



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Fernando Abbade Dutra Mendes

**Discos Rígidos: uma proposta audiovisual
para uma experiência intersubjetiva no tempo**

Rio de Janeiro

2024

Fernando Abbade Dutra Mendes

**Discos Rígidos: uma proposta audiovisual para uma experiência
intersubjetiva no tempo**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Rodrigo Guéron

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M538 Mendes, Fernando Abbade Dutra.
Discos rígidos: uma proposta audiovisual para uma experiência
intersubjetiva no tempo / Fernando Abbade Dutra Mendes. – 2024.
90 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte sonora - Teses. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Teses. 3. Arte
moderna – Séc. XXI – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.038.53:78

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fernando Abbade Dutra Mendes

**Discos Rígidos: Uma proposta audiovisual para uma experiência intersubjetiva
no tempo**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 21 de junho de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Ana Luzia de Lima Cunha
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Floriano Carvalho de Araujo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Jonathan Gomes Henrique, Mhyrna Boechat, Rodrigo Carqueja, Vivian Pizzinga e ao PPGArtes UERJ.

RESUMO

MENDES, Fernando Abbade Dutra. *Discos rígidos*: uma proposta audiovisual para uma experiência intersubjetiva no tempo. 2024. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A partir de uma experiência artística que se insere em um tempo de crise (política e sanitária), a presente dissertação perpassa um conjunto de reflexões acerca dos percursos de um ato de contra-efetuação que se ergue frente ao horizonte de incertezas que emergiu durante o período pandêmico. Isso, por sua vez, ocorreu em meio aos cercos de uma situação de isolamento social, momento em que foi montada uma base transitória no interior de um pequeno apartamento localizado em Senador Camará, bairro periférico do Rio de Janeiro, para, a partir deste lugar, recolher dos ruídos e ritmicidades que percorriam as entranhas desse *locus* problemático um punhado de “matérias-força”. Dentro disso, foi sendo impulsionado um movimento autopoietico onde conceitos como o de “ritmo” e “bloco de sensações”, criados por Deleuze e Guattari, serviram como instrumental teórico para se pensar a produção de um tipo de território existencial possível através da transformação de um ambiente de restrições no próprio lugar de uma experiência artística.

Palavras-chave: arte sonora; lo-fi; deleuze; contradispositivo.

ABSTRACT

MENDES, Fernando Abbade Dutra. *Hard drives*: an audiovisual proposal for a intersubjective experience in time. 2024. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Based on an artistic experience that took place during a time of crisis (political and health), this dissertation explores a set of reflections on the paths of an act of counter-effectuation that arose in the face of the horizon of uncertainty that emerged during the pandemic. This, in turn, occurred amidst the confines of a situation of social isolation, at which time a temporary base was set up inside a small apartment located in Senador Camará, a peripheral neighborhood of Rio de Janeiro, in order to collect from this place a handful of “force-materials” from the noises and rhythms that ran through the entrails of this problematic locus. Within this, an autopoietic movement was driven by concepts such as “rhythm” and “block of sensations”, created by Deleuze and Guattari, served as theoretical tools to think about the production of a type of existential territory possible through the transformation of an environment of restrictions into the very place of an artistic experience.

Keywords: sound art; lo-fi; deleuze; counter-apparatus.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Print screen dos arquivos de backup, 2024	10
Figura 2 –	Detalhe do processo de captação ambiente, 2022	13
Figura 3 –	Detalhe da imagem do plano visual. Discos Rígidos, 2022	26
Figura 4 –	Detalhe da estação de trabalho analógica, 2022	68
Figura 5 –	Detalhe do processo. Microfone condensador, 2022	70
Figura 6 –	Detalhe da estação de trabalho digital, 2022	74
Figura 7 –	Parte dos instrumentos que foram utilizados no processo, 2022 ..	75
Figura 8 –	Fotografia que serviu de base para a montagem do plano visual, 2009	78
Figura 9 –	Modelos de <i>thumbnails</i> elaborados para um formato de série, 2022	81
Figura 10 –	Tela da live streaming 24/7 no youtube, 2024	82
Figura 11 –	Ilustração demonstrativa, QR code, 2022 ..	85
Figura 12 –	Ilustração demonstrativa de proposta de circulação, 2022	86
Figura 13 –	Ilustração de dois modelos de proposta para exibição em mostra, 2022 .	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UMA POÉTICA FEITA DE FRAGMENTOS SONOROS	17
1.1. O processo de composição e as atuais máquinas técnicas	23
1.2. A construção de um bloco sonoro e visual a partir de uma estética lo-fi	31
2. A RELAÇÃO ENTRE O CONCEITO DE DISPOSITIVO E O CIRCUITO AUDIOVISUAL DE DISCOS RÍGIDOS	40
2.1. Contradispositivo e resistência	53
3. A ARQUITETURA DA TRANSMISSÃO	59
3.1. Procedimentos e componentes presentes na montagem sonora	66
3.2. A importância do memorativo dentro do conceito visual	75
A TÍTULO DE CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata de um processo artístico que teve início durante os anos da pandemia, começando como um estudo de caso dedicado a um subgênero que, sob o marcador *lo-fi*, produzia uma estética capaz de expressar certa crise subjetiva que se conectava a ameaça da Covid-19¹. O que me interessava na época era compreender como esse estilo, mesmo comportando em si um direcionamento contraditório (de um *ethos* situado entre uma postura conformista e, ao mesmo tempo crítica) apresentava um caráter de novidade, apresentando composições imagéticas criativas a partir da apropriação de elementos da cultura de massas de diferentes tempos e lugares. Elementos que, juntos, formavam uma espécie de catálogo visual e fonográfico feito de colagens de áudios e imagens extraídas de uma cultura pop mais recente – composto por programações de *drum machine* com batidas de *hip hop* e *gifs* de animes dos anos 90 – mas que incorporava resgates inusitados, onde, não raro, podia-se deparar com a circulação de antigos fonogramas de *jazz*, entre outros estilos que eram mais populares na primeira metade do século XX. E, isso tudo, organizado em junções inusitadas, dando forma a uma semiótica que exprimia um lugar de enunciação bastante peculiar.

De alguma maneira, ali encontravam-se traços de uma atitude micropolítica capaz de tocar em questões sensíveis do presente, mesmo que de forma ambígua. Principalmente no sentido da representação das imagens que estampavam as *thumbnails* das transmissões *online*, onde víamos, com frequência, cenas que retratavam atmosferas dotadas de um tom niilista que, em grande medida, apresentavam imagens que tinham como pano de fundo a ideia de um capitalismo falido, incapaz de apresentar uma saída para os problemas estruturais que envolvem as sociedades contemporâneas. Ao mesmo tempo, esses conteúdos são oferecidos ao público através de uma apelação ao imperativo do desempenho, sendo, assim, formatados como um produto útil dentro das dinâmicas produtivas como temos hoje, como é possível notar através de slogans como “*beats to relax/study/sleep to*” e “*chill lofi mix to work and stress relief*”².

Tal apelo à funcionalidade talvez explique por que esse estilo se tornou um fenômeno viral no auge da disseminação do vírus, mas, independentemente disso, o fato é que esse

¹ ZARAMELA, Luciano. *O que é música lo-fi e por que ela explodiu durante a pandemia?*. Disponível em: <<http://www.canaltech.com.br/musica/o-que-e-musica-lo-fi-e-por-que-ela-explodiu-durante-a-pandemia/>>. Acesso em: 28/04/2024.

² Fonte: youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/results?search_query=lofi+hiphop>. Acesso em: 28/04/2024.

subgênero ganhou tração justamente num período em que se intensificou o debate sobre os problemas de distúrbios mentais relacionados à depressão e à ansiedade, decorrentes das medidas de isolamento social e da falta de perspectiva econômica que já vinha se desenhando quando se pensava na possibilidade de um horizonte econômico de longo prazo, algo que, por sua vez, só se agravou durante a pandemia.

Em vista de tudo isso, apesar das evidentes contradições que o estilo comportava, me interessava investigar como esta produção cultural conseguia, através de situações audiovisuais compostas de personagens animados em posturas entediadas, inseridos em situações monótonas, isolados dentro de seus espaços privados e presos a tarefas prolongadas³, expressar tão profundamente o tempo histórico que estava colocado. Além do mais, era interessante o caráter coletivo de um fenômeno cultural que começa como um movimento que originalmente surge no interior de redes subterrâneas da internet, ganhando sua forma dentro das dinâmicas de compartilhamento em comunidades como o *Reddit* e nas plataformas de transmissão ao vivo como a *Twitch* e o *YouTube*.

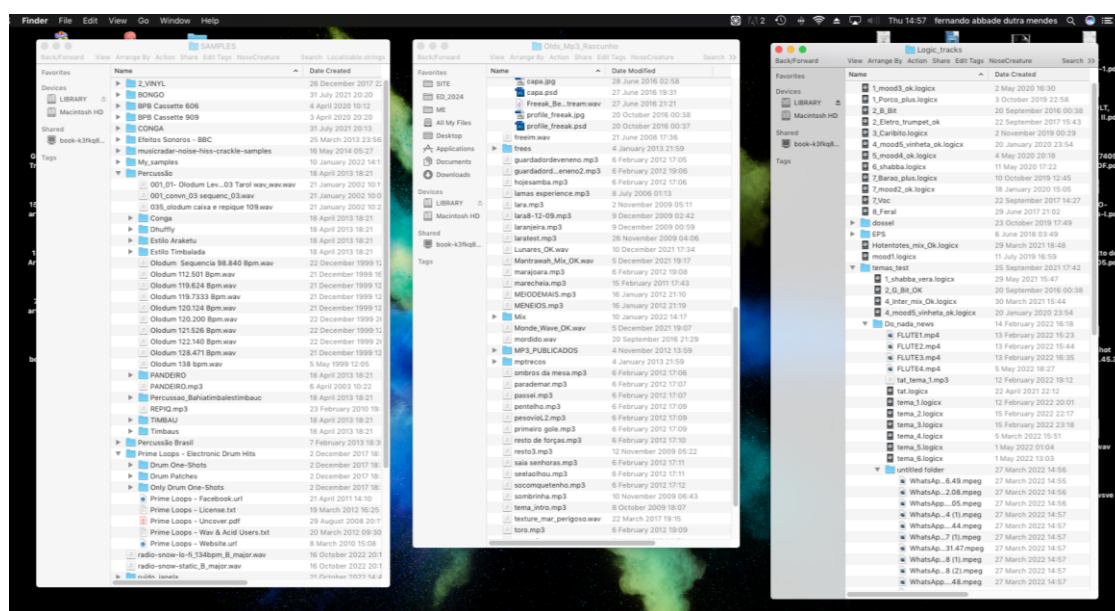
Contudo, essa investigação ganha outro contorno a partir de agenciamentos que, com o tempo, fui estabelecendo com o programa de pós-graduação, onde esse material reunido inicialmente acabou se convertendo na primeira base de uma pesquisa plástica original. Sendo assim, o elemento *lo-fi* surge como uma possibilidade de estratégia processual a serviço de um processo artístico novo. Isso significa que esta é a premissa de uma concepção sonora que vai ser fundamentada a partir da utilização de um material considerado ruidoso, composto por um conjunto de registros de áudio que, em sua maioria, são poluídos sonoramente, atentando para como, através do uso de um ferramental simples, alinhado a um determinado conhecimento técnico de manipulação do áudio, é possível dar a agilidade necessária para desenvolver um processo criativo em meio a uma situação de caos.

Assim, tendo estudado vagamente a maneira como os artífices desse subgênero montavam suas músicas, passei a recorrer a procedimentos de corte e colagem de *samples* para produzir os primeiros compostos, começando com uma garimpagem às cegas em meio a um estoque de produções inacabadas e projetos abortados que tinha guardado comigo, tentando com isso encontrar algum material útil para dar início a práticas e exercícios de composição. Deste ponto de partida surgiram os primeiros experimentos e na medida que fui testando outros tipos de arquivo menos convencionais, como trechos de fala de *WhatsApp*, ruídos de cabos

³ MENDES, Allan. *Lofi hip-hop: Um reflexo da nostalgia, depressão e futuros cancelados*. Disponível em: <<http://www.medium.com/speculous/lofi-hip-hop-um-reflexo-da-nostalgia-depress%C3%A3o-e-futuros-cancelados-a8e227e7871e>>. Acesso em: 28/04/2024.

elétricos, entre outras fontes sonoras que poderiam ser consideradas como de baixa resolução, rapidamente foi surgindo algo como uma poética feita de retalhos que absorvia amostras de toda sorte: de fragmentos melódicos que ficaram perdidos entre arquivos de backup até sons que comecei a captar no entorno, às vezes através do microfone do próprio celular (o que me dava agilidade para fazer registros mais instantâneos), outras vezes deixando um par de microfones posicionados em pontos estratégicos dos cômodos que tinham saída para o exterior da residência, com o intuito de, com isso, testar modulações sutis do som ambiente. O que, com o tempo, acabou se tornando uma pesquisa voltada à exploração das texturas sonoras de ritmos do cotidiano, da casa, da rua, da vizinhança e que, em conjunto com as sonoridades que já vinha extraindo do meio digital, produziu uma fusão interessante, dando forma a uma imagem sonora que parecia, de alguma forma, traduzir e sintetizar as tensões que emanavam daqueles dias pandêmicos.

Figura 1 - *Print screen* dos arquivos de backup



Fonte: O autor, 2024.

Quando utilizados naquele momento, esses recursos se apresentaram como uma saída frente aos limites físicos e materiais impostos pelo *lockdown*. Dessa forma, assumi que as condições de uma vivência encerrada entre as paredes de um espaço cúbico poderiam ser o local e o objeto de um processo artístico, e que as marcas sonoras de uma geografia próxima, que atravessavam as janelas e se encontravam com as reverberações das superfícies internas da casa, poderiam trazer um material de estudo a ser trabalhado dentro de uma pesquisa poética

original. Este era um campo composto de vibrações, onde imperava o poder de atravessamento inerente ao som, permitindo avançar além dos limites das superfícies sólidas que bloqueavam uma visão mais ampla das vias públicas e das coletividades em seus movimentos cotidianos, dando acesso a uma percepção de tipo “háptica”, em que os ruídos, grãos e texturas sonoras de um meio urbano em atividade se tornavam conjuntos de partículas, massas, nuvens de sons que percorriam a porosidade das superfícies mais duras que cercavam esse processo ainda nascente.

Assim, ao começar a construir uma relação sensível com aquele tempo e espaço, mesmo inserido em uma situação de restrições, essa paisagem sonora que antes soava como um plano de fundo quase imperceptível parecia começar a revelar o desenho do que poderia ser uma espécie de tema, no sentido musical do termo. No momento em que, a partir dela, se materializava uma atmosfera de normalidade destoante com o quadro de crise em curso, cujas implicações políticas, naquele momento, varriam todo o campo social ao meu redor⁴. Havia aí um motivo para explorar, de maneira crítica, um determinado material plástico que poderia ser estudado e desdobrado por meio de intervenções processuais artísticas.

Dada a urgência de escapar às relações habituais que me conectavam aos ritmos de um território que, sobretudo, está fundamentalmente sendo sempre organizado por forças que são exógenas à ele, a conexão com uma dimensão sensível, através de uma certa permeabilidade que ligava diversos fluxos sonoros que transitavam por aquele espaço, se torna a ideia que vai orientar uma série de exercícios de escuta e, dentro disso, inicia-se certo mapeamento de um horizonte de possibilidades a partir desse contato com uma paisagem sonora que atravessava as resistências materiais de uma residência feita de estação de trabalho.

Partindo desse primeiro lugar de composição, comecei a desenvolver métodos em torno de um jogo de articulações que dava a esta experiência de tipo atmosférica um caráter fusional. Isso porque o resultado dessas práticas acabou acarretando em misturas sonoras que pareciam desfazer as diferenças entre sujeito (ao mesmo tempo passivo e agente) e ambiente, onde esses termos se integravam à montagem do que, a princípio, parecia ser o retrato de uma nova paisagem composta de bricolagens de áudios heterogêneos. Pode-se dizer que, além dos dados que foram coletados de uma realidade objetiva, na medida em que esses registros iam sendo recortados e sobrepostos, tomava forma também uma dimensão subjetiva que, depois de certo distanciamento em relação a esse processo, me fez perceber que transparecia nos aspectos

⁴ RATHSAM, Luciana. *Negacionismo na pandemia: a virulência da ignorância*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2021/04/14/negacionismo-na-pandemia-virulencia-da-ignorancia>>. Acesso em: 28/04/2024.

formais da montagem um estado mental confuso que era proveniente da situação de isolamento e do cenário politicamente tenso que estava instaurado naquele momento.

Daí pode-se dizer que se trata de um conjunto de manobras processuais que arrastaram para dentro de um novo diagrama de composição elementos sonoros que, aparentemente, não mantinham relações de causalidade e, muitas vezes, nem mesmo de semelhança mas que, em benefício da produção de uma outra noção de temporalidade (que se insinuava por meio dessas relações de composição), serviam a formação de uma espécie de “bloco de vizinhança”. Assim, termos distintos, furtando-se às diferenciações que antes os separavam, passaram a fazer parte de uma relação unitária, dando forma a uma síntese sonora de um tipo estético que só poderia existir através das relações que foram sendo estabelecidas ao longo deste mesmo processo. Logo, são destes critérios imanentes que vem toda uma gama de materiais de arquivos e sons que foram captados diretamente das relações mais imediatas com aquele tempo presente e, portanto, obedecem à lógica interna de um plano que ia sendo construído conforme eram traçadas as ligações com esses materiais sonoros, tendo como norte a operação de um movimento de deslocamento de um tipo possível mesmo quando se está circunscrito aos limites de um espaço muito exíguo.

Havia nessa tarefa a vontade de traçar um mapa em que a utilização de um conjunto de imagens sonoras se tornava a maneira pela qual poderia estar traçando um mapa próprio daquela situação que, como diriam Deleuze e Guattari, abriria as vias para fazer escoar uma linha que desague em um movimento de “desterritorialização”, pelo qual se poderia, àquela altura, escapar das funções de um território preexistente que estava impedindo o exercício da vida em sua plenitude e, com isso, ir em direção a uma “reterritorialização”, adentrando este que era um “plano nomádico”⁵.

Por isso, tratava-se, antes de buscar mecanismos que tornassem possível superar qualquer “determinação temporal, espacial” e “objetiva”, o que parecia viável dentro de um engajamento de cunho criador e artístico. A ideia era que, com isso, fossem desfeitas também certas amarras subjetivas e, para tal, foi necessário encontrar maneiras para perfurar esse espaço por dentro, desconfigurando vícios de uma percepção agarrada demasiadamente a determinada perspectiva cronológica do tempo. Em vista disso, a ideia era fazer com que tudo ao redor se integrasse a este ato criativo, de tal forma que fosse possível produzir um efeito de alargamento do campo do possível que naquele momento se encontrava sufocado.

⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Figura 2 - Detalhe do processo de captação ambiente



Fonte: O autor, 2022.

De modo diferente, a visualidade presente no dispositivo audiovisual resultante desse trabalho de composição apareceu praticamente inteira, bem nos momentos iniciais em que focava mais no que estava arquivado. Foi no meio desse material que encontrei uma fotografia que se tornou a imagem de base para a montagem do plano visual. A partir dela, utilizando um *software* de edição de imagens, montei uma cena que dava forma visual à atmosfera que envolvia o tempo de um processo que se confunde com as experiências de uma vivência. A tal ponto que essa imagem de mais de uma década de existência parecia ter sido endereçada ao futuro, demandando poucas alterações, no caso, apenas para adequá-la a um dispositivo de vídeo.

Quanto aos compostos que acabaram funcionando para animar uma dimensão sonora conectada a essa visualidade, eles foram constituídos através de procedimentos de corte e colagem de *samples* e de uma distribuição eficiente das regiões de frequências para acomodar um grande grupo de amostras sobrepostas. Nesse ponto, a visualidade serviu para fazer uma amarração, criando uma situação na qual esses artefatos sonoros formariam uma espécie de circuito que foi pensado para uma obra que se desenrola por tempo indeterminado.

Ainda sobre o processo, trata-se de um caso em que a necessidade de encontrar, na própria relação com um determinado espaço e as ferramentas disponíveis, as condições para uma experimentação que, à maneira de um “sistema território-casa”, passou por um ato que não

foi previamente planejado e, por isso, se desenrolou de maneira não inteiramente consciente. Na verdade, seria entender esse processo sob uma chave conceitual que compreende, de antemão, que para alcançar possíveis novas funcionalidades capazes de mostrar uma saída para transformar as condições de um dado território, seria necessário primeiro investir em uma prática cujos critérios vão sendo estabelecidos à medida que se avança em direção aos “traços expressivos”. Sendo estes, os que se encontravam presentes dentro de determinada área de atuação, como os sons, as cores e outros atributos plásticos que chamavam a atenção entre as coisas que ocupavam aquele espaço. Trata-se de uma lógica de transformação do que pode se tornar material de um processo de composição, começando por um jogo de relações liberadas de causalidades e finalidades, extraindo dessas “qualidades expressivas”⁶ advindas de determinado material, que se encontrava dentro do raio de ação, as propriedades sensíveis que poderiam agitar um ato criativo a partir de um ânimo que passa pelo estímulo a sensação.

