também com a escrita, da lista, que para mim colecionar é listar. E assim a lista se relaciona com o infinito. A lista tem a coisa da medida, mas também a coisa da desmedida, da ficção.

RS é Raquel Stolf (Indaial, 1975), pesquisadora e artista que vem investigando relações entre conceitos de silêncio, processos de escrita e situações de escuta na construção de proposições e publicações sonoras e seus desdobramentos em instalações, intervenções, ações, vídeos, filmes, fotografias, textos e desenhos.

II.IV FICCIONALIZAR

Dejavu

Abro a porta de casa, que rã̄ngē, em um reclamar do tempo, do pó, do mofo, da falta de uso. Os cômodos estão vazios e o silêncio é ensurdecador. Grito para ocupar os cantos, que seguem pálidos. A linha do marco da porta assemelha-se à um portal, uma passagem para um outro espaço-tempo que me assusta, não sei se estou pronta para isso.

Mas o **retorno**⁵⁸ é necessário, pois sem ele, não há novo movimento de partida. Então adentro a casa em um movimento consciente, rápido e preciso. Contudo, quando meu pé toca a superfície de madeira do piso de taco, que é diferente daquele frio do lado de fora, sinto como se estivesse descendo mais um degrau da parede de pedra, e adentrando o convés do veleiro, e sentindo meu parceiro vibrar no pisar de seu pé ao dançar do frevo.

Não sei se entro ou se saio. Afinal, estou chegando ou indo embora? Em minha cabeça há um replay desse mesmo acontecimento, do pisar diferente, mas que não ali, em minha sala. Tenho certeza que já vivi isso. Minha memória se confunde, testa sua capacidade de registrar fatos, linearidades, tempos. Erra. Minha memória erra pois não tenho certeza de onde estou, de quando e se vivi essas experiências, se sonhei ou se invento, no pisar da superfície de onde emergem essas tantas costuras de espaços, corpos e ações.

⁵⁸ A casa é o primeiro lugar de territorialização. A casa é o útero, o abraço, e se refaz a cada experiência de jogar-se no mundo. O retorno é próprio da aventura.

Invento o cais da porta, essa membrana por onde atravesso e que me contagia na imanençia do próprio gesto de atravessar. Seria eu mais uma personagem de contos infantis de aventura, relatos curtos no verso da fotografia que virou correspondência, memória de outros, de filmes, livros, ideias, invenção pura?

Meu corpo **anônimo**⁵⁹ percorre os quatro diferentes pisos e viaja por entre os afetos e sentidos específicos que em mim cada um aflora. São diferentes, mas todos se constituem aqui, no meu pé, no ato de pisar o chão. Déjà-vu. A lembrança de algo que já aconteceu, ou do que acabou de acontecer. Mais: do vir a acontecer. A possibilidade da fragmentação e da costura dos acontecimentos, em um eco diferente do cérebro que traz à tona essas lembranças, enganchadas, disparadas por um mesmo gatilho: o atravessar da porta.

A margem da porta refere-se ao meu desejo de fuga, uma linha que separa o dentro e o fora, num diálogo presente entre o possível e o fazível. Fazem meses que não saio da casa. E, na impossibilidade de jogar-me ao mundo, recolhendo lembranças como uma maneira de voltar à porta, deslocar-me dentro de mim, temer a passagem mais uma vez. Viajo na brincadeira de aglutinar tempos e narrativas, para então deslocá-las, traçar sentido entre elas, criar novas memórias nesse entrelaçar. Forço déjà-vu.

Manter-me viva é manter-me em movimento. No entre memórias e gestos-gatilho, desenho sobre minha mesa uma cartografia expandida de todas estas narrativas, falésia-atlântico-cortejo, em papéis manteiga que se

⁵⁹ Tornar-se anônimo é também uma forma de retornar. Retornar à origem, ao feto que tudo escuta, que nada é a não ser intensidade. Os agenciamentos enquanto verbos-dispositivos, traduzir, improvisar, arranjar, não prevêem nenhum contexto identitário ou funcional. Qualquer corpo, e qualquer máquina, pode agenciar estes dispositivos. É a posição em que o ignorante parte de suas próprias experiências, de seu próprio corpo, e compartilha com os outros a potência de seu encontro. Enquanto pulsão, enquanto matéria que escapa, enquanto querer escapar.

Estes agenciamentos configuram o que Rancière entende por “fazer-se um”, entender-se parte, tornar-se mestre ignorante de si, ao perceber suas ações e seus saberes, suas vontades, e não apenas observar o mundo, passivamente. Esse caminho que toma o mestre ignorante “abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições” (2012, p. 16). Para ele, é exatamente essa capacidade dos anônimos que permite a subjetivação, no momento em que é a capacidade que torna qualquer um igual à qualquer outro, considerando suas diferenças.

A anonimidade, conceito de Hélio Oiticica, trata exatamente desses comuns aos quais os artistas devem se apropriar para retornar ao todo, ao espaço, à comunidade, um reconhecimento. É no gesto da vestimenta, da fluidez, da dança, que seus parangolés resgatam esta experiência do ignorante, no fazer-se mestre.

Peter Pal Pelbart, ao falar da possibilidade política da arte, apresenta um corpo que desafia os tanques militares na praça Tiananmen e que representa não um grupo, uma identidade, um partido político, mas um todo. Segundo ele, o Estado não tolera este tipo de anonimização pois não logra reconhecê-lo, torná-lo visível, para então invisibilizá-lo.

Então, referindo-se à Deleuze, pergunta: o que resta às almas quando não se aferram mais a particularidades, o que as impede então de fundir-se num

se sobrepõem e jogam com a mobilidade das linhas, das palavras, falas, os personagens que se mesclam e são múltiplos... desenho uma cartografia possível de um outro **real**⁶⁰, que não esse, do confinamento, mas aquele do escape, da fuga, do encontro do ^{~~~~~}vento, do suor e da marésia com meu rosto.

Deixo as janelas abertas para que o mundo entre. Penso que assim permito um movimento inverso ao sair, que é o do entrar. Criar outras membranas que não a porta, para um novo atravessar contínuo mesmo no permanecer dentro de casa. Mas o andar é alto, então não espero que ninguém venha escalar minha janela, ou que de repente a praia, a mesa de bar, a roda de samba adentrem minha casa. Pois fisicamente isso seria impossível. Não, não estou falando de um adentrar físico. Mas aquele das entidades, dos espectros, dos fantasmas da saudade, que circulam livremente pela cidade à procura de um encontro fatal...

Então o silêncio perde lugar. Três corpos adentram minha casa de uma só vez: um pássaro que canta melódica e ritmicamente uma canção que posso jurar que já ouvi em algum outro lugar mas que não me lembro, um trá-lá-lá que não sei se canto, diálogo, grito; uma voz que anuncia a feira móvel chegando ao bairro, os ovos orgânicos, as bananas e seus cachos, os preços imbatíveis; e as panelas que batem incessantemente, transformam-se em guitarras amplificadas, chocalhos, saxofones, mediados por gritos e reverberações dos vizinhos que encontram também ali, na janela, um palco, um espaço de luta e de engajamento político.

todo? Resta-lhes precisamente sua “originalidade”, quer dizer um som que cada uma emite quando põe o pé na estrada, quando leva a vida sem buscar a salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular, e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som.” (2007, p. 10)

⁶⁰ Assim com a paisagem, o real é apenas uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. Segundo Rancière, o real é a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (2012, p. 75). A realidade, assim, é tanto uma criação ficcional que, para Deleuze, a divisão que se estabelece do espaço-tempo é aquela entre atual e virtual. Atual enquanto objeto, fruto que cai para fora de uma atualização, em circuito com imagens virtuais que o configuram e o atravessam. O real, assim, é sempre um objeto de ficção, uma atualização de uma imagem virtual.

CP: É no choque com o fora que produz-se um território. Uma ilha que surge no meio de um estuário por causa dos sons da cidade. Uma ilha que ninguém entende, pois ela só soa, é possível desembarcar mas com muito cuidado, pois o terreno é volátil, não temos certeza da espessura, se comporta peso ou não. Mas o fato é este. Formou-se uma terra de maneira espontânea devindo do acúmulo de sons. É possível que suas formas tenham a ver com as distintas incidências das buzinas, gritinhos de crianças a brincar nas praças, as múltiplas conversas, os churrascos regados à sertanejo universitário de baixa qualidade pelos auto-falantes automotivos, os pássaros que muitas vezes migram de lá para cá, a língua guaraní que ecoa pelas águas de uma ocupação indígena distante...

São estes **encontros** que permitem a transformação de minha casa em outra, ao **ficcionalizar**⁶¹ em mapa, texto, objeto, o espaço e sua condição, a posição em que se encontra meu corpo e minha solitude, no dar trânsito, nome de verbo, fazê-los passar. Vai passar. Tudo passa. Estamos no entre, somos nós personagens, coisas e ações na trama fictícia do acontecimento mundo e de todas suas variações. Se meu cérebro busca um erro ao atravessar da porta é porque errar também é uma condição para o atravessamento, no momento em que ser errante é deixar-se à deriva, à escuta, vulnerável aos afetos, aos contágios e choques com outros corpos.

 ouvir Faixa 10 - Fragmento da instalação Ilha Sonora (2019), de Camila Proto

É no erro que posso **viajar** sem sair de casa: pelo **embaralhamento dos fatos** e pela troca das posições narrativas, misturo referências do que vi, do que vivi, mas também daquilo que não me é próprio, do que me apropriou, lembranças, imagens, objetos, vou colando e arranjando

⁶¹ Ficcionalizar é, então, o último agenciamento que iremos propor através do som e de sua transitividade. A ficção artística compreende-se enquanto ação política no momento em que sulca, fratura e multiplica esse real constituído. “O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.” (RANCIERE, 2012, p. 75).