Isso se conecta à ideia de que o experimentalismo presente neste processo percorre relações que pertencem ao campo da sensibilidade. Daí a aproximação deste percurso artístico com a teoria de Deleuze e Guattari sobre uma dada relação de co-agência que pode acontecer entre a sensação e o artista. Esta, por sua vez, seria a concepção de um trabalho em torno da produção de um objeto de tipo artístico cujos autores chamam de “bloco de sensações”⁷. Dentro disso, não há como confundir o caráter experimental do processo criativo com um direcionamento vago, dado que, em primeiro lugar, o que está em jogo durante uma tarefa como essa é a busca por um contato intensivo com as “matérias de expressão” presentes em determinado espaço de atuação. Embora seja difícil apontar de forma precisa os fatores que levam a escolha de um determinado material em detrimento de outro, pode-se dizer que o que foi escolhido para compor o trabalho poético em questão vem de uma noção imanente em que o que procurava-se era atingir maior intensidade em relação ao poder expressivo do objeto estético (neste caso sonoro e visual) que estava começando a ser construído, foi isso que determinou como foi se dando a triagem desse material. Era mantendo a atenção ao que saltava como elemento expressivo que parecia mais eficaz dentro das operações de composição. Havia nisso uma questão de afinidade que talvez só possa ser explicada pela intimidade que guardava com determinados instrumentos e procedimentos técnicos que faziam com que certos elementos soassem mais interessantes do que outros. E, por mais que a princípio não seja possível prever

⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2020.

⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2016.

a extensão do caminho que se traça em um movimento desse tipo, ao menos, seguindo a tese dos autores, seria na própria seleção dos componentes materiais, na medida em que vai se tornando possível fazer com que esse material entre “inteiramente na sensação”⁸ que os crivos se tornam evidentes dentro de uma produção que pretenda ser alçada ao estatuto de um trabalho artístico. Neste caso, o processo de composição em si mesmo já vai sendo ligado às necessidades que envolvem a produção de determinado composto, de maneira que, no processo de sua concepção, o material vai se tornando cada vez mais indiscernível da sensação. Nisso, há toda uma articulação para fazer com que esse composto exista por si mesmo, para fazê-lo conservar-se no tempo como um “ser de sensações” capaz de nos lançar a um campo relacional que nos traz uma noção de eternidade, coexistente com um certo modo de sentir o tempo e que mesmo nos acontecimentos mais rarefeitos esta sensação do eterno é possível.

Entender que, uma vez concluídas as etapas de composição, o objeto artístico resultante poderia ser tratado a partir da ideia de que este é um “ser”, me permitiu exercitar um ponto de vista distanciado em relação à minha própria produção. Dessa maneira, a dissertação pôde, até certo ponto, se desvincular de um formato de relato pessoal focado em questões que colocam a figura do artista em primeiro plano. Com isso, quis evitar um formato fundado no apelo à alteridade que poderia estar demasiadamente vinculado às condições precárias que circundaram este trabalho poético, muito baseado em uma ordenação significativa que amarraria o conjunto sob uma justificativa coerente, excessivamente racional. Em vez disso, preferi dar ênfase aos termos que levaram à formação de um regime visual e sonoro que se desgarrou da realidade da qual extraiu sua forma, embora não tenha descartado a importância de um campo social hostil para mobilizar algumas estratégias presentes neste processo. Neste caso, o que está em questão é como esse *locus* problemático passou por uma transformação, do ponto de vista de uma experiência artística em que se produziu uma dobra no interior de uma conjuntura, onde a mesma, de certa forma, foi tornada elemento de uma composição sonora cujo “tema”⁹ são os ruídos daquele tempo.

Dessa investida, nasce *Discos Rígidos*, uma produção que, ao longo desta dissertação, será observada enquanto um dispositivo artístico que guarda em si algum caráter imersivo¹⁰ e

⁸ DELEUZE; GUATTARI, *ibid.*, p.193-194.

⁹ Segundo o uso que os autores fazem deste termo musical para explicar a diferença entre “as três modalidades” que constituem um bloco de tipo sonoro. DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰ CARVALHO, Victa de. *O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência*. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, 9, UFRJ, 2009. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1064>. Acesso em: 29/04/2024.

pelo qual se engendra um circuito que opera por contraste, através do cruzamento de duas dimensões de naturezas heterogêneas, sonora e visual, que vão comportar um dinamismo que está apoiado numa espécie de complementaridade fugidia que se engendra a partir da conexão entre esses dois planos.

Há nisso toda uma organização para que fosse ativada uma experiência artística dentro da qual alguns fluxos que percorriam aquele espaço-tempo em distúrbio pudessem ser transferidos para alimentar uma obra capaz de atualizar esse conjunto, transportando-o, enquanto um agrupamento de sensações liberadas, para disso, fazer nascer um campo de relações novo. E dentro deste empenho construtivo, esses acontecimentos sonoros que foram recolhidos foram transformados em *loops*, células rítmicas, tramas de grãos e texturas sonoras à serviço da construção de um espaço de fruição que se apresenta na forma de um dispositivo de *live streaming*.

1 UMA POÉTICA FEITA DE FRAGMENTOS SONOROS

Em meados de 2021, após mais de um ano vivendo sob as circunstâncias impostas pela pandemia, continuei redimensionando minhas atividades cotidianas e mantendo a estratégia de isolamento social, que naquele momento ainda era a única defesa contra as ondas de contaminação que se estendiam por semanas. Essa atitude contrastava com o ambiente de aparente normalidade que pairava sobre Senador Camará, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde eu estava situado. Nos raros momentos em que precisei sair, percebi que, além da circulação excessiva de pessoas pelas ruas, as vias públicas encontravam-se em um estágio avançado de degradação, desenhando uma atmosfera de terra arrasada, facilmente perceptível através, por exemplo, do aumento expressivo no número de moradores de rua e catadores de lixo que podiam ser vistos circulando pelos cantos das calçadas e das avenidas.

Dado o cenário político tenso da época e o fato de que a maioria das pessoas ao meu redor não tinha condições ou não queria se proteger adequadamente do vírus (muito devido a uma espécie de programação ideológica de extrema-direita que estava em curso na época), a manutenção da quarentena se tornava um ato de resiliência individual e tal quadro social me levou a um fechamento ainda mais extremo dentro de um pequeno apartamento que devia ter por volta de uns 50m².

Pensando na importância de “reencontrar a experiência primeira do mundo”¹¹ da qual fala Gullar em *A Teoria do Não-objeto* (1960) e entendendo o campo da arte como este espaço privilegiado em que se pode investir na promoção de um acontecimento estético que se confunde com os movimentos da própria vida, decidi começar traçando este panorama geral de obstruções como uma introdução para situar um primeiro entendimento sobre as condições do ambiente que cercavam a pesquisa plástica que deu origem a este trabalho poético que chamo de *Discos Rígidos*. Assim, o que inicialmente era um estado de desorientação causado por uma mistura de tédio e receio em relação ao que poderia se desenrolar de pior diante deste cenário catastrófico, aos poucos se transformou em um processo intimista de composição, onde essa mesma conjuntura foi se tornando o próprio lugar de uma experiência artística.

Processo que começou com uma varredura sobre antigas produções e outros arquivos pessoais que mantive salvos em HDs de *backup* ao longo dos últimos anos. E, dentro deste que

¹¹ GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-objeto*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1960, p. 93. Disponível em: <http://www.monoskop.org/images/b/b3/GullarFerreira1959_1977_Teoria_do_nao-objeto.pdf>. Acesso em: 28/04/2024.

foi um primeiro ato para buscar por ideias antigas que pudessem ser reaproveitadas, se torna um processo que foi se desprendendo desse direcionamento para aproximar-se cada vez mais da invenção de novos modos de perceber as relações com o espaço.

A partir dessa atividade, desencadeou-se uma investigação minuciosa baseada na escuta. Uma busca que se expandiu involuntariamente para misturas sonoras inusitadas que eram provenientes do descontrole acústico do ambiente. Nesse sentido, dentro dessa zona de permeabilidade, ao penetrarem na área onde montei um laboratório sonoro improvisado, fui levado a perceber as movimentações da paisagem sonora circundante enquanto elas invadiam as sessões de audição sobre os arquivos de áudio que tinha guardado.

Na medida em que formulava os primeiros compostos sonoros a partir da edição de um conjunto de *samples*, fui me convencendo de que seria interessante incorporar os sons invasores que adentravam as sessões de escuta enquanto reunia o material sobre o qual pretendia produzir as composições. Dessa forma, comecei a considerar os ruídos do ambiente como dados que serviriam para amarrar conceitualmente uma experiência estética que até então se dava de maneira integrada às circunstâncias de restrição impostas pela pandemia. Nesse contexto, assumir as adversidades poderia dar um novo significado a esse quadro geral de poucas possibilidades. Criava-se, assim, a oportunidade de investir em um percurso criativo que não fosse baseado em um plano previamente organizado. A partir da assimilação das contaminações desse meio externo indomável, consegui tocar numa dimensão existencial onde o que resta é persistir na criação, tendo a vontade livre como a única maneira de transformar as situações, combinando essas contingências com um ponto de vista experimental e construtivo.

Embora essa atmosfera fechada tenha sido transferida para a obra através do clima preso à visualidade, havia nessa escolha uma operação de bloqueios ópticos que serviu justamente para dar maior protagonismo às sonoridades construídas por meio de uma relação espacial com os elementos expressivos que saltavam aos ouvidos. Isso foi possível ao prestar atenção ao que parecia escapar dos códigos que formatam o entendimento do ambiente e nos restringem às relações que são somente sensório-motoras.

Diante dos poucos recursos disponíveis e do cercamento produzido por uma série de inibidores externos, concentrei-me primeiramente na promoção de exercícios que, de alguma maneira, pudessem me ajudar a montar uma espécie de superfície de contato com as diversas sonoridades que se cruzavam dentro do lugar onde estava instalado. Para isso, utilizei equipamentos que amplificam o som ambiente, potencializando as relações de porosidade existentes entre os espaços internos da residência. Através disso, percebi que poderia conjugar algumas técnicas de *sampling* com captações de som e manipulação de frequências para dar

forma a compostos que subentendem um tipo de envolvimento que se dá no nível da matéria sonora. Trata-se de uma lógica de composição que também incluía em seu cálculo as condições de uma estação de trabalho improvisada, bem como a necessidade de incorporar as adversidades como algo inevitável, mas ao mesmo tempo vendo nisso certa potência estética.

Nesse processo, foram utilizados majoritariamente materiais sonoros considerados de baixa qualidade, como ruídos, granulações e toda sorte de resíduos contingenciais que vinham agarrados às amostras de áudio coletadas ao longo de um trabalho de composição. Seguindo essa abordagem esses materiais foram sendo observados enquanto atributos plásticos aptos a fazer parte da arquitetura de um espaço sonoro específico baseado em um trabalho que tinha na sua raiz uma conduta dedicada à conversão dos contratempos, estes sendo absorvidos, quando possível, como dados que dariam legitimidade e substância única aos compostos.

Assim, pensando nos coeficientes privilegiados de desterritorialização dos componentes sonoros em comparação aos componentes visuais, como observado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, no sentido de que o som não deve sua potência “a valores significantes ou de ‘comunicação’ (os quais, ao contrário, a supõem), nem a propriedades físicas (as quais dariam antes o privilégio à luz)” (Deleuze & Guattari, 2020, p.175), a chave de composição passa a ser uma questão de rearranjo dos termos que configuravam aquela espacialidade exígua. Então foi desgarrando uma porção de sons de um cotidiano particular que começou a se formar uma outra paisagem sonora a partir desta que era composta por pequenas máquinas caseiras, barulhos de motores de aparelhos domésticos e mensagens gravadas no celular. E, mesmo que alguns desses índices sonoros ainda sejam perfeitamente identificáveis, o critério de seleção das amostras passou pelo caráter não-discursivo desses conteúdos, pois, tratava-se, antes, de absorver para o diagrama de composição as texturas, os ruídos, entre outros tipos de materialidade fixadas nos registros, desde que fossem combináveis entre si e contribuição à formação de uma imagem sonora consistente. Para a produção dessa síntese – que no fim vai se configurar como imagem sonoro-imagética – foi arrancado de uma série de ritmicidades do cotidiano um composto que trouxe a existência uma forma que se assemelha a uma contração temporal. A ideia era que, através disso, fosse produzida uma imagem sonora distorcida, atravessada das múltiplas relações trazidas desse material heterogêneo, formado por dimensões que são ao mesmo tempo coletiva e individual para, exprimir através disso, as forças vibratórias que estavam compondo aquele tempo crítico, fazendo-as escapar por esta via estética.

Traçando um paralelo com algumas notas que o pesquisador e músico Silvio Ferraz¹², podemos estabelecer uma aproximação desse método de criação a partir das sensações encontradas em certos materiais sonoros com o trabalho próprio ao campo da composição musical. Nesse contexto, o que se deseja é “reencontrar a sensação de uma força” e, para isso, nos valem de “um punhado de ‘matéria investida de relação humana’” para tornar essa força sensível. Procuramos, assim, aquilo que já está à mão e que, sem sabermos exatamente por quê, nos atrai. Esse processo acaba retornando “como gesto”, como “um corte, um crivo, uma moldura que faz cruzar algumas linhas que antes não se notava que passavam por ali” (Ferraz, 2018, p.92).

Partindo de uma prática de escuta voltada às qualidades expressivas contidas nos registros sonoros que, naquela ocasião, circulavam entre os aparelhos e os espaços físicos, a questão que se colocava era como inventar outras formas de perceber as circunstâncias que compunham aquela realidade. Inicialmente, isso só aconteceria mediante a mobilização de estímulos que tornassem possível a abertura de um novo horizonte de percepções e afetações, segundo o entendimento de que, através disso, poderia-se ir ao encontro de uma passagem para esquivar àquela atmosfera paralisante. Em certo sentido, esse era um percurso para a realização de uma dobra que se exprimiria como uma curva no interior de uma realidade marcada por uma série de travas. Foi necessário, então, investir em um verdadeiro trabalho de forja para adentrar as sonoridades, destacar os seus atributos plásticos mais interessantes e, a partir disso, confeccionar tramas sonoras a partir dos dados recolhidos, com o intuito de arrancar desse gesto uma força abstrata que pudesse operar um circuito à margem das neuroses e paranóias que tendem a se manifestar dentro de uma situação de impotência, sobretudo quando é o caso de se estar diante de problemas que são de ordem macro.

Diante disso, as ferramentas de mixagem se tornaram um recurso importante neste trabalho, e isso, aconteceu por uma questão de agência. Por esse mesmo motivo, o espaço acústico, feito de bricolagens sonoras, que posteriormente deu forma à obra, acabou sendo construído sob uma certa distância de qualquer representação que se limitasse ao contexto sociocultural em questão, entendendo com isso que uma outra temporalidade deveria ser produzida a partir da transmutação desses registros, realocando-os dentro de novos conjuntos, fazendo ter outros contornos para criar uma multiplicidade diferente, composta da junção desses fragmentos, fazendo-os passar por uma obra que se desenvolve em forma de *continuum* sonoro, ora a serviço do acionamento de pequenas operações rítmicas, ora para alimentar fluxos sonoros

¹² FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

mais extensos, criando um estado de deriva, uma abertura que evitando dar ao objeto que se apresenta como a unidade desses fluxos qualquer resolução de caráter discursivo ou narrativo.

Tendo em vista todas essas questões, a comunicação entre as faixas sonoras produzidas e o plano visual levou a pesquisa material a uma busca por soluções onde foram traçados alguns paralelos com linguagens artísticas híbridas que ultrapassam as divisões entre as categorias artísticas mais tradicionais. Nesse sentido, o objetivo era encontrar um formato de apresentação mais adequado para comportar essa junção entre imagem e som e, então, a relação dialógica entre essas duas dimensões foi sendo organizada de forma análoga a uma cena, apoiando-se no formato de vídeo através do qual a relação entre espectador-ouvinte e a obra poderia ocorrer dentro de uma temporalidade suspensa, permitindo ao observador conectar-se e desconectar-se em qualquer ponto do desenvolvimento da obra. Concepção em que se adentra sob um conceito mais amplo de arte sonora, cujos dinamismos apontam para o formato de instalação, como observado pela artista e pesquisadora Lílían Campesato¹³:

Na arte sonora, a idéia de ponto culminante, momentos mais ou menos importantes se dilui, abrindo espaço para uma situação de tempo sincrônico, vinculado à superposição de referências que se estabelecem num mesmo presente.

Desse modo, os trabalhos de arte sonora se dirigem à uma estética do efêmero, do transitório, ao mesmo tempo que condensam elementos historicamente distintos numa mesma situação espaço-temporal.

Assim, a construção temporal na arte sonora está muito mais a cargo do espectador do que do artista. Mesmo que haja tempos estabelecidos, como em um som gravado, que têm uma duração fixa, precisamente determinada, é o espectador que decide como e quanto tempo é necessário para a fruição da obra. Ou seja, a abordagem do tempo na arte sonora está mais ligada à fruição da obra do que da criação. (Campesato, 2007, p. 154)

Embora não seja exatamente o caso aqui, uma vez que a intenção desta investigação artística foi a de explorar as relações com o ambiente digital, isso se reflete na escolha do formato de *media player* como suporte, estabelecendo um ponto de comunicação com as estéticas *lo-fi*¹⁴ com as encontramos nas redes. Dentro dessa concepção, a mixagem do som foi direcionada para acoplamentos tecnológicos simples, organizada numa separação racional das regiões fundamentais do espectro de frequências (dividida entre blocos graves, médios e

¹³ CAMPESATO, Lílían. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. Universidade de São Paulo, São Paulo – 2007

¹⁴ A noção de low fidelity, originalmente popularizado pelo DJ norte-americano William Berger até meados dos anos 1980, referia-se a uma música considerada de má qualidade, produzida de forma amadora porque gravada em condições caseiras. Essa forma de se produzir com equipamentos baratos e improvisados, aos poucos foi se tornando parte do léxico das culturas ditas underground. Disponível em: <http://www.en.wikipedia.org/wiki/Lo-fi_music>. Acesso em: 29/04/2024.

agudos), seguindo os parâmetros básicos de uma produção fonográfica destinada ao consumo de massas¹⁵. Trabalho que guarda uma memória técnica que provém de um contexto de *home studio*, onde as “sujeiras” que podem ser ouvidas nas gravações, apesar de muitas vezes acidentais, são também fruto de um trabalho de produção, pois, através desses grãos se produz um efeito de distanciamento que deixa claro que se está diante de um fonograma que passou por algum tratamento de áudio, descolando, até certo ponto, a experiência sonora de uma simulação do real.

Essa parecia uma abordagem conceitual mais adequada dentro de um momento em que praticamente todos os níveis da vida comum estavam sendo hiper-mediados por dispositivos digitais. Por conseguinte, apontar o processo para relações de escuta que se aproximam dos ritos de apreciação musical e outros hábitos comuns ligados a conteúdos de áudio feitos para a internet, tinha como objetivo não só dialogar com um percurso pessoal de produções anteriores, mas também traçar um novo caminho mantendo uma relação vital com as ferramentas com o qual já mantinha intimidade, me valendo desses recursos com os quais havia perdido a conexão durante esse período conturbado para dar um novo uso dentro de um intercâmbio marginal com regramentos que são mais comuns a indústria fonográfica, e que agora, de forma livre, poderia absorver alguns de seus procedimentos técnicos para fazê-los escoar fora da lógica de um fluxo de produção voltado ao mercado, mas para adentrar um espaço comum de atuação. Dessa maneira, as referências foram usadas mais como material de comparação para auxiliar na formulação de estratégias cartográficas, onde um dos percursos explorados atinge alguns pontos de conexão com um léxico comum às produções digitais independentes, que lidam com imperfeições sonoras e limites técnicos e extraem disso a energia de um ativismo¹⁶. Mesmo que solitário, esta abordagem até aqui carrega um recorte oculto que vem de lugares que contribuíram para minha experiência gravando, tocando, compondo e produzindo música independente.

Assim como ocorre nos diversos usos que fazemos dos fonogramas em nossa vida cotidiana — seja para constituir nossos próprios espaços acústicos privados ou para estabelecer

¹⁵ Me refiro às técnicas de mixagem e masterização utilizadas para a compactação da faixa e a adequação do volume total do áudio dentro do padrão estereofônico. Para mais detalhes: GIBSON, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. New York: Routledge Illustrated, 2018.

¹⁶ Referência a exemplos de iniciativas marginais como *cassete cultures*, *pirates labels*, *indie festivals* que aconteceram sobretudo nos Estados Unidos e Europa, e que a partir de um lugar de marginalidade formavam seus próprios ecossistemas culturais independentes. SPENCER, Amy. *DIY: The Rise Of Lo-fi Culture*. London: Marion Boyars Publishers Ltd, 2005.

conexões subjetivas com coletividades que se formam a partir de uma cultura musical comum — esta produção volta-se para determinado formato de peça audiovisual porque nisto consiste uma vontade que se move em torno da ideia de um obra que pode agir também no nível de uma interferência. Como pensamento construtivo que se direciona a vários desdobramentos com o intuito de testar diferentes formas para afetar as relações espaço-temporais, comportando com isso o aleatório e a estranheza. Neste caso, segundo as diferenças entre os dispositivos eletrônicos e os tipos de espaços físicos pelos quais poderia se materializar. Portanto, buscando a criação de um artefato que pudesse variar em dimensão e intensidade sônica (dependendo do tipo de aparelho a ser utilizado) e seguindo uma orientação que fosse na contramão dos propósitos mercadológicos das plataformas digitais atuais, esta produção acabou destinada a ser transmitida *online* para que, assim, pudesse ser acionada em qualquer espaço, sendo ele público ou privado, fazendo desta uma experiência estético-acústica flexível que em determinadas circunstâncias apresentará uma intencionalidade pouco decifrável. Assim, nas situações mais corriqueiras, o plano visual funciona como uma capa de álbum, uma *thumbnail* de *streaming*, onde a imagem aparece mais como um elemento semiótico que vai transmitir uma mensagem instantânea semelhante a um *meme*, dando mais o tom da atmosfera que envolve o acontecimento sonoro. E, ao contrário, nas situações em que se apresenta como uma projeção dentro de um espaço institucionalizado, o efeito seria próximo a uma instalação com algum caráter imersivo. Assim, pensar nesta abertura da obra passava por entender que a diversidade de situações funcionaria muito bem como um experimento que em que poderia explorar várias maneiras de circulação e disso tirar conclusões para o próprio aperfeiçoamento do trabalho ou mesmo para pensar quais seriam os próximos passos para este novo método de composição que estava experimentando.