O trabalho da ficção, é assim, o de produzir dissensos, de mudar os modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação (Ibid, p. 64).

E pois, no momento em que a ficção trabalha, na maioria das vezes, fora da representação, do possível e do previsível, ela apresenta-se como um dispositivo que parte da experiência, do corpo a corpo, da violência do pensamento, para a criação na ausência do modelo, no deslocamento, em trânsito.

CP: Cria-se uma falha entre a tradução e a ficção. Quero dizer: como uma ilha pode ter surgido por meio dos sons? Ela está ali, tem cor, corpo, imagem, vídeo, provas, fatos. Mas em que plano concretizam-se esses fatos? Ilha Sonora (2019) é sobre essas modulações, entre o real e o ficcional, e os limites do som enquanto agente. Na instalação, além dos múltiplos arquivos, documentos, vídeos, que dão corpo à ilha, podemos observar como, ao modular as frequências do áudio com nossas próprias mãos, formamos pequenas ilhotas, acumulados de matéria, seja de terra, areia, ou mesmo de água, que pulsam e se encontram, criando a possibilidade de existência da ilha, no simples alternar do ritmo com que pulsam essas ondas. Está ali, a nossa frente, a ilha que se forma, que não é nem continental nem oceânica, mas outra coisa, uma outra formação por sonares, por uma atividade afetiva que ainda não damos conta de qualificar.

meu mapa para então pegar você pela mão para darmos uma volta, você que entrou pela minha janela mais cedo e que acariciou meu rosto com sua voz macia, que logo se confundiu com a do pássaro, subimos no pássaro, atualizamos nossas pernas, que agora possuem penas, e nos juntamos à revoadada que parte da costa para brincar com o barco de improvisação, sobrevoando pelo bairro que ecoa por mudanças, por saídas e entradas, uma multidão toda que é só som, corpo-som no encontro-janela, comunicação que é contato, contágio, produção, multiplicação, transmissão, um conjunto de nós que se enreda no papel, para depois subir ao peito, aos cabelos, às lembranças, às canções...

Atravesso o marco da porta como um movimento de saída, mesmo sem poder sair. Atravesso o marco da porta como um movimento de entrada, mesmo sem poder entrar. A condição de movimento que nos é imposta não deve ser a única possível. Pois o movimento estende-se em múltiplas direções, e suas forças podem ser arranjadas de maneiras a, de alguma forma, romper com essa condição.

Não trata-se de uma linha de causa e efeito. Trata-se da sua **inversão**⁶², do avesso: o efeito como partida, o sonar como gatilho. Mas o sonar também como movimento. Viajamos a partir do som, esse que nos penetra, que vem de encontro, que sugere a margem. Pois é na margem do processo onde realizam-se os contatos. Onde transformam-se os corpos, conectam-se as máquinas, soam as vozes. Produzem-se os devires.

⁶² Podemos pensar, ao fim, que todo este percurso de cartografar foi um movimento de inversão. Nos propomos a pensar o deslocamento enquanto processo. O percurso enquanto múltiplo, o trânsito enquanto condição, o movimento e a velocidade como base.

Quando pensamos tanto nos acontecimentos quanto nos agenciamentos possíveis de um fazer artístico e político através do som, estamos invertendo a lógica primeira do processo artístico e político modelo: de uma criação individual, interna, única, e da obra ou o ato enquanto resultado disso.

Ao propor o deslocamento enquanto processo, o efeito enquanto partida, e o som como meio, invertemos os papéis e as funções, do corpo e do espaço, no momento em que ambos estão reféns à sua transitividade, e logo, ao atravessamento. Ao acaso, à produção e às alianças que se geram no encontro. .

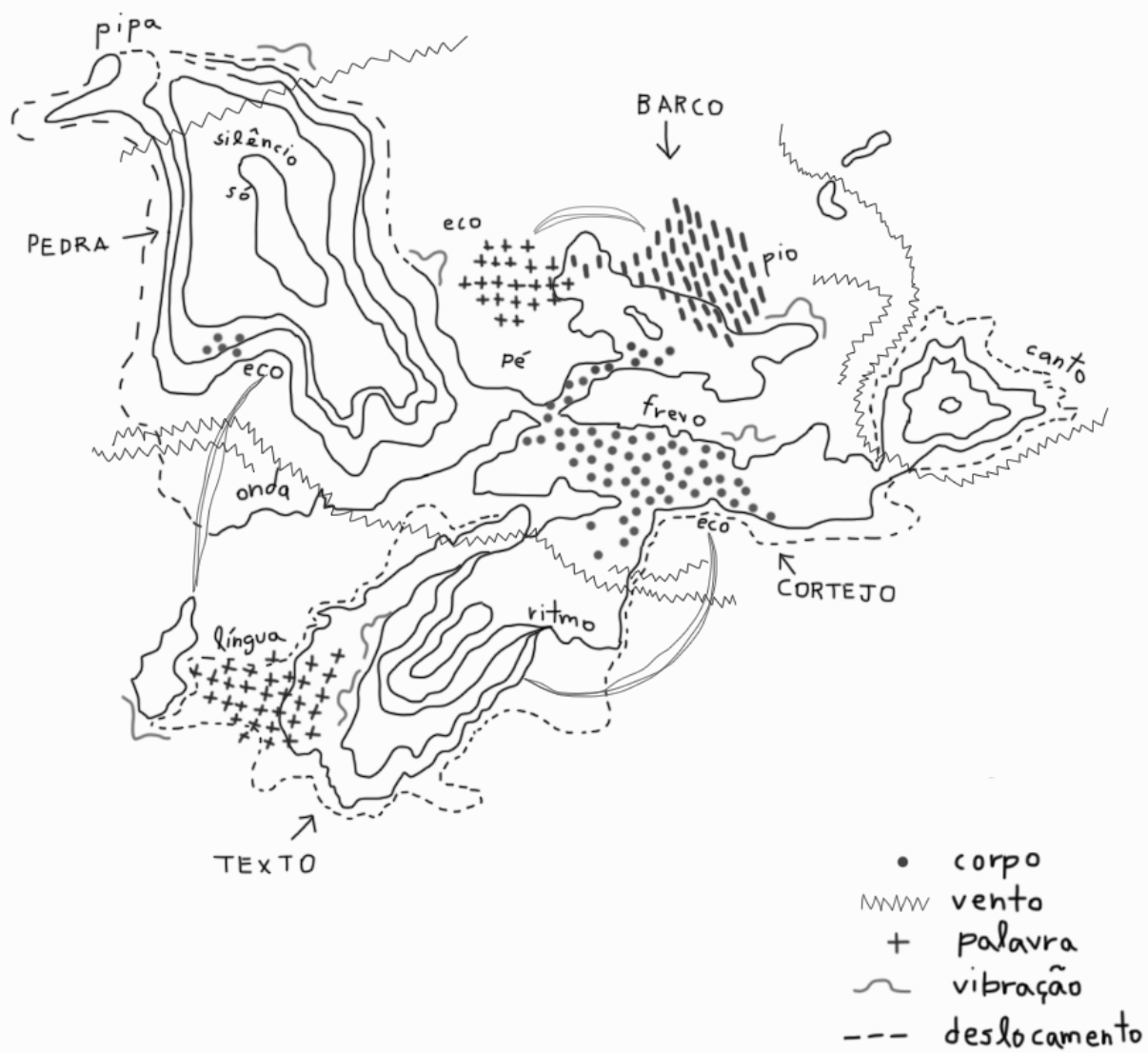
Não trata-se, assim, de produzir obras interativas com o público, dispositivos em movimento, objetos que possuam uma função definida para com um corpo; mas de obras que existam a partir de uma participação ativa, intencional, afetiva. Elencando estes agenciamentos, traduzir, improvisar, arranjar e ficcionalizar, como dispositivos, é possível maquinar os acontecimentos sônicos e seus atravessamentos, e inverter as posições do corpo, do espaço, da perspectiva e da linguagem.

É sobre propor uma outra lógica de pensamento e de ação, que apropria-se da transitividade própria do meio sônico como maneira e gatilho para uma transitividade do próprio movimento de ser e estar no mundo.

Escrevo como forma de caminhar, no transitar da letra ao passo, em ritmo próprio e fluido. Escrevo em busca de afeto: do molhar da boca na melodia entre a língua e o céu, sob o arranjo orquestral do que já foi sede e do que já foi água, palavra e beijo, tensão e encontro. Escrevo como gesto de procura: do que está por vir, e do que já vai pássar. Não sei ao certo o que escrevo, não sei a hora, nem o dia. Mas escrevo. Dispositivo-escrita para ouvir meu próprio corpo, no afinar da letra, a respirar entre poros, pele e pêlos, o desejo de mais uma vez sair lá fora e ir de encontro com o mundo que anseia pelo meu chegar.