1.1 O processo de composição e as atuais máquinas técnicas

Não é novidade que o meio digital tem sido há muito tempo utilizado como “interface em que se captura o outro”, como destaca o artista e pesquisador Ricardo Basbaum. Em seu texto *Circuito de Arte em deslocamento*¹⁷, ao trazer alguns exemplos como “brócolis vhs” e “cinema marginal”, Basbaum menciona exemplos como “*brócolis VHS*” e “*cinema marginal*”,

¹⁷ BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Editora Beco do Azougue, 2013.

discutindo práticas artísticas contemporâneas que fogem às categorias tradicionais e encontram outros meios de circulação diferentes dos caminhos institucionalizados do circuito de arte *mainstream*. Além disso, ele ressalta a importância da "condição de passagem por entre linguagens", característica da arte em vídeo, que nesta pesquisa foi crucial para aproximar o processo de criação de um pensamento que já considera os possíveis meios de circulação capazes de proporcionar maior liberdade de trânsito para o trabalho uma vez ele concluído. Como explica Basbaum:

A lógica de circulação de uma pintura é completamente diferente da lógica de circulação de uma instalação ou de uma performance. Pode-se pensar que a pintura é um objeto que vai se transportando facilmente de um lugar para outro, da exposição para a casa do colecionador, sem grandes traumas. E aí, esses outros tipos de trabalho têm que inventar uma outra economia para sua circulação que pode passar não pela compra e venda de um objeto exatamente, mas por outros caminhos: aproximar-se, por exemplo, de modos de exibição do filme ou do vídeo, pela produção de múltiplos, inaugurando uma outra série de estratégias de circulação do trabalho. Assim cada tipo de trabalho, cada meio, vai ter que desenvolver igualmente uma economia que não será sempre única, homogênea, uniforme. (Basbaum, 2013, p.114)

Diferentemente de uma videoinstalação pensada para um ambiente específico, no caso desta pesquisa, pareceu mais interessante explorar um plano mais aberto. A vantagem de direcionar *Discos Rígidos* para funcionar nos canais de transmissão que encontramos na internet é que isso proporciona uma circulação imediata do trabalho. No entanto, essa produção pode se perder na vastidão de informações que o meio comporta, caso não haja uma estratégia de circulação para penetrar essa malha supersaturada de estímulos audiovisuais.

O que essa decisão trouxe de verdadeiramente importante para o processo foi uma forma de pensamento construtivo. Pensamento esse que se fundamenta na busca por uma aproximação com múltiplos agenciamentos, tendo como ponte de contato a variabilidade dos dispositivos eletrônicos contemporâneos. A partir dessa ideia, foram estabelecidos os critérios que moldaram o dispositivo técnico-artístico de suporte.

Dentro desse contexto, havia também a intenção de que o trabalho desaguasse em situações que se entrelaçam com as relações cotidianas que são difíceis de mensurar. Essa seria uma forma de dar continuidade a um movimento iniciado em um contexto repleto de contingências, que foram absorvidas pelo processo criativo e se tornaram um dos elementos-chave de composição. Assim, costurar relações com certos hábitos culturais que se manifestam na transição entre meios heterogêneos (digital/físico, privado/público) seria uma forma de gerar combinações em que as noções de dentro e fora se misturam, dado que os espaços acústicos que percorrem por dentro este trabalho são compostos por sons que remetem a uma externalidade

de um lugar que é um meio urbano facilmente reconhecível e que por isso soa como a captação de um mundo externo em acontecimento.

Dessa forma, a ideia é que seja ativado, mesmo sob condições desfavoráveis, algo da ordem de um acontecimento estético em que as impressões de um lugar real aparecem a partir da construção de uma permeabilidade que, até certo ponto, detém um aspecto verossímil, como se o espaço para esta experiência quisesse escapar às definições e fosse composto de superfícies sonoras em seus cruzamentos.

Nesse sentido, a imagem funcionaria como uma espécie de armadilha semiótica, projetada para dar vazão a associações simbólicas e, com isso, fazer com que o som se conecte a um circuito que não pretende se encerrar nem na imagem nem no som, passando constantemente por entre essas duas dimensões. Assim, a janela — um quadrado luminoso centralizado em um plano visual predominantemente negro — revela-se simultaneamente como um bloqueio, que não amplia a visão do espectador para o suposto fora que ela aponta, mas ao contrário, faz a visão retornar para o interior de uma cena vazia. Nessa cena, são alimentadas as relações internas de um dispositivo que será apresentado em outra janela, agora a de um navegador de internet, aberta em um celular ou notebook; ou através da moldura física de um monitor de LED, projeção, etc. Isso significa que há uma operação prática cujo intuito é produzir séries e desvios dentro de confluências diversas entre as impressões de uma realidade objetiva e o espaço da obra. O objetivo desse jogo é envolver a percepção do espectador numa produção dinâmica de sentido, onde a imagem, ao apresentar uma situação espacial com algum contorno realista, aponta para um outro tipo de profundidade. Dento disso, o plano deixa de ser plano, e a tela escura, pouco estimulante à percepção, marca o limite do circuito, colocando o observador na iminência de um acontecimento que nunca se realiza, desviando o campo perceptivo para as movimentações sonoras ou para outras relações com o próprio dispositivo pelo qual ele acessa a obra.

Figura 3 - Detalhe da imagem do plano visual de *Discos Rígidos*



Fonte: O autor, 2022.

Por outro lado, essa conexão do processo com o ambiente tecnológico também carrega um sentido crítico. Sob o contexto da pandemia, criaram-se condições ideais para o aceleramento de formas perversas de enquadramento espaço-temporal que já vinham se insinuando há algum tempo. Em *O Inconsciente Maquínico*¹⁸, Félix Guattari nos alerta para os “agenciamentos de temporalização”, destacando o papel determinante dos “media” (rádio e televisão, à época¹⁹) na formação de blocos espaço-temporais a serviço da manutenção do status quo. Aqui, lidamos com processos que envolvem uma complexa engenharia destinada à produção de subjetividade, direcionada especificamente à perpetuação de determinados modelos sociais.

O que interessa destacar dessa análise de Guattari é um problema que enfrentamos no âmbito de um condicionamento comportamental que vai sendo reproduzido através do que ele chama de “ritmos de base”. Com isso, Guattari atribui à cultura ocidental a substituição gradativa de ritmos mais “complexos” de temporalização, presentes em sociedades pré-capitalistas, por uma padronização dos ritmos. Em outras palavras, é quando ocorre uma

¹⁸ GUATTARI, Félix. *O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papyrus Editora, 1988.

¹⁹ No exemplo do rádio, o autor Umberto Eco aponta de maneira crítica para como as programações funcionam “como coluna sonora”, como recurso que auxilia a jornada de trabalho, atuando “mais sobre os reflexos, sobre o sistema nervoso, do que sobre a imaginação e a inteligência”. O que por sua vez teria resultado na formação de um tipo de sujeito que acostumou-se a se relacionar com os discursos musicais e jornalísticos de maneira passiva por estar antes mais interessado neste suposto efeito funcional. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

“binarização” e “ternarização” geral das cadências da sociedade. A consequência disso é que, ainda hoje, vivemos sob uma espécie de enquadramento que nos conduz a uma temporalidade homogênea, de modo que, essencialmente, todos nós experimentamos as mesmas ritmicidades.

Nesse período em que a vida se transferiu quase inteiramente para o modo *online*, uma evolução desse processo parece se instalar na medida em que passamos a ser bombardeados constantemente por um fluxo contínuo de estímulos e informações, experimentando de maneira mais intensa como as atuais “máquinas sociais e técnicas” tem agido diretamente “no funcionamento básico do comportamento perceptivo, sensitivo, afetivo, cognitivo e linguístico”²⁰. Usando os conceitos de “servidão maquínica” e “sujeição social” de Deleuze e Guattari, o filósofo Maurizio Lazzarato afirma que é necessário entender como os novos fenômenos de comunicação confirmam uma mudança qualitativa nesses processos. Ele sugere que estamos sendo conduzidos, enquanto sociedade, a um estado de “servidão maquínica generalizada”, onde “inteligência, afetos, sensações, cognição, memória e força física” agora se tornam componentes de agenciamentos envolvidos no processo de acumulação capitalista transnacional. Segundo o autor:

A servidão não opera através de repressão ou de ideologia. Ela emprega técnicas de modelização e de modulação que incidem sobre o que seria exatamente o “espírito da vida e da atividade humana”. Ela assume o controle dos seres humanos “por dentro”, no nível pré-pessoal (no nível pré-cognitivo e pré-verbal) e “por fora”, no nível suprapessoal, ao atribuir a eles certos modos de percepção e sensibilidade e fabricar o inconsciente. (Lazzarato, 2014, p.38)

Este trabalho de composição se desenvolveu em uma zona de conflitos, marcada por uma batalha contra um condicionamento que dificultava o exercício de um tempo contemplativo, essencial para a realização de uma atividade artística que buscava modos próprios de sentir o tempo e perceber o espaço. Por isso mesmo, a emergência deste processo criativo ia na direção oposta ao intenso fluxo de solicitações que chegavam através dos aplicativos e isso, por sua vez, me conectava às impressões rarefeitas do mundo físico, em seus níveis mais epidérmicos. Nesse contexto em que o estreitamento do horizonte futuro era de tal forma que qualquer tarefa do dia a dia parecia de extrema urgência, instalava-se a sensação de um “perpétuo contínuo”, um tipo de fenômeno perceptivo que seria o sintoma dos processos da

²⁰ LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas e Subjetividades*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, N-1 Edições, 2014.

vida contemporânea e que autores como o ensaísta Mark Fisher²¹, têm apontado há algum tempo. Para Fisher, essa percepção do tempo é consequência de processos de subjetivação que enraizaram na sociedade uma espécie de “ontologia empresarial” que seria resultado de uma campanha bem-sucedida de ideólogos do neoliberalismo.

À medida que o contato humano migrou abruptamente para o modo remoto, imergimos em um “fluxo contínuo de estímulos de baixa intensidade”, gerado por dispositivos portáteis que se tornaram extensões do nosso corpo e pensamento. Esse cenário gerou uma temporalidade socialmente homogênea, que produziu um senso de realidade planejado, dificultando o acesso às contingências e à variabilidade do mundo visível. Diante disso, tem se tornado crucial investir na recuperação das capacidades perceptivas, muitas vezes desativadas ou obliteradas por um cotidiano tragado por *big techs*, como Google e Meta, que alimentam seus gigantescos bancos de dados lucrativos através da promoção dessa temporalidade estagnada.

A ideia de que os novos dispositivos digitais atualizam as funções de enquadramento temporal, conforme como apontado por Guattari quando ele faz menção aos maquinismos midiáticos, nos revela a problemática função dos “micro-equipamentos coletivos” enquanto os mesmo “quadriculam nossa temporalização mais íntima e modelam nossa relação com as paisagens e com o mundo vivo” (Guattari, 1988, p.105), pensando que tais dispositivos nos transformam em sujeitos em meros reprodutores de padrões de comportamento e modelos sociais. Dessa forma, para a própria realização deste percurso autopoietico, foi necessário resistir a certos impulsos subjetivos que são os mesmos que alimentam algumas das atuais formas de vida precária que surgem como consequência de relações capitalistas cada vez mais desreguladas. Isso reflete o compromisso de um agente existencialmente engajado em um processo de desmontagem de ideias pré-concebidas sobre o próprio lugar que ocupa e o papel que deseja assumir no futuro, visto que até aqui, o lugar para o qual foi destinado não passa pela construção de um pensamento crítico autônomo, proveniente de um automovimento.

Nesse sentido, emergiu a necessidade de um trabalho de contra-efetuação para resistir à velocidade informacional da rede que estava se impondo e às tendências de uma formatação subjetiva fatalista em que se entrega a vida ao trabalho, segundo constructos sociais fugidios que ora se encontram em vagas ideias de ascensão social, ora como uma questão mesmo de manutenção de um conforto mínimo que até aqui foi conquistado.

²¹ FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

Esse exercício, sobretudo interno, passava por questionamentos que visavam recuperar uma conexão com o tempo que não estivesse atrelada à cultura da produtividade contínua, que naquela época penetrava o cotidiano como nunca antes, forçando dinâmicos que exigiam respostas cada vez mais automáticas.

Daí surgiu a necessidade de promover defesas e contra-movimentos que surgiam segundo uma emergência rítmica, vital para não sucumbir a uma sensatez mórbida que pairava naquele ambiente disfuncional. Diante disso, esse processo artístico precisou desenvolver um caminho próprio para avançar em direção contrária a esses mecanismos coercitivos sob os quais a modulação da percepção e do comportamento se apresenta como um artifício de dominação tão eficaz.

Assim, este cenário de crise estabeleceu um novo marco, onde experimentar uma aproximação mais íntima com a paisagem e com as camadas de um espaço físico próximo se tornou interessante, muito por proporcionar um movimento que abre uma janela para um campo composto de agitações moleculares, acessível sem a necessidade de mediações mais complexas, essencialmente baseado em uma observação mais atenta dos detalhes de um campo relacional imediato. Nisso, a pesquisa material se transformou, deixando de ser um mero resgate de registros pessoais para avançar em direção à potência abstrata do ruído, reconhecendo o valor de um campo de sensível localizado na interação entre o ato de escutar e as qualidades vibratórias dos sons que atravessam corpos sólidos daquele espaço restrito.

Nesse caso, o processo se distanciou da recomposição das memórias passadas, atualizando-se como uma experiência estética no presente, e de um pequeno catálogo de espacialidades foi extraído algo que não se confundia mais com uma simples retratação da realidade e, onde a experiência de percepção, começa a levar a um afastamento gradativo de uma temporalidade normativa, para revelar-se como a passagem para o encontro com um mundo desfigurado, onde o que antes parecia sólido passam a ser constituídos de uma série de vultos sonoros, energia em movimento.

Em um ambiente intensivo 24/7²², como descrito por Jonathan Crary, a dependência tecnológica se apresentou como uma força a ser enfrentada. A resposta a esse problema se manifestou em um estado sensível rarefeito de apreensão espaço-temporal, onde, temporariamente poderia se adquirir uma “sensibilidade e capacidade de atenção a sensações tanto internas quanto externas que duram momentos não mensuráveis” (Crary, 2016, p.135).

²² CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

Efeito esse que surge quando operamos no contraste entre velocidades, fazendo de um corpo em pausa, como na preparação para o sono, o lugar em que se desdobra uma desaceleração que modifica substancialmente as relações com o meio, permitindo a abertura ao plano de sensações que faz com que sons como os do trânsito, “o latido de um cachorro” ou “o zumbido do ruído branco de uma máquina”²³ ativem em nós uma consciência corporal micrológica. É nesse estado em que notamos movimentações sutis, como “os tremores dos membros, a pulsação do sangue nas têmporas e as flutuações granulares de luminosidade da retina quando estamos de olhos fechados” (Ibidem, p.136) que desfazemos o sistema prévio de organização que determinava as relações entre corpo e espaço.

E é o lugar de registro desta poética, surgida em parte da precariedade que permitia que sons invasores penetrassem um modesto estúdio caseiro, que se deu a forma de um laboratório perfeito que possibilitou a articulação de diferentes sons de maneiras que não seriam possíveis de outro modo. Dentro disso, arquivos sonoros, pulsações de uma orquestração urbana próxima, movimentações e estalidos dentro dos cômodos se tornaram material de uma cartografia complexa. Por conta disso, o estúdio se converteu em um filtro, permitindo o avanço de um trabalho de experimentação conectado as nuances vibratórias, segundo um processo que foi atravessado por frequências finas de sons orgânicos, ruídos emitidos por correntes elétricas, das articulações mecânicas de um pequeno inventário de máquinas ou de aglomerados sonoros maiores formados pelo adensamento demográfico das ruas, frequências que, ao menos em tese, são capazes de provocar excitação, irritabilidade, e outras alterações fisiológicas²⁴ que geralmente passam despercebidas.

O empenho em ativar uma escuta mais atenta culminou em uma pesquisa material voltada à qualidade dos registros (de acordo com suas características sônicas) e em um método de composição baseado na sobreposição e organização do espectro de frequências, mais do que na captura de uma impressão das trocas entre o meio urbano e o espaço privado. Por isso, a base da montagem sonora reside, em grande medida, na mixagem e, nesse sentido, a composição visou o melhor enquadramento das faixas graves, médias e agudas para que através de uma junção otimizada dessas regiões de frequência fosse possível provocar sensações auditivas tácteis que, em algum grau, escapassem as representações, oscilando entre diferentes

²³ CRARY. *ibid.*, p. 136.

²⁴ CARRER, Luiz Rogério Jorgensen. *MUSICOTERAPIA VIBROACÚSTICA Um movimento transdisciplinar promovendo qualidade de vida: um estudo de caso*. São Paulo: Faculdade Paulista de Artes, 2007. Disponível em: <<https://amtp.com.br/2008-anais-do-x-forum-paranaense-de-musicoterapia-e-i-encontro-sul-brasileiro-de-musicoterapia/>>. Acesso em: 13/08/2023.

movimentações e densidades quando foram postas para formar séries, sequências ao longo de um faixa sonora que se organiza sob marcações exatas e se desdobra sem ter um começo nem um fim.

1.2 A construção de um bloco sonoro e visual a partir de uma estética *lo-fi*

A necessidade de situar o processo dentro de seu próprio tempo e, a partir desse ponto, retomar uma zona de interesses, recorrendo aos meios materiais disponíveis para experimentar novas relações sensíveis com a realidade imediata, significava, entre outras coisas, criar uma certa distância em relação às forças exógenas (macropolíticas e microbiológicas) que determinavam os ritmos de um momento crítico. Justamente por aquele ter sido um período em que vimos os dispositivos digitais se tornarem quase que os mediadores absolutos das relações sociais, imprimindo uma velocidade ainda mais acelerada às dinâmicas da vida comum, investir na construção de um espaço provisório, montando-o a partir de um gesto artístico em que poderiam ser ensaiadas outras articulações com o tempo, era, de alguma forma, reivindicar outro tipo de relação com essa temporalidade que estava sendo introjetada à força. Isso ocorreria através da construção de um novo circuito sensível e afetivo, onde eu poderia me reencontrar com ferramentas que estavam encostadas e reorganizar tendências estéticas que já se ensaiavam em trabalhos anteriores. Começando por examinar um conjunto de possibilidades criativas com as quais eu já tinha alguma afinidade e por onde poderia começar a construir um ponto de vista conceitual novo a partir de uma situação em que se aposta no experimentalismo como uma via para uma construção poética.

Primeiramente, foi por uma questão de conveniência que a estética *lo-fi* se tornou um ponto de partida conceitual; em seguida, por uma questão técnica. À medida que uma variedade de registros sonoros considerados "sujos" poderiam ser convertidos em elementos estéticos, e uma produção feita com equipamentos amadores se tornava uma possibilidade viável, essa abordagem, ligada a um percurso de trocas de informações e experiências processuais anteriores, passava então a se tornar a base de uma pesquisa material.

Em vista disso, passei a considerar uma grande variedade de *samples* antigos como material de trabalho que, alinhados a procedimentos de *home studio*, pareciam servir para adensar um caráter enunciativo conectado a uma vivência específica. Mas, foi a partir do momento em que comecei a encarar o *lockdown* como o próprio local de um processo artístico,

situando-me exatamente em um espaço onde, apesar do ambiente de crise, nada parecia acontecer que, este se torna um contexto para, a partir de então, perceber uma série de fluxos sonoros ao meu redor que antes eram praticamente imperceptíveis de tão normalizados. Dentro disso, esses sons passam a ter um valor composicional que levaria a pesquisa mais longe, segundo um outro ponto de vista que acabou transformando a percepção de um lugar que antes disso parecia morto, fazendo com que uma série de sons da rua e da casa passassem a soar como flutuações, abrindo uma forma de integração entre a escuta do real enquanto ele acontece e um ato de criação pelo qual se almejava dilatar as possibilidades de um espaço que parecia inflexível ante ao cerceamento da liberdade. Com isso, a esperança era que, através desse movimento interno, encontrasse algo semelhante ao que Deleuze e Guattari chamam de "plano das microperecepções"²⁵, acionando um corpo cercado de limites a percorrer um espaço topológico que só pode ser traçado à medida em que vai sendo ocupado, segundo relações espaço-temporais imanentes. Nesse aspecto, a porosidade acústica do ambiente me permitiu explorar um espaço de comunicação com o tecido urbano vivo que se movimentava do lado de fora da casa, conectando este trabalho a uma dimensão subjetiva essencial para produzir um lugar de enunciação que fez com que uma expressão de cunho autopoiético, centrada em um senso de interioridade, transbordasse para um plano político através de um conjunto de contaminações.

Ao seguir por um sentido experimental que não apresentava uma saída pré-definida, também fui arriscando aproximações entre o processo criativo e um campo de problemas que é próprio da arte contemporânea brasileira, tendo em vista a formulação de estratégias para lidar com um cenário adverso que se apresentava à época. Dado que esse é um campo onde se reúnem uma série de referências que ajudaram a pensar em profundidade uma proposta que começava a se situar conceitualmente dentro de um contexto marginal (daí a necessidade de se considerar os aspectos intrínsecos a uma expressão artística que acontece envolta às pressões impostas aos territórios periféricos) e para escapar a certos vícios processuais, produzindo com isso um desvio em relação às minhas rotas anteriores.