CP: Como seria para você uma ilha sonora? Seria sem matéria, como descrever o vento, onde só se pode “ver” pela reação das coisas a ele: cabelo, árvores, etc... ou seria composto de formas caóticas e instáveis, como um ruído branco cheio de texturas moduláveis... ou mesmo um lugar com música 24h, com muito silêncio e no meio só som, ou ainda um campo magnético formado com um ruído que tudo refe, sem rosto e sem ouvidos nem boca... uma dança interminável. A Ilha Sonora existe enquanto processo de tradução de uma possibilidade, do som que traduz-se em terra, da terra que traduz-se em som... E assim todas as formas e vidas que deste trânsito acarretam.

CP é Camila Proto (Porto Alegre, 1996), artista que ora escreve, ora desenha, ora compõe, ora traduz...



CONCLUSÃO

Enfim, temos um mapa. Um mapa de afetos sônicos. Um mapa de sua transitividade. Um mapa movediço (DELEUZE;GUATTARI, 2011a, p. 40). Temos territórios modulados por dispositivos, por agenciamentos, em um desenho quase lúdico de uma ilha-cortejo-barco-falésia que é toda ela som. Temos acontecimentos, corpos, expressões, que foram sendo traçado no decorrer do texto, como peões de um jogo que os posiciona, um a um, em um plano no desenhar de uma estratégia. Temos ritmos, no repetir dos símbolos e no traçar das rotas. Temos uma teia que vibra no deslocar do animal, como um espaço refém ao movimento que acontece em sua superfície. Temos um percurso não linear, que converge os sonares para um mesmo plano transparente desenhado, por uma cadeia de ações e dispositivos agenciados entre leitores, teóricos e artistas que configuram este mapa, desenho abstrato, cartografia mutante. É enquanto trama que traçamos nosso caminhar, em uma costura de vozes e motivos, volta e meia embaralhando-se em velocidades e produzindo maneiras efêmeras e singulares de direção.

Mas o que logramos com essa cartografia? O que ela simboliza? Ora, os efeitos e potencialidades do meio sônico. Ou melhor: sua condição de transitividade. O mapa possibilita a visualização de um conjunto de alianças entre o som, a palavra, a lembrança, a imagem e o pensamento: um constituído de relações que tecem um plano de novos agenciamentos. É no mapear da transitividade sônica que podemos ver não somente distintos artistas que utilizam-se da transitividade e do som enquanto dispositivo quanto os acontecimentos mundanos dessa transitividade, quero dizer, as relações físicas e reais que os sonares tramam com o mundo. É claro que as imagens e os objetos artísticos também tramam relações com o mundo. Mas são as qualidades da transitividade sônica que me instigam para pensar um fazer artístico mais potente e que, em uma tentativa de apresentá-las enquanto multiplicidade de acontecimentos mas também possibilidade de agenciamento, esta verbografia do som ganha consistência.

Vejamos: tentarei, brevemente, resumir as características da transitividade sônica que logramos nomear até aqui. Ainda, objetivando deixar de lado as medidas duras e molares, e trabalhar unicamente com as potencialidades, caracterizarei a transitividade sônica por meio de seus coeficientes, pois são estes os fatores multiplicativos de um termo numa expressão.

1º - Coeficiente de transversalidade = O atravessamento do som é potente porque não transita de um ponto A a um ponto B, e sim em múltiplas direções, configurando vetores que não atravessam nem o corpo nem o linearmente, e sim sob uma gama de possibilidades diretivas. Cada atravessamento é singular, e quem irá delimitar as condições e formas da transformação será o corpo ou o espaço atravessado. O coeficiente de transversalidade é um conceito de Félix Guattari que descreve bem esta primeira característica da transitividade sônica. Este coeficiente trabalha na multiplicação dos atravessamentos, e é por isso possível de afirmar que o som, enquanto meio, possui alta transversalidade. O atravessamento do som é potente pois não só conecta dois, ou mais, como produz. É este coeficiente que provoca os encontros, os choques entre heterogêneos, de onde produzem-se outros, ecos, vetores multidirecionais que resultam como efeitos desse encontro e segue atravessando outros corpos até esvair-se no ar. O trabalho de Anna Costa e Silva nos apresenta esse coeficiente a partir da imensa produção de imaginários decorrente do encontro: os participantes, ao conversar com a artista logo antes de dormir, produzem um mundo arranjado de sentimentos, contextos e possibilidades, que pairam no ar do topo da cama, da superfície do rosto e das pálpebras que estão prestes a fechar-se, mas que não fecham-se, pois logo a voz da artista provoca um choque, uma pergunta, uma provocação, e então a máquina-pronúncia segue a expelir partículas de linguagem pelos cômodos e ouvidos alheios. O coeficiente de transversalidade da transitividade sônica faz do som uma máquina, que conecta corpos aos espaços e vice versa, em uma relação produtiva de sonares. Afinal, o som é uma perturbação mecânica caracterizada como uma vibração de um meio físico como o ar. Sem um meio para se propagar, um outro, o som não se movimenta. É necessário um outro para atravessar. Também opera assim o trabalho do Coletivo OPAVIVARÁ!, que cria dispositivos em contexto, objetos-máquinas que precisam de vida, de toque, para existir. Sem as mãos não existem as painéis e não existem os ritmos muito menos os protestos e tampouco as brincadeiras, sem o coração não existem as intenções e não existem os tempos, muito menos a troca ou o contraponto. São os corpos em participação que ativam os dispositivos, no improvisar do toque da tamborica que já é ferro e feijão no fogo. O encontro acarretado pela transitividade sônica produz dissenso, no choque de heterogêneos que se misturam, e na impossibilidade de negar esta fusão. É como uma metamorfose química e física, que ora corrói, ora dispersa, ora funde-se em um. É ao instalar o paredão de som em espaços públicos variados que Vivian Caccuri tensiona os limites do querer atravess-