Ainda que essa seja uma operação que acontece a uma distância relativa dos meios que formam o circuito de arte, esse sistema ganha importância aqui ao ser considerado pela força que emite, como um centro gravitacional cujas ressonâncias transbordam os limites de seu

²⁵ Trata-se de um modo de percepção que adentra uma dimensão amorfa, informal do espaço. Seria uma maneira topológica de encarar as relações espaciais em que, a princípio, não se reconhece quaisquer determinações métricas. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2020.

espaço de direito. Daí a necessidade de estabelecer alguma conexão, embora tênue, entre o pensamento construtivo em questão e uma linha experimental que avançasse em direção à produção de uma estética fundamentada em certa noção de espacialidade. Isso foi o que orientou o traçado de um mapa de ações estratégicas, que me fez avaliar a importância de uma série de acessórios cotidianos que se encontraram presentes durante essa produção artística.

Direcionamento conceitual que tomou o processo de composição e com isso, a ideia de um projeto que se distribui entre várias dimensões que tangem as relações entre campo social e indivíduo, costuradas entre diferentes camadas de um certo substrato cultural comum. Visando com isso alavancar uma experiência de sensibilidade a partir da subversão do aspecto planejado de determinados dispositivos técnicos de uso corriqueiro, convidando um “espectador” virtual, já habituado a operar esses objetos, a incorporar um tempo em que a ação “não flui”, uma temporalidade que segue por um sentido de interiorização que “não transcende a obra”²⁶. De modo que, a partir disso, a experiência estética proposta por este trabalho pudesse trafegar por entre objetos de diferentes dimensões e qualidades, entendendo nisso o valor de um campo relacional imediato, feito de dois planos: das relações com um meio físico aleatório e com dispositivos tecnológicos íntimos variados. Todavia, para uma proposta que em seu cerne pretende ativar uma experiência de duração no tempo, a decisão de apostar na exibição *online* traz um complicador que, em algum sentido, ameaça a própria possibilidade de fruição, na medida em que esta pode se ativada dentro de situações que dificultem a realização de uma experiência sensorial que se introduza como uma diferença dentro de determinado meio.

Em princípio, para mim, parecia não existir outra alternativa a não ser assumir as adversidades em sua radicalidade. Nesse aspecto, foi interessante acessar um horizonte de estratégias estético-políticas que vêm desde a época da ditadura militar, em que a precariedade “aparece como uma força”, surgindo “como efeito dos processos sem resultados precisos” e “das relações contingentes”²⁷. No caso de uma produção artística que exigiu certo fôlego para atravessar uma sequência de tempos curtos e só encontrou seu espaço entre os intervalos de um processo que esteve sempre a ponto de ser atropelado por outras necessidades vitais mais urgentes, existem questões a se considerar, por exemplo, que passam pela importância da desconexão deste trabalho com a lógica de mercado. Daí, o porquê de se insistir em não depender das condições ideais de exibição, pois a própria emergência de um pensamento

²⁶ GULLAR, *op. cit.*, p. 94.

²⁷ COSTA, Luiz Cláudio. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Relicário Edições, Rio de Janeiro, 2022.

construtivo marginal como esse, parece, no fundo, demandar isso: não há tempo para se esperar que sejam alcançadas tais condições que eram tão distantes naquele momento.

Dessa forma, esta operação faz parte, a meu ver, de uma das camadas de um trabalho semelhante ao tipo de arte que se faz sobre as “forças por trás das superfícies e das formas” do qual fala o professor e crítico de arte Paulo Venâncio Filho (quando o mesmo aponta para como que investigações de artistas como Cildo Meireles e Tunga), onde o tema local não se encontra na “representação, forma ou imagem, mas no processo de constituição dos trabalhos”²⁸. O tipo de propostas que trata não somente da construção de novas estratégias de linguagem mas, mais do que isso, de um “estruturar-se subjetivo” como resposta à “falta objetiva” decorrente de uma “rarefação e fluidez cultural local”²⁹. A partir deste ponto, tornou-se interessante traçar um paralelo com a invenção de novos usos para materiais que, de certa forma, são acessíveis a qualquer um e que, como no caso dos materiais “mais improváveis” citados por Venâncio, se tornaram uma via de acesso direto a um vasto campo conceitual que tem orientado a expressão de um “experimentalismo libertário” que parte da valorização do processo e da “integração entre arte e vida” a partir dos postulados que foram inaugurados pelo neoconcretismo³⁰.

Assim, mirando em regiões sensíveis que tocam em pontos que conectam a formação de determinado recorte territorial local a aspectos geopolíticos de grande magnitude, as relações objetais com os dispositivos eletrônicos feitos para consumo de massas aparecem como elemento a ser explorado dentro de uma construção poética que quer penetrar na relação cada vez mais simbiótica que acontece nesse plano para, entre outras coisas, problematizar as “sujeições negativas”³¹ que advém de um cenário crise política e econômica.

Neste contexto, torna-se urgente acessar esse registro multidimensional do comum, que é simultaneamente coletivo e individual, tecendo uma linha de criação sobre os esquemas espaço-temporais que ditavam os ritmos de uma vida cotidiana esvaziada de sentido. A proposta era operar por meio da desmontagem, construindo uma nova articulação a partir dos índices de um ambiente que foi progressivamente arrastado para o espaço de composição. O objeto de interesse deste trabalho é um plano da vida comum que ainda estava sem forma e que só passou a existir a partir do desmembrado de dimensões que podiam ser observáveis. E, de maneira

²⁸ VENÂNCIO, Paulo. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

²⁹ VENÂNCIO, *ibid.*, p. 432.

³⁰ COCCHIARALE, Fernando. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

³¹ LAZZARATO, *op. cit.*, p. 18.

bastante particular, o processo criativo se ateve aos menores hábitos, entendendo que por ali passavam ritmos que alimentavam grandes máquinas sociais, mesmo quando essas parecem operar contra a própria vida, como no caso de um contexto urbano disfuncional que, embora estivesse à beira do colapso, ainda funcionava dentro de uma aparente normalidade.

Seguindo essa abordagem conceitual, a obra se manifesta como uma dobra da realidade, a partir de uma experimentação íntima que ganhou tal volume ao condensar sensações que acabou transcendendo ao tema do isolamento, materializando uma imagem que expressa uma atmosfera de paralisia mais abrangente. Nesse caso em que o apelo à fuga se encontra no convite a uma percepção háptica, a busca pela superfície do corpo se torna, assim, um meio para desmobilizar o estado de apatia que se instalava diante do achatamento das perspectivas utópicas.

Desse processo emerge um dispositivo técnico-artístico que opera como uma pequena caixa de reverberações, montada para sustentar uma estreita passagem — uma janela a ser atravessada por outros dispositivos eletrônicos, grandes ou portáteis. Para, através deles, lançar luz sobre um conjunto de violências silenciosas que afetam nossa potência de agir no seu grau mais íntimo, e que dificilmente percebemos se não nos voltarmos para um campo vibratório que pertence à ordem do sensível, mais do que do inteligível.

Entendendo que aí se apresenta um problema para a formação de territórios existenciais que obriga a, antes de tudo, desnaturalizar certas ritmicidades que nos são introjetadas constantemente, sendo assim libertada a percepção de aprisionamentos que a envolvem em uma série de divisões, fronteiras e domínios artificiais que surgem como limites intransponíveis para qualquer coisa que resista como vontade livre.

Nesse ponto, o processo assume uma dimensão micropolítica, onde o que está em jogo é a luta "pelas possibilidades mesmas da arte em ambiente adverso"³². Em um cenário que, se não é contrário, é no mínimo indiferente ao gesto artístico liberado, afinar a percepção para captar as “matérias de expressão”³³ que emergem dentro daquele espaço acústico poluído sonoramente para se tornarem um artifício de superação frente a quaisquer limitações técnicas. O objetivo era, a partir disso, recolher de um material de áudio considerado de baixa definição — proveniente das ruas e dos parques recursos de gravação disponíveis naquele momento — as

³² VENÂNCIO, *op. cit.*, p. 433.

³³ 1837 — *Acerca do Ritornelo*. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 127-131.

texturas sonoras que dariam nova forma às atmosferas subterrâneas que se moviam sob aquele tempo.

Assim, uma prática artística isolada foi se conectando a um campo de relações intersubjetivas, aproximando-se de uma cultura de produções fonográficas feitas em estúdios caseiros e dos índices de uma realidade comum, para dar forma a uma experiência síntese. Experiência cujos elementos formais que lhe constituem foram sendo forjados a partir de um trabalho de decupagem acerca de uma soma de registros vivenciais que poderiam ser compartilhados dentro de um reconhecimento comum. A partir daí, desencadeou-se um processo para esculpir uma espécie de ruído fundamental, que sustentaria a construção de uma imagem sonora e visual capaz de fundir um conjunto de sensações que circulavam em torno daquela posição encurralada e lhe davam um movimento energético quase atômico. Assim, estabeleceu-se uma morada para o processo, operando uma passagem das vivências à produção de um objeto artístico, construindo um “bloco” que fizesse a percepção oscilar entre reações de estranhamento e proximidade, em torno de uma situação sensível de um tipo novo.

Neste ponto, ao nos situarmos sobre critérios de composição próximos de categorias ontológicas indissociáveis de relações espaço-temporais, o conceito de território, como encontrado na obra de Deleuze e Guattari³⁴, serve para demonstrar a natureza da produção deste “lugar de passagem”, que, de acordo com os autores, seria um ato de tipo expressivo ou o “efeito da arte”:

Precisamente, há território a partir do momento em que: componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. (Deleuze & Guattari, 2020, p.127)

Ao articular o conceito de território dos filósofos com suas investigações sobre a essência do ato de composição musical, Silvio Ferraz afirma que traçar um território não implica numa organização dentro de um sentido mais tradicional (não consiste em “chegar em um lugar e determinar processos”), mas sim em “tecer logo de cara a linha de fuga” [...] “como quem foge”. Além disso, este processo não ocorre em um espaço vazio; dado que, a partir do momento em que nos deparamos com a existência de um espaço, já estamos diante de uma “marca”, de um “sinal expressivo de alguém” [...]. Assim, o território se constitui

³⁴ DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 129-134.

primeiramente por sua linha de fuga, sendo esta uma tentativa de traçar uma saída” (Ferraz, 2018, p.85).

Em outras palavras, o território é o produto de um movimento, um ato de natureza apropriativa que “afeta os meios e os ritmos”, iniciado por um agenciamento que ao se desterritorializar se descola de seu meio de origem, deixando de ser um componente funcional a serviço de seu meio original para se torna um componente expressivo, adquirindo, a partir deste movimento, uma autonomia própria.

Quando entendemos que esse deslocamento “territorializante” está ligado ao “devir expressivo do ritmo”, nos aproximamos de um modo de composição inseparável de uma coordenação entre espaços-tempos heterogêneos. Para Deleuze e Guattari, o meio é um “bloco de espaço-tempo”, e a ideia de transcodificação³⁵ associada ao conceito de ritmo, sugere que estamos lidando com a constituição de um plano em que “não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro”, mas também são “os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes”³⁶. Dessa forma, o ritmo é apresentado pelos autores como uma hecceidade “incomensurável” que “se coloca entre dois meios”. Seria ele um tipo de ser que se liga “na passagem de um meio para outro”, traçando sua própria linha de fuga e para, a partir disso, reproduzir com energia sua marcha transversalizante. E nesse processo em que corta os meios, produz uma diferença ao passar por eles, diferença essa que surge de uma “mais-valia de passagem”³⁷ que excede deste trajeto.

Portanto, ao considerar essa passagem associada a um trabalho rítmico e entendendo a produção de diferença como um ato de criação que incide em uma reordenação das relações espaço-temporais, podemos conceber um processo criativo que, de maneira radical, se desdobra “entre” as coisas e as circunstâncias como um impulso criativo que precisou atravessar um quadro previamente estabelecido, que de antemão parecia indiferente à seu percurso para, disto, fazer-se a si mesmo vir a existência. Daí a necessidade de desenvolver práticas que realocassem materiais, mesmo aqueles impregnados por uma atmosfera prévia que parecia paralisante, pois era essa a forma para fazer emergir algo novo dentro de um quadro com tão poucas

³⁵ DELEUZE & GUATTARI, *ibid.*, p.125

³⁶ *Idem.*

³⁷ Enquanto o ritmo é a realização de um movimento de diferenciação, os meios se caracterizam por possuírem um caráter “vibratório”. Assim, nas palavras de Deleuze e Guattari, haveria um imbricamento entre esses termos onde “um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para outro meio. Assim, concluem os autores que “é a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz” (DELEUZE & GUATTARI, 2020, p. 126).

possibilidades. Logo, este pensamento sustentou um jogo de articulações onde se buscava, a todo momento, reconfigurar uma situação aparentemente sem saída, o que começou com a provocação de um outro modo de perceber e sentir os componentes de um lugar que parecia vazio de possibilidades. Assim, ao passar de um exercício de sensibilidade voltado a outro tipo de exame do terreno que desemboca na manipulação de um grupo de recursos materiais que foram sendo extraídos desse exercício para, por fim, dar forma a um objeto artístico, nos aproximamos das bases que levaram à arquitetura do dispositivo que fecha esse conjunto de métodos.

Nesse ponto encontra-se a promoção de uma espécie de *looping* temporal que vem da insistência em buscar algo dentro de um espaço aparentemente esgotado que promovesse novos estados perceptivos em relação a esse mesmo meio. E, dentro disso, o plano visual (o primeiro elemento a ser concebido) vem conferir maior consistência ao conjunto audiovisual que foi sendo costurado com o tempo. É a partir da imagem que os sons foram sendo retirados de um plano inócuo, e foram levados à formação de um esquema diagramático que os transforma em material composicional.

Por exemplo, nas vozes e sons distantes que ultrapassaram a resistência material dos cômodos, e nos ruídos mais próximos que ocupavam o interior da residência, havia uma materialidade reveladora de um falso silêncio, de uma falsa inércia. Isso foi aproveitado para forjar um dispositivo capaz de transmitir esses tênues efeitos sensíveis para dentro de um contexto em que poderiam ser ampliados e misturados, segundo um trabalho de composição em que essas sonoridades passaram a movimentar, junto com a imagem, o circuito de um dispositivo técnico-artístico feito para se manter em uma atividade a princípio estática, porém, composta de movimentações intensivas que se desprendem do lugar de repouso onde estava fixadas anteriormente.

Assumindo que este é um trabalho de composição que age diretamente sobre a sensação, como descrito por Deleuze e Guattari ao tratar da produção de uma “obra de arte” (ou “ser de sensação”), estaríamos, portanto, diante de um processo em que se recorre a um material sonoro complexo para dar vida a um tipo de composto que, para manter-se “de pé sozinho”, exige do artista um trabalho de construção delicado e, neste caso, o desafio consiste em encontrar a justa medida de uma razão estética excepcional que decorre de um processo de criação durante o seu próprio avanço, passo a passo. Há, nisso, todo um trabalho de preenchimentos e aberturas de fendas entre um conjunto de sensações para fazer surgir um “bloco” (como as “sensações colorantes” que tornam únicas as grandes pinturas, ou os “affectos metálicos” e “pétreos” comuns nas esculturas). Ora para fazer “vibrar” a sensação, ora para acoplar um conjunto delas,

ou até mesmo deixá-las comporem-se com o vazio. Estes são os termos em questão quando o que se pretende é dar vida a uma obra que passará “a existir em si mesma”. Assim, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte”, torna-se “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”³⁸. Desse modo, para a realização de um trabalho desse tipo, é necessário “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente”, “arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro”³⁹. Assim, esse composto então ganharia o estatuto de “ser”, ultrapassando o artista que o criou, o material que o constitui e o espectador que o apreende, mesmo que sua forma seja indissociável de certa conjuntura histórica. Sendo este um trabalho bem-sucedido, se torna um composto cuja natureza é a capacidade de conservar-se no tempo.

Acredito que essa seja a operação que determinou a aliança com os corpos sonoros que percorriam uma posição encurralada que de início parecia incontornável e foi então que, tendo como pretexto a criação de um “monumento” que deve a si mesmo a “sua própria conservação”, a ideia de construir algo capaz de desencadear um devir-acontecimento se torna um meio para modular as circunstâncias e promover a ultrapassagem de uma situação de fechamento a partir da construção de um bloco de tipo sonoro e visual por onde, finalmente, seria selado esse processo.

³⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2016.

³⁹ DELEUZE; GUATTARI, *ibid.*, p.193-194.

2 A RELAÇÃO ENTRE O CONCEITO DE DISPOSITIVO E O CIRCUITO AUDIOVISUAL DE DISCOS RÍGIDOS

Como afirma Deleuze em suas considerações sobre esse conceito foucaultiano, todo dispositivo se define pelo seu caráter imanente, único, mas tal definição passaria por uma ordem relacional que diz respeito a um conjunto “multilinear”. Segundo o filósofo, um dispositivo está sempre sendo atravessado por “linhas de força” que agem como “flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras”⁴⁰. Nesse sentido, cada dispositivo seria “uma multiplicidade” que se move sob seus próprios processos e esses, por sua vez, se ligam a devires “distintos dos que operam em outro dispositivo”.

Por isso, a construção da relação dialógica entre imagem e som em *Discos Rígidos* remete a um campo relacional do qual foram extraídos atributos que conferiram à experiência proposta pela obra um caráter de “novidade e criatividade”. Seguindo em acordo com Deleuze:

O novo não se designa a suposta moda, mas, pelo contrário, a criatividade variável segundo os dispositivos: em conformidade com a questão nascida no século XX, como é que é possível no mundo a produção de algo novo? É verdade que Foucault, em toda sua teoria da enunciação, recusa explicitamente a “originalidade” de uma enunciação, como critério pouco pertinente, pouco interessante. Foucault pretende somente considerar a “regularidade” das enunciações. Mas, o que ele entende por regularidade é a linha da curva que passa pelos pontos singulares, ou valores diferenciais do conjunto enunciativo (da mesma maneira que vai definir as relações de força pela distribuição de singularidade dentro de um campo social).⁴¹

Aqui a noção de dispositivo serve para tratar da arquitetura de uma obra de videoarte para, dentro disso, tecer comentários sobre um regime de enunciação cujos atributos assinaláveis demonstram que existe sob sua forma um conjunto de relações que arrastaram o processo criativo para longe de “coordenadas universais”, onde problemas de ordem formal e abstrata que envolveram a produção desse composto audiovisual estavam conectadas a um combate com as pressões externas de forças externas (sociopolíticas) e internas (psíquicas). São esses os termos que nos levam ao “estado de crise” que envolveu esse processo e de onde surgiu o ímpeto que deu vida a uma linha de pensamento nova, construtiva.

⁴⁰ DELEUZE, *O que é um dispositivo?*. Ed. Vega – Passagens, Lisboa, 1996. Disponível em: <https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo>. Acesso em: 02/05/2024.

⁴¹ DELEUZE, *ibid.*, p.6.

Disso, a produção de um lugar em que se pode traçar uma nova “linha enunciativa” que, se bem-sucedida em seu percurso, poderá cobrir os dispositivos pelos quais passa, imprimindo uma curva que modifica as relações de forças que estavam postas antes disso, gerando um movimento que, a partir de uma função estética, vai pôr em curso uma outra distribuição eficiente dos elementos visíveis e invisíveis que estavam colocados de antemão.

No fundo, trata-se de um empenho onde o que se almeja é uma autoprodução que se move na forma de uma dobra sobre si mesmo ou, em outras palavras, é a expressão de uma afirmação de cunho existencial. Ou seja, para Deleuze, assim se dá a produção de uma “linha de subjetividade” onde, o que se abre, é a possibilidade de “uma nova orientação possível” para que um dispositivo não se “feche simplesmente em linhas de força intransponíveis” que fatalmente irão lhe impor “contornos definitivos”. De acordo com o autor:

Este superar da linha de força, em vez de entrar em relação linear com uma outra força, se volta para a mesma, actua sobre si mesma e afecta-se a si mesma. Esta dimensão do «Si Próprio» (Sói) não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que se possa encontrar já acabada. Pois também uma linha desubjectivação é um processo, uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga.⁴²

Através dessa ótica, o desenvolvimento da obra configura-se como um “processo de individuação” que diz respeito mais a “grupos ou pessoas” do que à individualidade de um sujeito. Isso se dá precisamente porque essa luta que está sendo descrita se conecta a questões que tocam em domínios que colocam sob as mesmas regras um grande grupo de indivíduos (a rua, a casa e o ambiente digital) e por onde uma série de linhas de força exógenas (do Estado, do Capital, da pandemia, etc.) estão sempre exercendo uma série de pressões sobre essas coletividades. O tipo de linhas de força que, através da violência (latente quando não explícita), delimitam os espaços e, no limite, cercam os indivíduos a tal ponto que conseguem reduzi-los às suas mais simples expressões.

Adentrando por essa perspectiva, o material sonoro que foi coletado serviu à organização de um exercício de composição particular, trazendo para o interior dessa experiência estética uma variedade de eventos sonoros que tornaram possível revirar as repartições duras que dividiam os espaços, segundo a promoção de uma outra percepção sobre o que transitava pelo ambiente. Nesse sentido, havia um mundo de relações que coexistiam com as marcas espaciais de uma malha urbana metropolitana falida e que passava por dentro de uma

⁴² DELEUZE, *ibid.*, p.2.

dinâmica que se equilibrava entre uma ordem estatal e uma série de outras que são clandestinas⁴³.