sar: os corpos são atravessados violentamente quer queiram quer não queiram, pois não só a vibração do espaço como a vibração dos outros corpos o contagiam, e se muito distante, também o eco fará seu papel de encontrá-lo. É no pôr-se ao mundo que transforma-se em lugar, num jogo de espacializar e desespacialização próprio do atravessamento. Ora, em um momento o som está ali, e no outro ele já passou. É sua propriedade de trânsito que, de alguma forma, impossibilita a rigidez, o estriamento, a captura cristalizada, pois ao estar em movimento, torna-se muito mais custosa sua apreensão. Assim, a transversalidade possibilita não somente uma subjetivação minoritária dos corpos como uma identificação coletiva com aqueles outros que também estão em atravessamento.

2º - Coeficiente de velocidade = Se estar em movimento, atravessando, é produtivo no sentido que provoca um giro de posição dos corpos e espaços que é constante, é interessante pensarmos no coeficiente de velocidade enquanto uma qualidade que se soma à esta condição. A espectralidade do som, sua forma-espectro, entidade, produz atravessamentos ainda mais violentos por não possuir rosto, identidade, e por estar, como um vírus, pairando em todo lugar e a todo momento. A velocidade com que o som se propaga impossibilita sua captura em forma, em imagem ou matéria, e lhe dá essa condição espectral de acessar múltiplos espaços ao mesmo tempo. O coeficiente de velocidade que caracteriza a transitividade sônica é potente no sentido que não é acelerado, assim como os mecanismos macropolíticos velozes do regime neoliberal; ao contrário, ultrapassa os números do relógio em seu próprio tempo de ação e provoca uma certa desaceleração da produtividade imposta, como um ater-se ao presente, em um contagiar de retorno ao encontro do agora. A pesquisa que realiza o Projeto Sonora sobre os processos de imersão e de escuta encontram-se neste espaço de tempo: no deixar-se imergir durante um determinado tempo em um espaço outro que não aquele em que encontram-se o corpo, os pés e as mãos, viaja-se pelas possibilidades do imaginar e do sentir, sob uma narrativa guiada que não apenas auxilia as criações imagéticas quanto tranquiliza o consciente de que aquela presença se dá no agora. O jogo entre velocidades possível por meio do som permite um ficcionalizar que mantém-no no limite entre o atual e o virtual, sempre prestes a cair no abismo, a perder-se no tempo, neste metrônomo que dissolve-se durante o atravessar. Também é nesta possibilidade de desconstrução dos sonares pelo tempo que o compositor Pedro Filho brinca com as dobras da língua, suas sobreposições e latências, entre o que se escuta e o que se imagina escutar, de uma cadeia de gestos

de deslocamento dos sons, fonemas, palavras, para não só criar dissonâncias como fragmentos de compreensão, desses silêncios que se geram no entre vozes, notas, ruídos. São os restos, os rastros que a transitividade sônica deixam ao atravessar em velocidade pelos corpos e espaços que posicionam-o no tempo. Mas não o tempo sistemático, e sim, aquele do descontrole, da incaptura.