Portanto, tendo o conceito de dispositivo como um norte conceitual, este trabalho poético se espelha em um modo de enunciação que permite pensar em termos de uma transversalização dessa experiência estética, que, a princípio, seria de cunho puramente pessoal. Assim, temos uma abordagem teórica que dá a esta produção um caráter intersubjetivo, na medida em que, a partir dela, a obra que foi produzida consegue tocar em problemáticas que tangem determinado campo social, segundo passagens que tocam uma realidade palpável. Visto que a partir dos samples oriundos de uma vivência em espaço físico foi adotado um modo esquemático de apresentação que vincula a obra a este meio e aos meios tecnológicos, pensando justamente nos cruzamentos que acontecem entre eles.

Dentro disso, a forma como as referências foram trabalhadas para a criação de uma imagem acústica que será constantemente percorrida por índices de uma realidade objetiva, foi pensada porque nos fragmentos de situações identificáveis encontra-se a credibilidade necessária para dar um tom vivenciável à experiência estética que a obra posteriormente veio a produzir. Contudo, elas servem à montagem de um dispositivo-território onde são postas a circular de outro modo e, por isso, esses índices da realidade acabam funcionando mais como uma porta de entrada. Com isso, a intenção era capturar o ouvinte para fazê-lo mergulhar no interior de forças mais abstratas. Sendo assim, os compostos sonoros foram organizados em acordo com um espaço diagramático que, em muito, se vale dos códigos e simbolismos que vêm carregados por essas amostras, pois isso era fundamental para a construção de um senso de espacialidade.

Entendo que, nesse trabalho, do ponto de vista de sua construção, um dos desafios colocados foi o de encontrar maneiras de experimentar rearranjos espaço-temporais como forma de promover um fôlego de vida, a partir de desordenamentos temporários de uma certa ordem sufocante que estava instaurada. Dentro disso, vasculhar problematizações que giram em torno da constituição de determinados regimes de controle que estavam em atuação naquela época tinha como objetivo escapar de um campo que estava sendo composto por forças difíceis de localizar com precisão, mas que, sem dúvida, eram perceptíveis no nível da sensação. Nesse caso, o papel de uma composição de superfícies moleculares, feitas de sons texturizados e granulados, veio a configurar outra face deste trabalho de composição. Neste caso, a aposta

⁴³ Trata-se do bairro de Senador Camará, periferia da zona oeste do Rio de Janeiro. Região rodeada por áreas que são tradicionalmente controladas por diversas facções do crime organizado.

estava em recorrer a movimentações não memorizáveis para, com isso, desarticular o reconhecimento das formas, fazendo a experiência de apreensão passar por dentro de um projeto de espaço sonoro “háptico”⁴⁴. Segundo Silvio Ferraz, “textura, figura e gesto estão ligados a modos distintos de escuta, que põem em jogo elementos heterogêneos e que subentendem envolvimento diferentes” (Ferraz, 1998, p.20). Nesse sentido, se há algo neste trabalho que nos remete a uma relação de natureza musical (mesmo que seja através de uma aproximação com categorias mais experimentais) isto está na forma como a textura polariza a escuta através de nuances, como descrito pelo autor:

A escuta textural não se dá na superfície do som, mas sim no desdobramento das dobras endógenas e exógenas que recobrem a textura, num mergulho cuja principal característica é a irreversibilidade: ouvidas as entranhas do som não é mais possível se ouvir o som como se ouvia antes. Se algo retorna nesta escuta, não é nem a matéria, nem a sua representação, mas sim a potência de gerar diferenças. Neste terceiro momento é a escuta da diferença que se atualiza sobre a própria escuta e sobre o ouvinte. (Ferraz, 2018, p.27)

Esse aspecto do processo se transforma em uma situação em que não veremos se realizar uma cadeia de eventos subsequentes; trata-se da formação de um circuito em que não há outra alternativa, a não ser encontrar uma conexão com a obra através de um esforço para alcançar o campo da sensibilidade. Daí a insistência de uma tal zona de imobilidade forçada pela arquitetura da obra: provocar o espectador/ouvinte para que o mesmo invista em um ato de escuta intensiva⁴⁵. Nesse aspecto, a composição imagética, representando o lugar do acontecimento, vai impor uma posição, localizando o espectador dentro de uma certa temperatura pela qual irão se desenrolar os acontecimentos sonoros. Com isso, a imagem vai organizar a experiência, dando o chão para que as movimentações sonoras se encontrem dentro de um ponto estável, já que elas estão sempre transbordando os limites da forma.

Embora esta imagem oclusa não permita grande margem para manobras oculares, seu minimalismo visual comporta uma estrutura, e essa permite a circulação de séries, através das gradações dos fluxos sonoros que trafegam pelo dispositivo audiovisual do qual ambas as dimensões fazem parte, segundo uma dinâmica feita de esvaziamentos e densificações. Isto

⁴⁴ Háptica é a qualidade de um espaço liso, de “um espaço sonoro muito mais do que visual”, caracterizado pela “variação contínua de suas orientações, referências e junções”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol.5*. São Paulo: Editora 34, 2020, p.57.

⁴⁵ Em contraponto a uma escuta extensiva, “onde cada momento é etapa de um objetivo no futuro” a escuta intensiva se refere ao campo das “micro-percepções” e está focada nos nuances sonoros que se expressam de forma não-linear onde “cada ponto é uma singularidade que tem vida própria”, e não extensiva, sucessiva, ou mensurável”. FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

posto, a objetividade por trás desse perfil de cumplicidade audiovisual está na preparação da percepção do espectador para escapar e criar sobre a imagem o que ela em si não mostra.

Em se tratando de um ecrã que suscita uma tênue sensação de profundidade e que, de modo ambivalente, oscila entre essa sensação espacial que vem contida na representação que traz a imagem e a planificação imposta pelas características de sua materialidade, temos uma lógica diagramática que, de certo modo, aponta para um redimensionamento do dentro e do fora, nutrindo um circuito que se dá na relação de reciprocidade entre a visualidade e os sons. Isso, por sua vez, se efetua justamente na diferença de natureza que existe entre essas duas dimensões. Trata-se, portanto, de uma relação rítmica: enquanto a imagem estabiliza os sons, os sons vão dar um sentido temporal à imagem. Desta maneira, a composição visual estanque pretende ativar um exercício de co-criação com o espectador/ouvinte, deslanchando um efeito de dobra sobre dobra. O que começa dentro de um movimento de torção que faz com que o processo de composição se descole das memórias e do seu lugar de origem, expandindo essa curvatura para o circuito de relações do objeto que foi produzido a partir disso.

Essa é a razão do diagrama interno de um quadro cujas setas formam um campo de forças que se anulam. Nisto, forma-se um jogo de redundâncias, em que cada uma delas volta-se para a outra: a imagem da janela como o pequeno centro de gravidade luminoso, ao mesmo tempo visualmente fechado, que empurra a visão para o bloco negro que o rodeia, e vice-versa. Assim se forma um circuito aberto a infinitas projeções especulativas. E, é nesse sentido que foi pensada uma outra sensação de profundidade para uma imagem fotográfica feita para não dar um senso de perspectiva muito claro.

Tendo em vista que tudo isso envolve um jogo de determinações tanto externas quanto internas ao dispositivo, a questão levantada por Deleuze é: como não permitir que essas “forças”, essas “linhas” que agem sobre um dispositivo, o fechem, impondo-lhe “contornos definitivos”? Como encontrar, dentro disso, uma orientação autônoma para um determinado dispositivo, caso o que se pretenda é que ele se torne o veículo de enunciação e, dessa forma, escape das opressões impostas pelas linhas de força precedentes que estavam em atividade durante a sua constituição? De acordo com Deleuze, isso só pode ocorrer da seguinte maneira:

Este superar da linha de força, em vez de entrar em relação linear com uma outra força, se volta para a mesma, actua sobre si mesma e afecta-se a si mesma. Esta dimensão do «Si Próprio» (Soi) não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que se possa encontrar já acabada. Pois também uma linha de subjectivação é um processo, uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes. O «Si Próprio» (Soi) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia. Não é certo que todo dispositivo disponha de um processo semelhante.⁴⁶

Sendo assim, a operação diferencial seria esse processo de subjectivação, no sentido de uma linha de força que se dobra sobre si mesma, na medida em que o dispositivo assume sua forma através de uma relação autoprodutiva ante um meio composto por um “emaranhado de linhas” que se “misturam e se entrecruzam” e com os quais este dispositivo precisa compor para encontrar maneiras de engendrar variações e mutações nessas linhas e nos outros corpos com os quais estas linhas se relacionam.

Nesse caso, não existe uma fórmula geral para a produção de subjectividade, já que a mesma é entendida como um princípio de individuação. Isso só pode acontecer segundo uma “avaliação imanente”, existencial, do ponto de vista de critérios “estéticos” e virtual, segundo aquilo que detém em “possibilidades”, liberdade e criatividade. Isto é, dentro de um processo onde não haja qualquer “apelo a valores transcendentais”.

Aqui, surge uma proposição interessante do filósofo quando ele discorre sobre o que seria a potência do marginal, do “excluído”, cuja posição de inadequação tende a tensionar os enquadramentos, os eventuais limites e restrições operados por uma determinada força institucional dominante, como, por exemplo, estatal ou religiosa. Sobre isso, Deleuze afirma:

⁴⁶ DELEUZE, *op. cit.*, p. 6.

Brutalmente interrompida, a investigação de Foucault devia mostrar que os processos de subjectivação tomariam eventualmente modos diversos do modo grego, por exemplo nos dispositivos cristãos, nas sociedades modernas, etc.. Não se poderão invocar dispositivos onde a subjectivação já não passa pela vida aristocrática ou pela existência estetizada do homem livre, mas antes pela existência marginalizada do «excluído»? [...] O estudo da variação dos processos de subjectivação é uma das tarefas fundamentais que Foucault deixou aos que lhe estavam próximos. Nós acreditamos na extrema fecundidade dessa investigação, de que as actuais tarefas quanto a uma história da vida privada apenas representam uma parte. Quem (se) subjectiva, para além dos nobres – os que dizem, segundo Nietzsche, «nós os bons»...- , são também, noutras condições, os excluídos, os maus, os pecadores ou ainda os eremitas, ou as comunidades monacais, ou os heréticos: toda uma tipologia das formações subjectivas, em dispositivos que não são fixos.⁴⁷

Como vimos, as referências a uma dada realidade atribuem um carácter intersubjetivo que cola na composição, não só através das captações cruas de áudio que encontramos em boa parte dos elementos sonoros introduzidos nos compostos, mas também por conta do poder de ilusão contido no carácter fotográfico da imagem, por onde ela é capaz de produzir a ilusão de um espaço realista e crível.

A passagem desses elementos extraídos do real para o interior de uma lógica que tem uma dupla face, planificada e dimensional, confere a esses mesmos componentes um efeito de espacialidade que se funda na inter-relação entre esses planos e, por onde se produz um outro efeito, dessa vez de temporalização, que os modifica quando inseridos dentro de um mesmo conjunto dinâmico. Existiria aí um mecanismo dual utilizado como base para a operação de um determinado efeito de “animação temporal” que se aproxima de técnicas comumente utilizadas na confecção das bandas sonoras do cinema.

Para o teórico e compositor Michel Chion, a influência do som na percepção do tempo da imagem é uma complexa operação que necessariamente envolve diferentes tipos de escuta⁴⁸. Assim, quando somos expostos a registros sonoros articulados em operações de montagem, recorrentemente nos vemos envolvidos em situações que nos levam a vários tipos de escuta, entre elas, a acusmática, onde a percepção dos sons não vem associada a regras naturais de simultaneidade. Neste caso, a junção entre som e imagem não acontece através de um acordo evidente e, dessa maneira, a fonte de onde determinado som está sendo emitido não pode ser situada de forma precisa. Então, no momento em que os sons e as imagens não direcionam a atenção para o interior de relações causais, "o valor afetivo, emocional, físico e estético de um som" acaba se ligando ao seu frémido, ficando, assim, mais associado a qualidades intrínsecas de sua própria materialidade (timbre, textura, granulações, etc.). Já a escuta reduzida – que o

⁴⁷ DELEUZE, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴⁸ CHION, Michel. *Audiovisão*. São Paulo: Texto & Grafia, 2011.

autor resgata da fenomenologia schaefferiana⁴⁹ – é aquela em que nos deparamos com uma “objetividade nascida de uma intersubjetividade”, em que os sons fixados se tornam objetos que abrem a escuta de quem os produz e de quem os investiga. Portanto, para Chion, a importância da escuta reduzida⁵⁰ está neste modo de apreensão consciente onde a percepção se direciona à morfologia de um dado objeto sonoro⁵¹, relação em que extrai-se uma potência de diferenciação que se manifesta na própria repetição de sons que se encontram fixados em registros fonográficos (onde o elemento sonoro, a cada vez, será objeto de uma nova leitura dentro da sua relação com outros sons e com a própria dinâmica temporal na qual se insere). Junto a isso, a escuta acusmática compõe todo um campo para o exercício de diferentes interpretações sobre a natureza dos fenômenos sonoros a partir da escuta, incluindo as falhas de identificação sobre possíveis causalidades e as inúmeras interpretações que venham surgir disto.

Entre os três modos de escuta classificados pelo teórico (causal, semântica e reduzida⁵²), veremos como todos eles são contaminados por um campo de “percepções partilhadas”⁵³ que se vincula a certos códigos culturais e aos termos de uma linguagem comum. Por isso, segundo o autor, a temporalização da imagem através do som não trataria apenas de um “fenômeno puramente individual” de apreensão.

⁴⁹ Músico francês considerado o pai da música concreta. Em meados do século XX fundou o GRMC (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*).

⁵⁰ Segundo Michel Chion é “a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da causa e do seu sentido; e que considera som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa (o adjetivo “reduzida” foi tomado de empréstimo à noção fenomenológica de redução em Husserl) [...] “A escuta reduzida implica, portanto, a fixação dos sons, que acedem assim ao estatuto de verdadeiros objetos”. (CHION, *op.cit.*, p.30).

⁵¹ Definição criada pelo músico concreto Pierre Schaeffer. A ideia de objeto sonoro sofreu algumas modificações ao longo do tempo, mas é possível afirmar de modo sucinto que ele caracteriza-se como uma unidade mínima de áudio percebida em sua integralidade material, segundo seu “invólucro” (termo gráfico que designa o ataque, corpo e queda, componentes da formação de qualquer amostra sonora). MELO, Fabrício. PALOMBINI, Carlos. “O Objeto Sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens”. In.: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – (ANPPOM) Brasília – 2006

⁵² CHION, *op. cit.*, p. 27.

⁵³ A banda sonora, ou trilha sonora é composta pelos seguintes elementos: música, efeitos sonoros e voz. A trilha sonora, portanto, diz respeito aos códigos de composição sonora, ou em outras palavras, ao agenciamento sintagmático de músicas, efeitos e vozes que intervêm simultaneamente com a imagem visual, e integram-se à linguagem cinematográfica para torná-la audiovisual.

Considerando as relações com procedimentos de montagem sonora que são próprios à linguagem cinematográfica, dentre os três aspectos dos efeitos de temporalização da imagem pelo som apresentados pelo autor, vamos nos ater aqui ao caso de uma imagem estática e sua transformação quando exposta ao efeito de uma temporalidade que vai ser introduzida pelo som. Nesse caso, não se trataria de combinações aleatórias, como afirma o compositor, mas de um tipo de dinâmica audiovisual que compreende uma lógica própria e depende da afinidade entre a imagem e o som:

Para que o som influencie temporalmente a imagem, é necessário um mínimo de condições. Em primeiro lugar, é necessário que a imagem se preste a isso, quer pela sua fixidez e receptividade passiva, quer pela sua atividade específica – ou seja, neste caso, que contenha um mínimo de elementos de estrutura, de concordância, de harmonia e de simpatia (como se diz para as vibrações) ou de antipatia ativa com o fluxo sonoro. (Chion, 2011, p.20)

Assim, para que haja o efeito de temporalização, mesmo nos casos de interações mais livres entre imagem e som, é preciso haver, como nas palavras de Chion, uma “concordância”, “simpatia” ou “antipatia” que ative sensações e faça a percepção produzir conexões. Ou seja, a composição sonora tem que ser capaz de captar forças indissociáveis da “natureza das imagens e dos sons postos em relação”.

Observando esse funcionamento à luz do conceito de “imagem-experiência”⁵⁴ elaborado pela pesquisadora Victa de Carvalho, em que um regime audiovisual como o de Discos Rígidos pode ser observado a partir das sensações temporais e das relações espaciais que é capaz de desencadear, temos um contexto artístico através do qual colocamos esse efeito de temporalização sob a ótica de uma experiência em arte que flerta com a ideia de uma experiência de tipo imersiva. Em certo sentido, podemos dizer que este projeto audiovisual se aproxima do terreno das experiências miscigenadas que são, segundo a autora, a “base da experiência imersiva contemporânea”. Daí que, através desse efeito temporal baseado numa relação dialógica que une certo plano imagético parado a um espaço sonoro dinâmico de tipo estereofônico, encontra-se um efeito pendular que faz com que o desenvolvimento desta obra não estacione em nenhuma dessas dimensões, implicando numa temporalidade que dura dentro de um movimento sem marcações claras, de maneira contínua. Então, através disso, sob as determinações do tipo de aparelho de reprodução em que for apresentada, este trabalho de videoarte se torna capaz de engendrar um dinamismo onde pode-se ver “a própria obra como

⁵⁴ CARVALHO, Victa. *O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência*. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, 9, UFRJ, 2009.

uma experiência”, como um processo em que os sons não cessam de percorrer o espaço acústico e com isso vão mantendo em constante atualização a presença espectral que emana do plano visual anexo. Então, conforme isso acontece, esses sons vão riscando a superfície da visualidade com sonoridades que imprimem modificações na percepção de quem, porventura, se encontrar diante da imagem e sob os efeitos da aparelhagem de som anexa a ela. São esses os elementos que completam o dispositivo que vai movimentar esse circuito que opera no tempo.

Ao ser colocada em curso esta sensação de temporalidade que se apresenta como “o lugar de uma experiência”, este trabalho almeja produzir “um estado de ilusão capaz de provocar uma sensação de realidade” que, mesmo sob condições técnicas muito simples, estaria baseado numa “virtualidade” que vai colocar o espectador na iminência de possíveis acontecimentos que se atropelam, se interrompem, e como isso não para de se atualizar de uma forma em que nunca vão se realizar por completo, sempre prometendo desfechos que não se concluem. Dito de outra forma, trata-se de uma imagem que se caracteriza pela ambiguidade que suporta e que a faz “se desdobrar a cada instante” entre o presente e o passado, modificando-se e durando sob o desenrolar de um tempo que só pode ser apreendido de uma forma não cronológica. Isso porque, a forma como esse conjunto sonoro-imagético foi arquitetado garante a realização deste caráter duplo em que a imagem (audiovisual) produzida se mantém sob determinado efeito de indiscernibilidade, dando vida a um tipo de imagem que, como explica Carvalho, opera sob os termos de uma “ilusão objetiva” que não suprime a distinção entre essas “duas faces” (virtual e atual), mas que, ao mesmo tempo, faz com que se torne “impossível designar seus papéis”⁵⁵.

O enfraquecimento das ligações sensório-motoras é, para Deleuze, um tema incontornável quando queremos tratar de uma experiência como essa que acontece direta no tempo, ou seja, quando “o tempo se apresenta sem a intermediação do movimento”⁵⁶. Por isso, quando nos deparamos com o que o autor vai chamar de imagem ótica e sonora pura, temos a produção de um novo tipo de imagem que marca a passagem entre o cinema “clássico” e o cinema “moderno”. Uma mudança que, segundo Deleuze, começa no neorrealismo italiano. Momento em que se passa a privilegiar a composição dos planos em relação à montagem. Isso, por sua vez, quebra, bloqueia, desmonta o encadeamento sensório-motor que é a base clássica do cinema, intervindo no filme não em função da ação dos personagens, nem em favor da orientação que é dada pela trama, mas para trazer, ou no mínimo insinuar, “novos sentidos”,

⁵⁵ CARVALHO, *ibid.*, p.146.

⁵⁶ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao Clichê do Clichê à Imagem*. Rio de Janeiro, Editora Nau, 2011.

dessa vez livres do esquema fechado que caracterizam esta montagem mais tradicional em que o tempo no filme se encontra “submetido ao movimento”⁵⁷.

Pensando nesse tipo de imagem capaz de engendrar “um tempo que se desdobra a cada instante em presente e passado”, Carvalho vai utilizar o conceito deleuziano de imagem-cristal para convocar-nos a pensar sobre a natureza dos dispositivos imersivos que encontramos na arte contemporânea, entendendo-os a partir de suas “estruturas cristalinas”, enquanto expressões visuais e sonoras, que vão “do espelho ao germe” e dessa forma fazem “coexistir realidades impossíveis”. Ao desfazer a falsa oposição entre o virtual e o real, essas imagens produzem um circuito a partir de certa irreducibilidade que constitui a natureza de “uma unidade indivisível” que é “presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo”⁵⁸. Com isso, Victa de Carvalho afirma que, no geral, de maneira semelhante à produção fílmica analisada por Deleuze, as obras imersivas que encontramos na arte contemporânea oferecem miscigenações de realidade e ilusão que conseguem transformar a imagem no próprio lugar de uma experiência. Relação na qual o tempo é, segundo a autora,

[...] o operador dessa crise da verdade, e é também no tempo que se dá a experiência. É evidente que a imagem é sempre uma experiência, não existe arte sem a experiência do sensível. Trata-se aqui de pensar o que se dá quando a imagem torna-se o lugar de uma experiência no tempo, quando a experiência da obra importa mais do que a obra em si e quando o dispositivo se coloca em evidência e funciona como um ativador capaz de suscitar acontecimentos. Por um lado, a imagem nunca se torna objeto, nunca se fixa, e por outro, o sujeito está sempre em processo. (Carvalho, 2009, p.147)

Em *Cinema II*⁵⁹, com base na teoria bergsoniana do tempo, Deleuze vai pensar nesses planos fílmicos produzidos no pós-guerra como “situações óticas e sonoras puras”. Nisto existe toda uma operação de afrouxamento das relações práticas que envolvem a percepção. Trata-se do surgimento de um tipo novo de cinema que, naquele momento desarticulava os esquemas sensorio-motores e provocava o surgimento de um espectador ativo, de modo que, através do afrouxamento dessa lógica de montagem que divide e qualifica precisamente os objetos, personagens e demais elementos em cena, os sentidos acabavam sendo liberados e, nisso, o investimento passava a se encontrar na potência contida no próprio ato de ver e ouvir. Esta análise de Deleuze serve aqui como demonstração de um tipo de produção cinematográfica cuja

⁵⁷ GUÉRON, *ibid.*, p.11.

⁵⁸ CARVALHO, *op. cit.*, p.146.

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo (Cinema II)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

composição dos planos é baseada em um campo relacional que passa pelas bordas da percepção e atravessa os seus próprios limites. Com isso, produz-se um efeito de indiscernibilidade, em que as imagens e os sons permanecem indistintos entre dois pólos: “objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental” (seus “elementos e relações interiores” precisam “ser decifrados, e não podem ser compreendidos senão numa progressão análoga à da leitura” (Deleuze, 2005, p.35). Logo, ao desfazer os esquemas sensório-motores, estas composições audiovisuais acabavam por adquirir o atributo de uma “imagem inteira”, “sem metáfora”. Por meio disso, a sensibilidade é atingida, proporcionando uma experiência estética que ultrapassa qualquer relação de correspondência que se sustente no vínculo entre a percepção e uma lógica causal. Um efeito que advém, sobretudo, do rompimento com as formas de entendimento consciente, aproximando o “leitor” de um estado de “contemplação pura” que, em tese, aumentaria sua aptidão de observação e escuta.

Sendo esse um formato de vídeo pensado para as mídias eletrônicas, mas que ainda assim traz uma referência, mesmo que transversal, ao formato cinematográfico, caberia aqui fazer uma análise em torno dessa teoria deleuziana para tratar de uma cena composta de um único *frame*, feita para ser apresentada de maneira estática enquanto a faixa sonora agregada se movimenta em um *looping* de tempo indefinido para formar uma espécie de cena interminável. Neste caso, em essência, da mesma forma que as “situações ópticas e sonoras puras”, teríamos a construção de um plano que não se sustenta numa relação sequencial, nem se divide em atos. Aqui, temos a engenharia de um circuito fundamentado na realização de uma “experiência-síntese” que flerta com a categoria de “dispositivo imersivo” proposta por Carvalho, cuja principal característica se encontra dentro de um campo ampliado em que o significado de imersão ultrapassa a ideia de uma experiência que se dá na “ordem da ilusão”, como a autora explicita em seu texto.

Mesmo que a autora trate em maior parte de exemplos de produções visuais de caráter interativo e, ainda que mencione formatos audiovisuais como videoarte e cinema, por exemplo, a importância do som dentro de categorias híbridas não aparece sendo discutida em profundidade e, por ser o som um elemento de grande importância para este trabalho, cabe ressaltar que, dentro deste projeto, é na escuta que se encontra o ponto fundamental da inter-relação entre o público e a obra. Ainda que aparentemente se apresente como uma situação passiva, trata-se de uma atividade que subentende um esforço do ouvinte e, nesse sentido, é necessária uma inclinação do corpo em direção a um ato investigativo.

Dessa forma, o que se coloca como questão seria justamente a potência que esta produção artística, em específico, detém para reunir, em um mesmo acontecimento, as

dimensões do real e do virtual, dando materialidade a uma experiência que põe o ouvinte-observador em um plano onde a “distinção entre o que é real e o que é artificial não é mais a distinção fundamental”. Seria este o caso desta produção cujo formato de vídeo ocupa um espaço que se confunde com hábitos corriqueiros, ligados ao uso de ferramentas com as quais nos conectamos diariamente, para, a partir disto, se posicionar dentro de um campo híbrido que permita o encontro “da imagem eletrônica com o cinema, da imagem com o objeto-instalação, da imagem com a música”⁶⁰, apresentando um aspecto formal que remonta expressões de arte sonora onde, produzir um fluxo contínuo de sons que correm por fora de qualquer “direcionalidade narrativa”⁶¹, segue em direção a realização de experiências estéticas que fluem através do intervalo entre o reconhecimento e a “fruição da obra em seu ambiente”.

Há também, nesta insistência em se investir nos acoplamentos tecnológicos, a vontade de testar os limites desse trabalho artístico, abrindo-o a ramificações que podem pulverizá-lo por entre uma variedade de situações, dado que se trata de uma obra que se encontra disponível na internet e que, através de um *link*, torna-se capaz de se materializar de diferentes maneiras, dependendo das circunstâncias técnicas que encontrar pelo caminho. O que faz com que a experiência de fruição possa assumir diferentes contornos, se tornar mais concentrada ou rarefeita, incorporando mais ou menos aleatoriedades.

Esse campo da experiência com um mínimo de elementos e um máximo de sobriedade do ponto de vista da composição da imagem audiovisual e do dispositivo técnico de suporte que foi escolhido para comportar *Discos Rígidos* faz de noções comuns seu tema principal, transforma isso em um acontecimento estético para fazer passar os rastros de um tempo vivido, guardados sob a forma de uma fantasmática que sobrevive no tempo. Disto nasce um sentido de transferência que passa pela especulação de uma série de percursos pelos quais a obra, uma vez pronta, não se retire dos descontroles que são próprios a uma dimensão vivencial, pensando numa proliferação de dobras que passa pelo contato com os dispositivos digitais, por exemplo. Dentro disso, o tema do cotidiano foi pensado a partir de um trabalho sobre vetores de forças

⁶⁰ BASBAUM, *op. cit.*, p.162.

⁶¹ CAMPESATO, *op. cit.*, p.157.

abstratas, na medida em que pudesse ser alçá-lo o mais próximo possível à potência do cósmico⁶².

Por fim, para Deleuze, é necessário que, entre as linhas que percorrem um dispositivo, separemos aquilo que somos e o que não seremos mais. Daí a função que o dispositivo adquire em relação ao passado e ao arquivo: apontar para “a orla do tempo que cerca nosso presente” e para os “discursos que deixaram de ser nossos”. Num tempo em que vemos a aceleração dos fluxos de dados e, na mesma proporção, uma maior dificuldade de retenção das informações que hoje têm se acumulado indefinidamente, essa parece ser uma tarefa extremamente complexa. Segundo Crary, seria esse o cerne de um debate contemporâneo que, justamente, toca numa relação com o passado que aparece de forma problemática. O que decorreria de uma crescente incapacidade de produção de novas memórias coletivas.

Assim, ao assinalar um sentido de alteridade que apela a sensações sem rosto e a uma temporalidade indeterminada, este trabalho poético, enquanto um dispositivo artístico dentro de suas especificidades, traça uma linha que transversaliza linhas que são de um “passado recente” e de um “futuro próximo” para, com isso, fazer passar devires que são moleculares. O que, enquanto processo criativo, foi uma oportunidade para exercitar o desprendimento da percepção em relação aos modos calcificados de apreensão da realidade, pensando também na formulação de diagnósticos. Seguindo por esse aspecto modular que envolve as relações entre os dispositivos e a formação de regimes enunciativos, Deleuze conclui:

A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o actual é esse Outro com o qual coincidimos desde já. (Deleuze, 1996, p.4)

2.1 Contradispositivo e resistência

Sob o signo da resistência, a pausa, dentro deste trabalho, aparece na figura de uma pontuação rítmica, onde se estabelece um primeiro ponto e se afirma uma contraposição. A

⁶² Dentre as considerações que faz sobre o que seria o cinema do tempo, Deleuze encontra na filmografia do diretor Yasujiro Ozu, uma forma de expressar “o durável e o mutante” onde vão ligar-se “em um só mesmo tempo”. Para o filósofo, o diretor conseguiu com sua obra extrair do insignificante o intolerável, sem a necessidade de qualquer justificativa discursiva. O que faz com que sua produção se conecte a uma “profunda intuição vital”, muito mais do que a uma consciência intelectual. DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo (Cinema II)*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 23-30.

partir disso, foram mapeadas estratégias, procedendo primeiramente por interrupção e questionamento dos hábitos e dos condicionamentos circunscritos ao uso viciado dos materiais e das ferramentas. Num segundo momento, por desconstrução, foram arriscados outros ritmos, novos movimentos, segundo uma lógica de composição própria a este processo. A partir deste jogo duplo de dismantelamento e síntese, o que se pretendia provocar era uma ultrapassagem, alcançando um novo lugar de enunciação. Isso justifica a valorização dos aspectos da “máquina”, na hipótese de um dispositivo artístico que assume sua forma arrastando “sujeitos”, “objetos”, “conceitos”, inclusive outros enunciados.

Nesse caso, o que está em atuação é um jogo que se relaciona contra outros dispositivos (culturais, sociais e econômicos), através da realização de um deslocamento para escapar ao domínio de certos agenciamentos para onde a produção subjetiva é rotineiramente sugada. O que acontece justamente para fazê-la caber nas molduras pré-determinadas (refiro-me aos processos em que internalizamos um determinado papel social e as cristalizações decorrentes disso que acabam afetando a potência do pensamento). Relações que atravessam o próprio dispositivo técnico-artístico criado em Discos Rígidos e se instalam como um conflito que esteve presente no processo de sua formação. Daí que a perspectiva a ser trabalhada é de uma obra que deve ser vista como um *frame* que recorta um movimento criativo ainda em progresso e por isso esse impulso que resiste não se dá por concluído totalmente.

Dentro disso, podemos analisar o tema da resistência sob a ótica do conceito de *contradispositivo*⁶³ do pesquisador Davis Moreira Alvim (UNESP) e com isso considerar que estamos lidando com um tipo de força inerente à constituição de qualquer dispositivo, sendo ela mais um dentre tantas outras cujos vetores estão em disputa atravessando sobre um dado dispositivo. Segundo Alvim, “as resistências circulam por todo o dispositivo, e não há dispositivo que não as comporte”. Nas palavras do autor:

Vimos que o dispositivo é um vínculo que compreende e atrela as relações de poder; as resistências, por sua vez, podem funcionar como *contradispositivos* na medida em que, por meio de um movimento comum, não cessam de inverter, recusar, reorganizar e perverter o seu funcionamento. [...] A resistência torna-se *contradispositivo* quando, menos do que atacar uma manifestação precisa, ela afeta a própria circulação de poder no dispositivo, desestabilizando sua ação administrativa. (Alvim, 2018, p.82)

Arriscando uma aproximação com o conceito de *contraconduta* presente na teoria foucaultiana, Alvim utiliza como base uma série de manifestações históricas específicas para

⁶³ ALVIM, Davis Moreira. *O que é um contradispositivo?*. São Paulo: PUC-SP, Revista cadernos de subjetividades, n. 14, p. 78 - 85, 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernoss subjetividade/article/view/38493>>. Acesso em: 24/08/2023.

tratar da resistência como mais uma, entre outras linhas de força que percorrem o dispositivo. Tomando como exemplo a relação entre o poder pastoral e o ascetismo, ela nos revela a existência de uma “correlação imediata e fundadora entre conduta e *contraconduta*”, e no caso supracitado, o ascetismo seria a manifestação de uma força correspondente ao “próprio campo do pastorado”. Sendo assim, as resistências não seriam exatamente reações, mas, nas palavras do autor:

[...] são, antes, constituídas em seu contato incessante com o poder – estão encerradas em uma espécie de impossibilidade de escapar por completo, enquanto, ao mesmo tempo, recusam-se a participar inteiramente do funcionamento do dispositivo, por isso, muitas vezes, optam por pervertê-lo, desqualificá-lo, deturpá-lo ou recusá-lo. (Ibidem, p.82)

Portanto, foi reivindicando o “direito de conduzir a si próprio” que o ascetismo começou a organizar objetivos próprios e, a partir deste princípio “egoísta”, passou a ameaçar o funcionamento das estruturas de um poder externo que tinha grande força para direcionar as consciências e, a seu modo, reivindicar a autoridade de poder zelar “pela preservação dos corpos”. Foi a “obediência exasperada e controvertida” que, segundo Foucault, fez com que o ascetismo conseguisse provocar certa inacessibilidade nos dispositivos de vigilância da institucionalidade cristã, escapando dos limites do código de conduta que estava sendo imposto pelo cristianismo naquele momento.

Resgatando as palavras de Foucault, Alvim explica de que maneira o ascetismo funciona como “uma espécie de elemento tático”, “peça de reversão pela qual, naquele contexto, um número de temas da teologia cristã ou da experiência religiosa vão ser utilizados contra essa mesma estrutura de poder [o pastorado]” (Apud, Alvim, 2018, p.81). Ainda de acordo com o autor:

O ascetismo antigo funciona como “um exercício de si sobre si”, como uma relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo, por isso, trata-se de algo significativamente diferente da relação de obediência pura estabelecida pelo pastorado cristão. (Ibidem, p.81)

Em outro sentido (que neste caso se torna complementar), o autor Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *O Fim do Império Cognitivo*⁶⁴ levanta um debate epistemológico intencionando dar legitimidade às formas de “resistência passiva”. Segundo Santos, trata-se de

⁶⁴ SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Fim do Império Cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

uma abordagem tática, um modo de se preparar pacientemente para o momento das lutas ativas, quando a relação de forças é de tal forma assimétrica que se instaura uma situação que a princípio se mostra intransponível. A ideia de que uma posição de aparente passividade possa conter uma tal objetividade política é, na leitura de Santos, a possibilidade da produção de estratégias que seriam mais adequadas às práticas de sabotagem. Casos em que a situação é de extrema desvantagem material para um determinado “corpo social” em relação às pressões das forças externas que o oprimem. Nesses casos, a melhor tática seria arrastar as situações, fazer demorar os processos e evitar o confronto. Por isso, seria equivocado confundir as resistências não confrontacionais com uma postura de “cumplicidade, consentimento ou falta de consciência”, nem com quaisquer injustiças, pois tal postura exige uma “análise crítica da situação real”. É isso que determinará as tomadas de decisão “sobre como resistir nas situações concretas, levando a oposição ao limite sem confronto direto” (Santos, 2019, p.107).

A partir da chave de um “conhecimento corporizado”, Santos entende que a sobrevivência dos corpos coletivos forjados em tempos de luta depende das práticas que se manifestam nos corpos vivos, dado que esse é o campo em que são travados os embates em torno dos processos de subjetivação. Dentro disso, o autor destaca a importância dos “sentidos acumulados” que dão forma, “força social e cultural” às memórias coletivas. Tratam-se, portanto, de reservas de sentido “a que se pode recorrer em momentos críticos”.

Dessa maneira, evocando o conceito de “suficiências íntimas” de outro autor, o historiador Santiago Arboleda Quiñonez, Santos defende que:

Voltar à memória não implica um regresso anacrônico ao passado; é, antes, uma forma de libertar a força e o poder das nossas formas de pensar, fazer e nomear, com vista a desbastar, sulcar e, por fim, abrir caminhos alternativos aos das instituições oficiais, o que é uma forma válida de repensar o relançamento o movimento social. (Apud, Santos, 2019, p.155)

Com isso, da perspectiva do colonizador, “a nostalgia das ruínas é a memória perturbadora da ‘face obscura da modernidade’”, enquanto que, para os povos colonizados que resistem, seria a memória de uma destruição que não foi total e, por esse motivo, pode ser encarada como um sinal auspicioso capaz de mobilizar a construção de um futuro alternativo. Disto viria a importância de uma tal “lógica artesanal”, como um “conhecimento não científico” que pode ser gestado “no âmbito das experiências sociais de opressão” e combinável com outros tipos de conhecimento. A importância disso está no caso de práticas que se tornam políticas à medida que surgem em contextos locais em que frequentemente têm que operar em situações de caos. Seriam exercícios de liberdade do tipo que mantém “a universalidade à distância” e

que, se obedecem a regras impostas de fora, assim o fazem por uma questão de conveniência, reconhecendo determinações “mas não o determinismo”. Aqui, a ideia de artesanal não significa a continuidade de práticas culturais que resistiram ao longo do tempo através de processos de estagnação das formas ou da perpetuação de maneirismos. Na verdade, seria radicalmente o contrário: sob essa ótica, estaríamos tratando de um tipo de trabalho que não é mecânico, mas de “repetição-criação” (“o artesão não trabalha com modelos standardizados, não faz duas peças iguais”). Enquanto ferramenta política, seria esse o caso de transformar “qualquer margem de liberdade, por menor que seja, numa oportunidade de libertação”. O principal disto é que, com isso, não estaríamos tratando de uma opção, mas de uma questão de necessidade:

Transformar liberdade mínima em libertação implica a consciência de que os limites da liberdade não são nem naturais nem fixos; são, antes, impostos de forma injusta e suscetíveis de serem deslocados. Numa palavra, são campos de disputa. Ganhar ou perder uma luta acaba sempre por ser um deslocamento de limites. (Ibidem, p.106)

Em seu texto, Boaventura de Sousa Santos menciona a internet como uma tecnologia do pensamento que, sob certos aspectos, está em nível de paridade com a tradição oral (para o autor, ao promoverem funcionamentos em circuito, ambas as tecnologias não dependem de “produtos estáticos, e sim de processos contínuos” e, dessa maneira, “imitam a forma como pensamos”⁶⁵). Dentro dessa ideia, veio a importância de se pensar uma herança cultural que está presente na dimensão laboral desta pesquisa, onde experiências territoriais se somam a uma *práxis* que dialoga com as culturas de *sampling*⁶⁶. Aspecto esse que se insere dentro do trabalho técnico como algo que veio de processos anteriores e que aqui ganha valor por se demonstrar um ferramental útil ao traçado de uma linha ágil, capaz de conectar o pensamento de modo mais direto possível à realização da obra. Tratam-se de recursos que em boa parte são elementares, disponíveis em qualquer interface intuitiva e estes, por sua vez, estão alinhados com uma prática cujos procedimentos são, em grande medida, baseados em comandos simples como os de cortar, copiar e colar que acabam ligando os processos desta produção artística a uma cultura informática comum. E dentro disso, tendo em vista que este trabalho não seria possível se não fossem as práticas de pirataria e a troca horizontal de informação em redes marginais que agem no subterrâneo da internet, está se torna uma prática indissociável de um contexto em que arte,

⁶⁵ SANTOS, *ibidem.*, p.94.

⁶⁶ NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. New York: Springer Wien, 2012.

cultura e política se misturam a ponto de tornar impossível distinguir onde termina um campo e começa o outro.

De outro modo, a combinação de artifícios digitais e analógicos serviu para animar as práticas de composição através de uma alternância entre diferentes ferramentas que se encontravam disponíveis (softwares de edição, microfones, instrumentos musicais elétricos, acústicos, percussivos, etc.), de modo que recorri a um excesso de gestos criativos como forma de garantir certa vitalidade ao processo, buscando evitar a estagnação do mesmo e onde nem todos eles acabaram sendo incorporados a forma final da peça de vídeo.

Contudo, não se pode perder de vista que o mais importante é que, dentro disso tudo, foi operado um giro em que um capital cultural e técnico que se constituíram em alinhamento com processos de subjetivação ligados à profissão e ao trabalho (na forma de conhecimentos que foram acumulados ao longo do tempo para servir como moeda de troca dentro de uma lógica de mercado) foram redirecionados para trazer à vida uma expressão artística desvinculada desse nexo. E essa, que foi gestada no interior de um estrato social que só oferece esse tipo de alternativa (isto é, comprometer-se com atividades que garantam o sustento de alguém cuja urgência é vender-se como mão de obra) se torna então a expressão de uma manobra que, podemos dizer, ser a de um movimento de reapropriação sobre algo que, em grande medida, constitui as noções de identidade do mundo contemporâneo e que, neste caso, também por uma questão de sobrevivência, se transformam em conhecimentos técnicos à serviço de um desvio que pretende seguir em direção a invenção de novos sentidos.

3 A ARQUITETURA DA TRANSMISSÃO

No início, pensei em apresentar *Discos Rígidos* como uma espécie de álbum conceitual, um “disco” em que os compostos sonoros seriam distribuídos em uma série de faixas de poucos minutos. Desse modo, cada uma delas seguiria um desenvolvimento padrão, com início, meio e fim. Por entender os modelos *online* como meios polivalentes que facilitariam o trânsito da obra, as faixas seriam então apresentadas como músicas feitas de ruidismos e fragmentos de *samples* e, dentro disso, a composição imagética traria o conceito visual do álbum, estampando a capa de uma *playlist*.

A intenção era fazer com que a experiência de fruição acontecesse através de um isolamento acústico proporcionado por fones de ouvido. Isso porque, a partir desse tipo de acoplamento, um campo de relações interessante poderia ser explorado conceitualmente e assim conseguiria utilizar de uma abordagem em que a obra poderia invadir certo espaço de autoconstituição, envolvendo-o com sons de um contexto vivencial, precário, estranho ao uso comum que se costuma fazer desse tipo de aparelhagem. E isso, de certo modo, configurava um contexto interessante para se pensar uma fruição que se confunde com impressões do espaço real, adentrando um instrumento que normalmente têm servido para manter as diferenças sociais afastadas⁶⁷.