3º - Coeficiente de abstração = Tratamos então de um meio espectral, que atravessa violentamente tudo que está a sua frente em velocidade incontrolável, e que produz, a partir desses atravessamentos, conexões entre heterogêneos. Sua não captura enquanto forma não somente o possibilita de um movimento ativo e multidirecional quanto um distanciamento dos lugares do visível. Anônimo *per se*, o som não opera com identidades e está sempre posicionado enquanto outsider, migrante, nômade. Na margem de um quadrante identificável, o som é meio enquanto borda, pois ao projetar-se no ar desenha um fenômeno platô, mutável, transitório, à procura de um choque, de um tensionamento. O silêncio grita: eu estou aqui! mas um ouvido afinado aos sistemas métricos coloniais nada escuta. Não estaria aí, na iminência da presença, do não estar ao mesmo tempo de estar, seu coeficiente de abstração? O som é abstrato no sentido que ganha corpo, timbre, tom, ao atravessar, considerando que todas essas expressões são totalmente mutantes, no sentido que são únicas referentes aquele espaço-tempo. O coeficiente de abstração reside nas múltiplas possibilidades tradutivas do som, em língua, desenho, timbre, toque... É o que nos apresenta a artista Raquel Stolf ao empilhar 100 silêncios do fundo do mar, criando espaços para o acontecimento, dando distintos e variados corpos a um mesmo conceito e apresentando aos ouvidos codificados um outro escutar dos sonares. Ou ainda, Marina Carmargo quando transforma fronteira em sonar e sonar em fronteira, em um limite entre as linhas audíveis e as não audíveis, em uma divisão não só política quanto sensória dos territórios. É também o coeficiente de abstração que, somado ao atravessamento e à velocidade, possibilita a produção de devires, nesse entre tradutivo das experiências, nos silêncios entre corpos em um encontro, como um respiro onde o tempo para e podemos ver não somente o processo quanto o antes e o depois, a metamorfose enquanto acontecimento.

Esses coeficientes que caracterizam a transitividade sônica poderiam ser chamados também de modos de contágio do som. São os potenciais de afetar, de transformar, de subjetivar, de politizar. É claro que muitos outros escaparão ao texto,

reforçando sua qualidade de fuga. Não seria esta qualidade talvez a soma de seus coeficientes? É a partir da sua transitividade que o som prolifera, transmite. Transformar o som em verbo, sonar, e dotar-lhe de ação, elencar uma transitividade, nada mais é do que uma ferramenta conceitual para permitir-nos pensar o som para além de sua imagem sistemicamente qualificada. Ao trabalhar nesse entre transitivo do som, enquanto acontecimento e também agenciamento, A-B e B-A, podemos deslocá-lo desse seu semblante de produto, de resultado, de puro efeito. Sim, o som é efeito, mas efeito do encontro, do choque, da violência. E assim como é efeito também é meio, processo, dispositivo.

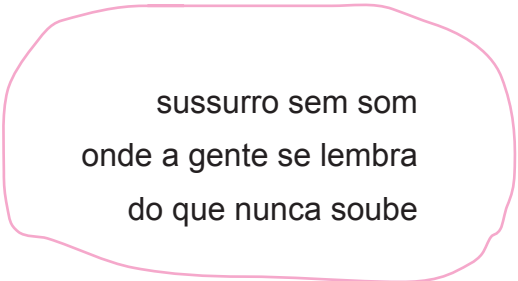
É através de encontros e contágios que o som se atualiza, e sua transitividade vai então desenhando seus coeficientes. Não somente em bordas como em meios em trama, onde visualizam-se as linhas arrançadas, improvisadas, traduzidas e ficionalizadas: são estas multiplicidades agentivas por onde mudam-se as dimensões, as perspectivas e as linguagens. Mapear este percurso permite uma visualização das apropriações processuais que pode a arte fazer do meio sônico, desprendendo-se dos papéis e funções que a história ou sistema prevê a ela, de representação, mimética, ou mesmo mais atualmente de engajamento. Observamos na transitividade sônica uma força de emancipação, pela intensa produção de devires que surgem ao longo do processo. Não trata-se, então, de uma emancipação guiada, do artista que sugere, planifica as interações do público; mas sim daquela atravessada do devir-revolucionário, que rompe com a concordância entre uma “ocupação” e uma “capacidade” que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo (RANCIERE, 2012, p. 43). A emancipação por meio do devir perpassa os movimentos de subjetivação, em que o corpo compreende-se enquanto fluxo de desejos, em um cambiante coletivo de posições que permite questionar o que se vê, o que se escuta, e o que se diz.

Pois, a inteligência coletiva da emancipação é a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso (Ibid). Quer dizer, é a aplicação da capacidade de qualquer um. É a intenção, o desejo. E por isso o percurso se dá por entre lembranças, no reconhecimento da experiência pelo corpo-leitor e pela possibilidade de selecionar, comparar, interpretar, de compor seu próprio mapa com os elementos sônicos que tem diante de si. Pois todos somos capazes de imaginar e de sentir. E é neste encontro que se produz um comum, uma máquina minoritária que opera desejos heterogêneos, mas que vibra em uma mesma frequência, por um desacomodar das posições em um por vir de mudança. A criação é um gesto político. E a criação

artística por meio do som logra, através das suas características, um potencial de deslocamento que está sempre a escapar da captura dos sistemas.