Dessa ideia original restaram somente as experimentações com ruídos, como os sinais de estática, *hiss* de simuladores de fita magnética, chiados de cabo de guitarra, efeitos de pedais e amostras de rastros de mídias obsoletas (vinil, cassete, etc.). Visto que, mesmo com a mudança no curso do processo, esses elementos ainda "arranhavam" bem a superfície das amostras que continham os sons mais crus extraídos dos recortes territoriais, inoculando nelas uma outra produção de sentido, próxima a uma relação de escuta que se dá sob meios artificiais. Assim, o método de bricolagem de *samples* foi um modo até certo ponto simples de produzir interferências estratégicas a partir da junção de determinados efeitos sonoros que, a princípio, poderiam parecer díspares, deslocando-os de seus lugares originais e construindo, com isso, um horizonte sonoro feito de agrupamentos de partículas, massas e eventos sonoros desfigurados que apontavam para a direção de uma experiência auditiva fundada em movimentações sonoras tênues, onde os contrastes de volume acontecem vez ou outra de maneira pontual.

⁶⁷ STERNE, Jonathan. *Soundscape, Landscape, Escape*. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.11>>. Acesso em: 02/05/2024.

Tomando tudo isso como parte de um tratado sobre os pensamentos construtivos que envolviam um processo artístico enquanto este acontecia, até certa altura, pensar o funcionamento deste dispositivo dentro de equipamentos comuns era uma espécie de exercício processual que se ligava ao desejo de encontrar maneiras para aproximar esta experiência artística dos pequenos ritos que são da ordem banal. Daí que uma lógica multiplataforma, a princípio, servia à especulação de cenários para um processo criativo ainda embrionário. Ademais, o formato *playlist* configurava uma relação objetual interessante ao permitir inúmeras combinações de uso, inclusive porque a experiência sonora poderia, sob certos contextos, se liberar da visualidade. Nesse caso, a imagem ganharia uma função semiótica diferente caso fosse vista através da tela de um aparelho pessoal, por exemplo, sendo absorvida de maneira quase imediata pela retina se levarmos em consideração a síntese formal da composição visual. Dentro disso, a imagem passa a se tornar um elemento visual de menor peso, se apresentando menos como um plano que se integrará à dimensão sonora e mais como uma informação adicional.

De outro modo, foi por uma questão de ritmo que o direcionamento do formato mudou, pois organizar os compostos como faixas de áudio (onde cada qual teria uma extensão temporal determinada) era um modo esquemático menos eficiente e, por isso, não adequado à intencionalidade de um trabalho que se dirigia a produção de um efeito temporal baseado em flutuações que escapassem à métrica. Foi aí que o formato vídeo apareceu como uma opção natural, não só por comportar melhor o conjunto audiovisual dentro de um mesmo senso de totalidade, mas porque, a partir desse modelo, poderia ser engendrado um dinamismo que se encontraria fora de um formato de discursividade musical mais tradicional. E é nesse ponto que essa produção se afasta do território da música e passa a ser atravessada por questões que começam a fazer parte da estruturação de um objeto que foi sendo constituído dentro de certa confluência entre linguagens, onde a obra vai ganhar a sua cara definitiva, configurando-se como uma peça de videoarte que, dentro de um modelo de transmissão *online*, tem garantida a constituição de um espaço que torna possível certa comunicação mútua e contínua entre som e imagem.

A partir dessa chave, a duração se torna um dos problemas centrais para a composição, visto que o desenvolvimento da obra começa a se dirigir à produção de um tempo suspenso, feito de movimentações sonoras que não param de se atropelar, segundo um trabalho técnico voltado a uma montagem feita de extensas faixas de conteúdo sonoro *lo-fi* que abarcam um conjunto de camadas sobrepostas, *loops* e células sonoras menores, tudo isso organizado de

forma a sustentar uma *live streaming* programada para se manter ativa por tempo indeterminado.

Esse é, portanto, o mecanismo que dá vida a um circuito construído no interior de uma relação de contraste, cujo ponto nevrálgico é esta dinâmica entre esses dois planos, onde, de um lado, temos um plano estático, em repouso; e, do outro, movimentos sonoros cambiantes. E é justamente através de suas distinções naturais que se encontra uma comunicação dialógica que não se esgota em nenhum dos planos e que pode ser acessada pelo espectador/ouvinte em qualquer estágio de seu desenvolvimento.

Assim, a ideia de que deveria prevalecer dentro desse espaço de fruição uma zona de singularidade que é própria as experiências imanentes, vinha da vontade de explorar as potencialidades de um campo relacional, que, como escreve o autor Erin Manning, “ainda não pode ser bem articulado”, mas pode “ser sentido”. Tal aspecto, segundo ele, envolveria o aparecimento de uma “qualidade sensível” que produz uma diferença no “interlúdio do tempo do acontecimento”⁶⁸ enquanto o mesmo se desdobra. Este seria o percurso de um acontecimento em devir intrínseco a um certo efeito infrafino que, como descrito por Manning:

Essa diferença qualitativa, cuja perceptibilidade frequentemente lhe escapa, é o mais-que (more-than) da experiência in-forming; é a total potência do ser-dado no extremo da borda dobrando sobre si mesmo. “A separação do *inframince* opera no seu máximo quando distingue o mesmo do mesmo”. (Manning, 2016, p.31)

Para explicar esse fenômeno rarefeito, o autor recorre ao teórico Alfred N. Whitehead, que, ao traçar um paralelo com a noção de *inframince* do artista Marcel Duchamp, desenvolve a ideia de um “duplo aspecto do impulso criativo”, onde o que vai ser alcançado dentro da experiência artística é uma sensação de natureza “conceitual” que introduzirá uma valoração experimentável a um acontecimento de natureza não cognoscível ou, de outro modo, estaríamos tratando de simples “sensações causais”. De acordo com Manning:

A sensação conceitual faz com que a diferença qualitativa seja sentida, exatamente, porque é capaz de reter aquilo que resta, de fato, excluído, não obstante incluído, imanentemente, como contraste. (Manning, p.36)

⁶⁸ MANNING, E. *Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince*. Galaxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>>. Acesso em: 02/04/2024.

Seguindo essa lógica de contraste que surge no interior de uma relação de imanência que tange esse tipo de situação sensível (definido por Manning como “a tensão entre as coisas”), a sensação conceitual se encontraria justamente num efeito de clivagem onde a percepção retém uma diferença que não será propriamente atualizada, não obstante, será sentida “no dobrar do tempo”. Precisamente, essa seria a finalidade da arte: ativar um contraste e não necessariamente, se vincular a uma tomada de forma. Por isso, o mais importante seria, antes, “introduzir a incompleição na força da forma”, de tal maneira que seu valor não possa ser definido, apenas sentido.

Talvez por conta das impossibilidades inerentes a um espaço imagético com o qual só temos como nos relacionar à distância (dentro de uma situação em que temos um espectador diante de uma tela), as relações possíveis suscitadas pela obra se encontrariam mais próximas de uma experiência da ordem da leitura, como nas situações óticas e sonoras descritas por Deleuze. Entretanto, nesse encontro promovido pelo dispositivo vídeo em que as dimensões não param de remeter uma à outra, a noção de visualidade se torna uma superfície de registro que deixa de lado a “falsa oposição do visível e do invisível”. Assim, seria justamente no intervalo entre a visão e o visível, entre o observador e o objeto, que acontece o que, segundo o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, poderíamos chamar de “devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (temporalização)”⁶⁹:

Esse intervalo que se constitui, que se divide dinamicamente, é o que se pode chamar espaçamento, . [...] Não sendo o traço de uma presença mas o simulacro de uma presença que se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar, o apagamento pertence à sua estrutura.”
[...] Eis portanto a presença entregue ao trabalho do apagamento – que não é sua negação pura e simples, mas sim o momento diferencial ou “*différent*” que a constitui e a substitui: seu espaçamento, sua temporalização. (Didi-Huberman, p.204, 205)

Dentro disso, Didi-Huberman aponta para a importância da lonjura, recorrendo ao filósofo Walter Benjamin para valer-se da premissa de que a imagem só se mostra “para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição”(Ibidem, p.148). Por conta disso, o objeto visível se tornaria “o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente” e, sendo assim, a relação de intimidade possível entre o objeto visto e o sujeito que o observa só acontecerá se este encontro for capaz de produzir um momento experimentado como único, através de uma aproximação determinada por “um soberano distanciamento” em conjunto com “uma soberana estranheza”.

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34, 2021.

Ainda que na forma como foi estruturada essa produção subsista um chamamento à imersão (muito em razão de certo efeito atmosférico produzido pela disposição audiovisual), dentro deste trabalho era importante que a configuração técnica não fosse conduzida a uma situação de simulação. Com isso queria evitar o risco de que a arquitetura de um espaço imersivo de fato (em que se constrói um cubo negro isolado acusticamente, por exemplo) pudesse desaguar numa situação de interatividade vulgar, no caso, dando a obra um teor de entretenimento, mesmo que vago, ao tornar a experiência estética demasiadamente ligada a reconstituição de uma vida fodida. Por mais que leituras como essa ainda sejam possíveis dentro da abordagem que foi escolhida, o fato é que parte da construção desse trabalho era evitar que as relações com a obra ficassem reduzidas a interpretações sobre os cercamentos que envolveram uma determinada dimensão individual. O que significa que o foco estava mais numa articulação entre forma e conteúdo que foi sendo costurada dentro de uma rede de relações de distância e aproximação, entendendo nisso a constituição de um jogo com um fora que vai aparecer como este meio que margeia a experiência estética que está sendo proposta, enquanto que o dentro (que constitui o espaço interno do dispositivo técnico-artístico) vai se situar numa comunicação transversal com este meio, se colocando em separado, como algo que se desgarrou de seu lugar original, mas que arrasta algo deste lugar consigo para desencadear outras relações, segundo a produção de um outro tipo de espaço. Dentro disso, o objeto artístico que temos em *Discos Rígidos* assume uma forma de caixa de ressonância que, quando disposta no ambiente, funciona como uma obra que vai operar dentro de objetos comum para abrir dentro deles uma pequena fenda, convidando o espectador à investigação de uma paisagem sonora peculiar que é, ao mesmo tempo, comunicante com os retratos de uma realidade facilmente codificável, mas que se posiciona apartada dela.

Já em outro sentido, o objetivo é que a transmutação para uma experiência de tipo artístico aconteça dentro de um regime de interação mínima, a partir de uma economia de elementos sonoros, considerando que sob termos minimalistas, caso esta experiência se efetive, o salto seria enorme, justamente porque não dá outra alternativa ao espectador-ouvinte a não ser se esforçar em uma inclinação ativa que vá em direção às movimentações que compõem o espaço da obra.

Assim, o objetivo de construir uma situação que assenta a percepção sobre noções espaciais de uma determinada geografia em suas diferentes escalas, é uma estratégia para efetivar uma sensação dimensional e este senso de espacialidade é a forma de tornar crível esse espaço, mas sem perder de vista que esse processo acontece sob a urgência de operações de distanciamento em relação a esses mesmos índices do real, já que, em benefício de sua própria

integridade, a experiência de fruição precisa tomar distância dessas mesmas vivências que incorpora para que as mesmas não comprometam a formação de um acontecimento estético de cunho autônomo.

Assim, mais uma vez, a questão aparece como sendo essencialmente rítmica e a operação de blocagem dentro disso inscreve-se sobre esses elementos como um processo que obedece ao desenvolvimento de um mapa que vai marcar um conjunto de ações, segundo movimentos que procedem por resistência e avanço. Foi dessa forma que foram sendo conectados gestos artísticos que não estiveram orientados sob um plano preconcebido e, em face disso, o plano visual foi sendo talhado de forma a assegurar determinada distância entre a figura e o observador.

Sobre isso, também foram vários os fatores circunstanciais que influenciaram a forma final do dispositivo artístico em questão, pois produzir esse distanciamento também era uma forma de evitar que a imagem adquirisse um aspecto mais pixelado (já que sua base é uma fotografia de pouca definição que havia sido resgatada de um arquivo pessoal). No sentido em que lidar com um material que não foi preparado para uso era a regra, a estrutura dessa composição imagética foi construída para efetuar um circuito que acabou se tornando extremamente dependente de uma predisposição interna do espectador já que se trata de uma obra que tem na sua origem uma operação para superar uma série de limites técnicos. Daí a importância da matéria escura que cobre a maior parte do quadro: fazer o espectador criar a partir de sua imaginação o que a imagem em si não permite ver. Ao mesmo a distância imposta pela imagem serve para produzir um campo de especulações em torno de um lugar imaginário que está sendo percorrido por sons que se atropelam constantemente e que, dentro desse dinamismo, não param de apontar para uma infinidade de direções que não se concretizam. O que, por sua vez, serve em essência, somente para modificar a percepção de quem assiste a imagem.

Sob o mesmo princípio, as configurações técnicas foram pensadas para que o áudio pudesse ser direcionado diretamente à cabeça do ouvinte, pois, assim, o plano sonoro se estabeleceria com mais eficiência já que esse seria um meio para contornar os problemas comuns que advém da falta de um controle acústico mais rigoroso. Neste contexto o ouvinte teria a chance de se apropriar do tempo da obra como quem a veste, encontrando um ponto estável de escuta dentro da imagem de um lugar virtual.

Na ocasião em que este trabalho foi exibido em um formato de sala de cinema (na exposição *Cotidiano em movimento* no CCRJ⁷⁰), dentro de um espaço institucional com todos os recursos que deram condições para uma exibição tecnicamente controlada, ainda assim, entendo que o trabalho seguiu seu nexos, aparecendo como elemento estranho, de certa forma heteróclito, entre outras produções de videoarte baseadas em filmagens. Avançando mais sobre esse pensamento, poderíamos considerar que, quanto mais esta produção se afasta das condições ideais de exibição, menos ela precisa efetuar sua distância em relação a um espaço externo, visto que, na própria inclinação ativa do corpo ao acoplamento com a obra ou através de uma situação de estranhamento causada por um encontro inusitado (dentro dos vários encontros possíveis com uma transmissão que se mantém ativa em modo *online*, por exemplo), já se encontrariam os termos suficientes para considerarmos que a obra está operando de uma maneira satisfatória, entendendo com isso que, o mais importante, é que, em algum grau, a configuração deste dispositivo de vídeo já teria poder suficiente para interromper algumas cadeias de ações e expectativas segundo as situações em que for operar como um dispositivo que é estranho ao meio.

Em *Posição e programa*⁷¹ Oiticica traz considerações interessantes sobre o “não-achar”, afirmando que trataria-se antes de uma “participação” que deve ter sua importância considerada. Seria esse o caso em que lidamos com obras que detêm em si certa “maleabilidade significativa” porque esses são trabalhos artísticos que não tem a pretensão de impor determinadas “premissas morais” ou mesmo “estéticas” ao espectador. Segundo o artista, o que se pretende em primeiro lugar é dar uma chance a quem acolhe a experiência artística para que o mesmo “ache” algo nela que queira realizar, incluindo nisso “a não-participação nas suas inúmeras possibilidades”.

Se existe algo a se depreender dessa reflexão e que pode ser trazido para o caso de *Discos Rígidos* – mesmo que a ideia de “participador” esteja sendo abordada pelo artista em termos de uma “participação dinâmica” (tema da Antiarte que visa alçar “o espectador ao nível da criação”⁷²) – é que o risco da falha se torna válido contanto que faça parte de um exercício criativo capaz de realimentar o próprio processo. Por isso, em vez de tentar prever como o mecanismo deste dispositivo poderia ser organizado para funcionar em sua melhor forma, caberia antes buscar o fator diferencial que se encontra no campo das relações por onde ele é

⁷⁰ Para mais informações: <<http://www.artrio.com/agenda-cultural/centro-cultural-correios-caleidoscópio-o-cotidiano-em-movimento-coletiva>>. Acesso em: 02/05/2024.

⁷¹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

⁷² OITICICA, *ibid.*, p. 77.

capaz de percorrer e, nesse sentido, seria interessante ver a obra se desdobrar em suas diferentes dimensões.

Tendo em vista os possíveis choques entre esta produção e as aleatoriedades que possam advir de uma abordagem despreocupada com os rumos que a mesma vai tomar quando se encontrar exposta ao público, a simples possibilidade de que, dentre qualquer desses encontros, ao se desencadearem situações desconexas, curtos-circuitos possam ser gerados, acende-se a esperança de que, ao serem desfeitos certos esquematismos suscitados pelo funcionamento da própria obra, isso em si já poderia ser considerado um elemento-chave interessante para uma poética que foi se materializando a partir de frestas, avançando entre passagens estreitas e sobre cercamentos que dificultaram a sua realização.

Nesse sentido, quaisquer especulações sobre o que um tipo de espectador mais desavisado pode vir a pensar sobre as razões que estão por trás de uma produção com tais características (enquanto alguém que não entendeu qual o lugar da obra, para que ela serve, etc.) funcionam, no fundo, como fonte de energia para agitar o motor desta que, antes de ser uma obra, é uma máquina processual ainda aberta, apesar das atualizações temporárias que foram apresentadas ao longo do texto.

3.1 Procedimentos e componentes presentes na montagem sonora

Sem dúvida, o som é o aspecto mais importante desta pesquisa. É o elemento que anima *Discos Rígidos*. Introduzindo a imagem numa temporalização que a faz “vibrar”, o áudio se torna o elemento dinâmico desta composição audiovisual e por isso foi a parte do processo que mais demandou experimentações. Sendo o som esse recurso capaz de mobilizar diferentes situações sonoro-imagéticas dentro dos termos de um vídeo em que a imagem se encontra estática, a lógica de construção dos compostos sonoros, sob certos aspectos, acabou se aproximando da concepção de um espaço fílmico.

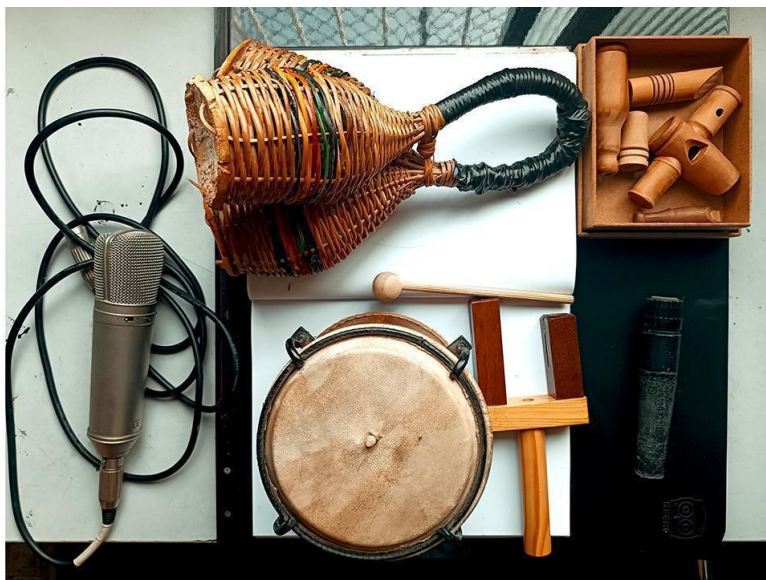
Foi através de apropriações livres de noções que fazem parte do campo dos efeitos sonoros que se encontram no âmago da composição de bandas sonoras do cinema que, conceitos

como diegese, efeitos empáticos, ruídos de efeito anempáticos, entre outros⁷³, acabaram inspirando a arquitetura das camadas de som deste trabalho, no sentido de as fazerem modular sob diferentes formas e dinâmicas.

Sendo assim, muitos sons trazidos para o espaço de montagem remetem a situações próximas a qualquer pessoa, enquanto outros podem não ser imediatamente identificáveis. Alguns exemplos podem ilustrar bem esse dinamismo: mesmo que apareçam de modo discreto no espaço das transmissões, quando ouvimos um avançar de passos pelo corredor de um prédio, uma porta abrindo, um trinco se fechando, uma buzina tocando de repente ao longe, esses sons capturados durante as sessões de gravação foram realçados para suscitar uma série de interpretações de que algo acontece fora da cena, ao redor do ambiente representado; ou no caso quando são utilizados timbres e texturas dentro de um uso não convencional dos instrumentos, como na extração de ruidismos que vem, por exemplo, da fricção sobre o couro tensionado de um tambor, do ato de estapear um corpo de madeira ou do tangir de uma corda de metal, tudo isso representa elementos que foram usados para encorpar os fluxos sonoros com camadas de rasura, assim como em alguns momentos o uso de notas graves aparece de forma incidental para produzir tensões de fundo. Tratam-se de artifícios que serviram a um jogo que envolve diferentes graus de estímulo. O objetivo dessas articulações sonoras foi sempre o de manter o observador numa posição de impasse, confundindo-o para, assim, deslocar o tempo da ação para possibilidades virtuais que não se atualizam por completo, dando forma a um circuito audiovisual que parecesse infinito.

⁷³ A música empática pode inscrever-se numa situação audiovisual “em função dos códigos culturais” para exprimir emoções e movimentos. No caso dos efeitos anempáticos a música manifesta uma indiferença em relação a situação, “desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável”, inscrevendo-se “num fundo cósmico”. No caso dos ruídos, a indiferença aparece no desenvolvimento apático dos barulhos das máquinas e texturas de sinais eletrônicos que se desenrolam na cena em um plano sonoro paralelo não correspondente ao das ações do plano principal. CHION, Michel. *Audiovisão*. São Paulo: Texto & Grafia, 2011, p.14, 15).

Figura 4 - Detalhe da estação de trabalho analógica



Fonte: O autor, 2022.

Dessa maneira, foi concebida uma estratégia de composição baseada em relações de reconhecimento e estranhamento, dentro de um trabalho em que se recorreu a eventos sonoros mais ou menos cognoscíveis para trazer impressões de um território, mas que também teve no ruído um elemento de aproximação com partículas sonoras que transitavam dentro de uma zona de sensações tênues, saídas de um meio urbano composto por campos de forças elétricas e mecânicas que em grande medida era animada por aparelhos e objetos do cotidiano.