A transitividade sônica, desta maneira, apresenta-se como uma qualidade para o deslocamento de posições e funções, dos corpos e espaços, para uma arte que não cesse em produzir devires. É sobre modular as velocidades da estrutura para criar fissuras no tempo; sobre trabalhar no campo do possível para vibrar as cristalizações do real e do visível; e sobre atravessar enquanto processo, de pôr-se em choque, em risco, desenho, mapa. A transitividade transborda. Por meio do som podemos entender a arte enquanto um processo de atravessamento, e assim encontrar nesse dispositivo criativo gatilhos para um fazer político mais desejante.

No início deste percurso coloquei a seguinte proposição: Não seria também por sonar que deveria se entender a arte? Pois, se a arte opera nos coeficientes de transitividade, é dizer que podemos pensá-la também enquanto som, enquanto contágio, transmissão. São giros conceituais de percepção do fazer, por um pensamento-efeito do encontro, que encontre nos silêncios do mundo um lugar para ecoar.



sussurro sem som
onde a gente se lembra
do que nunca soube

Guimarães Rosa

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE**, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1924
- BACHELARD**, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES**, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASBAUM**, Ricardo. Em torno do 'vírus de grupo'. Rio de Janeiro: Lugar Comum (UFRJ) , v. 1, p. 135-146, 2010.
- _____. Manual do artista-etc. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. v. 1. 264p .
- DELEUZE**, Gilles; **GUATTARI**, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. (2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2012c). São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE**, Gilles; **PARNET**, Claire. Diálogos. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DELEUZE**, Gilles. Diferença e Repetição. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2018.
- GODDARD**, J. Christophe. Brazuca, negão e sebento. São Paulo: n-1, 2017.
- GUATTARI**, Félix; **ROLNIK**, Suely. Micropolítica. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- HARDT**, Michael; **NEGRI**, Antonio. Multidão: Guerra e democracia na era do Império. São Paulo: Record, 2005.
- HELMREICH**, Stefan. Listening Against Soundscapes. In: Anthropology News, 2010. Disponível em: http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich_listening_against_soundscapes.pdf
- INGOLD**, Tim, 2007, "Against soundscape", in E. Carlyle (ed.), Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris, Double Entendre, 10-13.
- KAHN**, Douglas. Noise, Water, Meat. A history of Sound in the Arts. Cambridge: MIT Press, 1999.
- LA BARRE**, Jorge. Poder, território, som: alguns comentários. Buenos Aires: El oído pensante, vol. 2, nº1, 2014
- LABELLE**, Brandon. Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance. London: Goldsmith Press, 2018.
- LEFEBVRE**, Henri. A produção do espaço. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: 2006.
- OBICI**, Giuliano. Condição da Escuta. Mídias e Territórios Sonoros. São Paulo: 7 Letras, 2008.

OLIVEROS, Pauline. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. New York: iUniverse, Inc, 2005.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: Próximo Ato. Itaú Cultural, 2007. 10pp. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf> > Acesso em: 21 de Mai. 2020

RANCIERE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

_____. Geopolítica da Cafetinagem. São Paulo: 2006.

SANTOS, Milton. O Tempo nas Cidades. Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo, fascículo 2, 2001.

_____. A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHAFER, R. Murray. A Afinação do Mundo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Org: SCOVINO, Felipe; **DUARTE**, P. Sergio. LYGIA CLARK: UMA RETROSPECTIVA. Rio de Janeiro: Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark, 2015.

STOLF, Raquel. Entre a palavra pênsil e a escuta porosa. Tese de doutorado. 2011.

VOEGELIN, Salomé. Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

_____. The Political Possibility of Sound. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Entrevistas realizadas por videoconferência com os artistas, que cederam os direitos de transcrição para este trabalho:

Pedro Filho - entrevista coletada dia 20 de abril de 2020

Anna Costa e Silva - entrevista coletada dia 04 de maio de 2020

Bruno Garibaldi (Projeo Subsonora) - entrevista coletada dia 05 de maio de 2020

Vivian Caccuri - entrevista coletada dia 15 de maio de 2020

Raquel Stolf - entrevista coletada dia 12 de junho de 2020

Daniel Toledo (Coletivo OPAVIVARÁ!) - entrevista coletada dia 21 de julho de 2020

Marina Camargo - entrevista coletada dia 22 de julho de 2020