Foi de artefatos sonoros como esses que encontrei a possibilidade para provocar as condições para que se desse uma escuta textural de fato, valendo-me de um emaranhado de vibrações que, de tão próximo, mal reconhecemos, mas que poderiam, ao menos em tese, atingir o ouvinte de modo a atravessá-lo com mais vigor. Assim, partindo da montagem de uma superfície sonora cujo desdobramento se daria através “das dobras endógenas e exógenas” que recobrem essas texturas sonoras, foram criadas as condições para que pudessem ser ouvidas “as entranhas” desses sons e, se há algo que retornaria de um processo como esse, não seria “nem a matéria, nem a sua representação, mas sim a potência de gerar diferenças” (Ferraz, 2018, p. 27).

De acordo com o músico e pesquisador Miguel Wisnik⁷⁴, a forma como o ruído, desde a modernidade, se torna parte integrante da gramática musical acontece através de “dois níveis diferenciados”: pela “textura interna à linguagem musical” e pela “eclosão espetacular de

⁷⁴ WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ruidismos externos, como índices do hábitat urbano-industrial, da metrópole chocante” (WISNIK, 2002, p. 44). Adentrando por esse segundo aspecto, no caso dos ruidismos presentes em *Discos Rígidos*, eles se inserem para cumprir um papel ambíguo, ora contribuindo para costurar a possibilidade de que o espectador-ouvinte estabeleça uma relação de verossimilhança entre som e imagem, segundo as conexões suscitadas por registros de uma poluição sonora que foi arrancada de um terreno físico; ora para produzir borramentos, impedindo que a percepção siga por um sentido de simulação do real. Isso ocorre tanto através de certa saturação global do som ante a sobreposição das faixas de áudio, quanto pelos procedimentos que desfizeram essas impressões de veracidade através de efeito dos cortes e colagens que seccionaram e desfiguraram essas faixas, retirando-as de seus estados sônicos originais.

Essas operações, cujo objetivo seria o de produzir confusões na percepção do público, trazem para o primeiro plano a edição como modo de evitar que este trabalho artístico se esgotasse em leituras muito agarradas a interpretações sobre as agruras de uma determinada condição de exceção que, como já dito, envolveu o contexto do processo criativo e que naturalmente permaneceu impressa na estrutura do conjunto audiovisual que veio a dar forma ao objeto. Porém, mesmo que as características desse dispositivo estético suscitem a ideia de uma espacialidade indissociável de um retrato de um mundo particular, não podemos perder de vista que a intenção maior desta tarefa era a de gerar um acontecimento novo, capaz de engendrar uma mudança qualitativa em qualquer meio que venha a se efetuar. E por isso era preciso fazê-lo tomar corpo e transmitir-se para fora daquele espaço-tempo, disso vem a forma de um invólucro sonoro-imagético capaz de desencadear rupturas de sentido e acomodações não-realistas, introduzindo o público em um permanente estado de deriva. Então, uma vez a obra pronta, ela tinha como função obrigar o público a encarar esse circuito que era fechado em si mesmo, mas que, ao mesmo tempo, estava aberto como um portal destinado a conduzir esse mesmo público a um modo atento de escuta.

Disto surge uma prática de gravação de áudio em que os aspectos de verossimilhança ajudam a reter a singularidade de um processo intimamente ligado ao seu espaço-tempo. Assim, foi surgindo um protocolo para capturar diferentes climas e agitações passageiras do entorno e as que se manifestavam no interior da residência. Dessa forma, equipado com um microfone condensador omnidirecional (Behringer B2 Pro) e um dinâmico (Shure SM57)⁷⁵, fui construindo uma rotina em que a ideia era basicamente registrar em áudio os diversos elementos

⁷⁵ O primeiro modelo de microfone é mais apropriado para captar o som ambiente, enquanto o segundo, por ter um raio de alcance mais limitado, serve para uma captação direcionada desde que o microfone esteja apontado diretamente para uma fonte sonora específica que se queira registrar.

de uma paisagem sonora em seus movimentos para, a partir disso, poder revirar esse material coletado e dar vazão à produção de associações livres por parte de quem os apreende, promovendo relações de escuta que seriam mais da ordem da invenção do que da interpretação.

Figura 5 - Microfone condensador utilizado durante o processo



Fonte: O autor, 2022.

Esse método apresentou uma série de desafios, sendo o principal deles a dificuldade em lidar com um material de difícil trato, não adequado a uma edição que seria feita em multipista. Esse fato levou a necessidade de se descobrir maneiras para desemaranhar as malhas de frequências dos *samples* que foram sendo empilhados com o tempo dentro do software de áudio, já que não se pretendia agredir o ouvinte com um aglomerado ensurdecador. E entre atenuações e acentuações das regiões graves, médias e agudas, foi sendo realizada a decupagem do material, tanto para encaixar cada faixa amostrada à medida que iam sendo sobrepostas durante a montagem, quanto para ressaltar certas qualidades expressivas que se insinuavam no bojo de algumas delas. Processo que envolveu um trabalho minucioso de filtragem das frequências até que delas fossem sendo destacados os elementos mais expressivos. Nesse caso, em que nem tudo era planejado, se tornou necessário muito tempo de testes e práticas e, dos gestos que começavam como efeitos de rasura sobre as gravações, aos poucos, foi sendo preparado um novo plano de composição por desmanche e dismantelamento das formas que transformou esses sons em um material composicional interessante para uma proposta que no fim se tornaria audiovisual.

Em *Livro das Sonoridades*, Silvio Ferraz afirma que para um ato criativo de tipo sonoro como esse, o que está realmente em jogo é descobrir maneiras de como transformar um punhado de matérias em um material apto a um processo de composição. Em alguma medida, isto está relacionado com a “potência de fazer música”, com a “potência de fazer e desfazer lugares”, onde grãos sem forma ou transientes se tornam elementos que captam “forças do futuro” (porque nada no presente nem no passado seria capaz de deduzi-las). Partindo de algumas reflexões conceituais trazidas por Ferraz, é possível considerar que o que resiste de composição musical nesta produção estaria neste esforço que se direciona à construção de um “espaço diferencial” voltado para fazer escutar. Nesse aspecto não haveria nada a se decifrar, ao contrário, trata-se antes de entender a ação que produz esse espaço “como um fator livre, um fator incontrolado, um fator imprevisível, virtual” (Ferraz, 2018, p.83). E isso começa pela determinação de uma distância crítica em relação aos cercamentos que estavam forçando a existência a se restringir a um modo estanque. Dessa primeira posição em que se resiste às forças de fora, vai se prolongando uma atividade processual que através de operações de desmonte das formas adentra as forças subterrâneas que se movimentavam no interior de um ambiente que se encontrava em um estranho estado de homeostase que era contrastante com a crise política e sanitária que até então estava em curso.

Como esse era o campo a ser problematizado, o foco então passa a ser como tornar audíveis os gradientes de um campo de vibrações que só poderia surgir da convulsão desse mundo estagnado que aparecia inscrito nos áudios. Era por isso que sua superfície precisava ser esburacada, quebrada em pedaços dentro de um novo registro estético que levava esses índices marcadores de uma espacialidade dura para um plano de composição que se direcionasse ao campo da “microescuta”, “escuta das fendas” e “das articulações”, ou caso contrário, não seria possível exercitar uma outra distribuição da paisagem, nem dos ambientes acústicos e demais elementos que ameaçam a vida com suas desertificações, incluindo a viabilização desse movimento de autopoiese.

Por isso, tratava-se antes de manter os critérios afiados a cada passo, a cada avanço do processo, ficando assim “a expressividade diretamente ligada aos pontos de corte, às juntas”⁷⁶ e dentro desse encaminhamento foram sendo criadas novas demarcações entre os fluxos sonoros maiores e os pequenos acontecimentos capturados em áudio. Aos poucos, esses elementos que marcavam uma vivência rodeada de organizações espaciais duras foram sendo

⁷⁶ FERRAZ, *op. cit.*, p. 52.

deslocados para o interior de uma experiência sonora *in the box*, conforme os mesmos foram sendo absorvidos pelo processo e passando, com isso, a fazer parte do esquema diagramático que orientava a montagem.

Nesse ponto em que o processo se aproxima da produção de um espaço acústico, os critérios de composição se encontram com outras referências que apontam para um tipo de sujeito acústico “criado pela estereofonia”⁷⁷. Considerando esse aspecto, as relações que foram sendo costuradas tinham como referência experiências sonoras processadas onde, as mesmas, subentendem um lugar fixo para a escuta, uma “posição ideal” e, dentro disso, as mediações tecnoartísticas preparam um campo de fruição intimamente associado ao mundo tecnologizado das gravações e reproduções⁷⁸.

Dessa forma, a poluição sonora dos ambientes urbanos que ressoa dentro deste trabalho pode ser lida a partir de um conceito de mídia, como uma paisagem sonora *lo-fi* que se insere no processo criativo enquanto um artifício que vai servir para mobilizar certos códigos culturais, os quais serão revirados pela mecânica de um dispositivo que pretende atravessar, ao mesmo tempo, “ambientes reais” e “construções abstratas” para fazer circular dentro disso uma produção de sentido própria.

A partir disso, a baixa definição, enquanto uma proposta estética, se torna uma saída estratégica dentro de um ambiente com poucas alternativas que obrigou o processo a assimilar os defeitos e as imperfeições do material sonoro que foi recolhido. Sendo assim, foi necessário realizar um trabalho dedicado ao tratamento desses sons para que fosse possível extrair deles o que eles continham em termos de potencial expressivo. Uma saída que surge partir da constatação de que esse trabalho inevitavelmente aconteceria sobre um campo sonoro não controlado e, por conta disso, dois tipos de procedimento se tornam as ferramentas fundamentais de composição: a edição através de múltiplos canais (basicamente copiar, colar e cortar e sobrepor faixas e amostras menores de áudio) e a mixagem (que diz respeito ao tratamento sonoro do conjunto).

A montagem, que, em princípio, foi empregada no cinema, desde a invenção da fita magnética, da compressão e da programação, tornou-se o meio de expressão dominante dentro das produções fonográficas. Aqui, ela se insere como método de composição ligado a certo ponto de virada da indústria fonográfica, onde o estúdio de gravação de áudio passou a ser “o

⁷⁷ ARAGÃO, Thaís Amorim. *Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?*. Revista Música Hodie, 2019.

⁷⁸ STERNE, Jonathan. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, 2013, pp. 181-194. <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.11>>. Acesso em: 10/08/2023.

grande integrador, o instrumento principal de criação musical”⁷⁹. Neste caso, por meio de procedimentos de edição, foram aparadas e recolhidas as qualidades intransferíveis de cada unidade sensível, cada signo plástico e gesto sonoro inscrito nas gravações que foram utilizadas. Assim, esses tipos de elementos sonoros fixados no registro de áudio foram valorizados pelos elementos contingentes que comportavam, onde os mesmos puderam ser transformados em unidades mínimas⁸⁰, destacados e distribuídos em camadas, entre outras possibilidades construtivas. Estilo de composição que se aproxima das experimentações sonoras elaboradas por músicos pioneiros como Halim El-Dabh e Pierre Schaeffer e o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (GRMC) que desde a primeira metade do século XX já exploravam a potencialidade dos recursos de edição de áudio para compor suas peças musicais, utilizando, em suas respectivas épocas, procedimentos técnicos exclusivos do campo da sonoplastia, como a “gravação de ruídos reais (tomados como material bruto)”⁸¹, alterando-os, mixando-os e combinando-os para formar séries baseadas em recursos que são próprios a manipulação de registros pré-gravados.

Levando em consideração que as semelhanças metodológicas param em certo ponto, à medida que, de lá para cá, saímos da era das máquinas analógicas e entramos na era dos *plugins* simuladores e softwares digitais, ainda assim, guardando as diferenças de contexto, existem alguns princípios que nortearam esta montagem que a fizeram se desdobrar em torno de séries e variações em que a utilização da repetição aparece como um recurso fundamental, através do qual se pode capturar, por exemplo, um pequeno movimento para travá-lo em um *loop* temporal, e com isso foram criados muitos movimentos internos feitos para excitar a audição enquanto ela se encontrar submersa dentro das longas faixas de ruídos que, a grosso modo, são a base da transmissão. Há também os casos quando uma determinada amostra foi picotada e transformada em uma outra coisa; ou esculturas minuciosas foram executadas para afinar a frequência de algumas amostras; em suma, variados procedimentos que foram sendo combinados para se chegar a um resultado plástico minimamente satisfatório em que a ideia era distribuir linhas de ação distintas, mas combinadas, o intuito disso era recorrer a uma variedade

⁷⁹ LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência*. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁸⁰ MELO, Fabrício. PALOMBINI, Carlos. “O Objeto Sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens”. In.: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – (ANPPOM) Brasília – 2006

⁸¹ WISNIK, *op. cit.*, p.47.

de procedimentos em seus diferentes cruzamentos para produzir efeitos complexos, contribuindo para a formação de texturas rítmicas mais dinâmicas.

Figura 6 - Detalhe da estação de trabalho digital

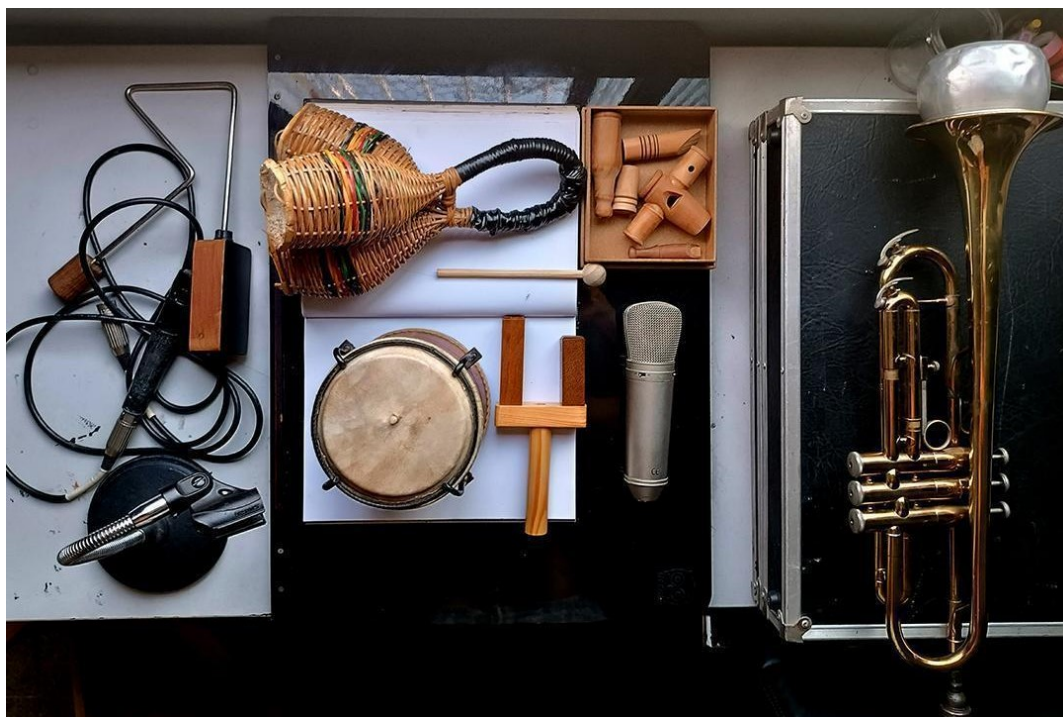


Fonte: O autor, 2022.

Ademais, como já dito, foram adicionadas performances instrumentais para trazer outras qualidades timbrísticas ao longo da extensão da faixa de áudio. Aqui, as características inerentes à morfologia de uma série de instrumentos ajudaram a produzir passagens interessantes em que um conjunto de registros performáticos foi sendo misturado a outros sons que nada tinham haver com qualquer movimento de característica instrumental. Assim, através de articulações mais livres, em que, majoritariamente, recorri a noções de técnica estendida⁸², extraí uma série de sonoridades através da microfonação das superfícies de instrumentos e de articulações instrumentais fora de esquadro. Com isso, o intuito era fazer vibrar essas superfícies sem emitir notas definidas, apenas constituindo movimentos sonoros rústicos que, de forma difusa, passassem ao largo de um ordenamento tonal.

⁸² De acordo com o músico e pesquisador Vinícius Mendes Rodrigues “essa prática é utilizada para expandir as possibilidades sonoras, uma vez que o performer usa o instrumento para além de suas qualidades acústicas tradicionais - buscando também mimetizar timbres de outros instrumentos, incluindo a voz - e fora da tessitura limitada pela construção e tradição do instrumento”. RODRIGUES, Vinícius. *Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais*. UFBA: ICTUS Music Journal vol. 14 n.2. p.136. Periódicos.ufba.br: [\[https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/41993\]](https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/41993) último acesso 11/08/2023.

Figura 7 - Parte dos instrumentos que foram utilizados durante o processo



Fonte: O autor, 2022.

Com o tempo, essas interferências instrumentais foram perdendo espaço, e um maior privilégio foi sendo dado a uma edição mais crua e minimalista. De qualquer forma, tudo o que foi descartado serviu ao refinamento do trabalho de composição, visto que a promoção de um ambiente intenso de testes levou ao aprimoramento global dos procedimentos técnicos e ajudou a definir melhor os parâmetros para que este processo se tornasse mais consistente, seguindo por uma lógica que sempre permeou esta produção, isto é, a de se chegar a uma força concentrada no áudio, de modo que fosse alcançada o poder de uma síntese sonora que tivesse uma assinatura própria.

3.2 A importância do ato memorativo para o conceito visual

Mesmo que a condição essencial de uma criação artística esteja no acoplamento de uma “experiência vivencial” a um “sujeito enunciator”, tal fato só dá conta de parte das problemáticas que envolvem uma produção e arte. Somente vivências não rendem quaisquer

obras visuais ou audiovisuais se não estiverem associadas a um “*know how*” específico. O que, por sua vez, supõe uma lógica intrínseca a determinado material disponível à criação, através do qual essa experiência poderá ser destilada, arrastada para o interior de um processo que faça com que ela passe a uma instância de materialização conceitual, como afirma Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas*⁸³. Segundo o autor, a virtude de um artífice da visualidade seria sua capacidade de realizar imagens resistentes às deformações das “imagens interiores” que comumente são produzidas pela subjetividade humana. No momento em que isso envolve processos artísticos intimamente vinculados a “máquinas e instrumentos derivados da investigação científica”, surge aí um sentido de objetividade que vai orientar as produções imagéticas que seguem ancoradas no artifício da representação. Tendo em vista que, nos casos apresentados pelo autor (pintura, fotografia, cinema, etc.), existe um cálculo de composição em que é preciso levar em consideração certo fator de verossimilhança face à realidade objetiva, e admitindo ainda que esse lugar de comunicação esteja vinculado a determinado fazer artístico, a arquitetura de uma suposta visualidade se fundiria então na organização de um “espaço coerente e sistemático” que vai determinar certa distribuição racional dos elementos da composição, funcionando segundo uma configuração ideal dos objetos em cena.

Dentro desta pesquisa, o elemento fotográfico é a matéria-prima que dá a base para que, dentro dos limites do plano visual, a imagem tenha garantido seu caráter realista, mesmo que esta vá ressoar como uma experiência indireta dado o suporte que determina uma distância relativa entre o espectador e a obra.

Nesse caso, estaríamos lidando com uma “imagem técnica” capaz de sustentar a produção de uma “paisagem do imaginário” nos moldes de uma tela ou de uma projeção fílmica. Para Machado, a fotografia é esse suporte marcado por “uma fatalidade figurativa” e, por esse motivo, guardaria relações com postulados estéticos presentes na iconografia renascentista. De acordo com esse ponto de vista, em ambos os casos o artista rejeitaria suas “imagens interiores” para investir numa produção imagética “mais calculada, arquitetada, conceitualizada, construtiva” e, dentro disso, a imagem digital surgiria como a coroação de um horizonte utópico quando se pensa em termos de um “total controle do visível”.

A partir desse ponto, podemos considerar que a aproximação de *Discos Rígidos* com esse registro de criação se encontra nas características realistas contidas na construção de seu plano visual. Há, nesse aspecto, uma “vontade mimética” que seria um dos componentes que vão ligá-la a um esquema diagramático pensado, até certo ponto, a partir de proporções ideais

⁸³ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus Editora, 2014.

e pelas quais ela pudesse se constituir como uma imagem dotada de um “realismo conceitual”, configurando-se sob os moldes de um plano visual que, em alguma medida, remete à gramática de um espaço filmico para, junto com uma dimensão sonora anexada, se tornar uma espécie de cena que vai se desenrolar dentro de uma duração infinita.

O motivo disso é fazer ressoar, através dos atributos realistas da imagem — tais como a parede texturizada pelo desgaste do tempo, a incidência de luz natural sobre a moldura de metal e o vidro da janela —, o efeito de uma espacialidade vivenciável que remete a um lugar real que talvez tenha se perdido entre camadas de um tempo desconhecido, mas que mantém-se vivo nas superfícies de texturas daquele momento, retornando ao presente na forma de um território virtual. Esta imagem, que é um retrato editado de um dos cômodos de uma residência que habitei entre os anos de 2009 e 2014, localizada em Bangu, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, serve como mais um elemento que enfatiza a importância do *locus*, mesmo no caso de um processo criativo que só veio a se desenrolar 10 anos depois. Por isso, a imagem reverbera uma dobra oculta que diz respeito mais ao processo de sua construção do que se apresentando como uma referência mais clara às condições que determinaram os rumos do processo. Nesse efeito prático estaria o germe vivencial que traz uma qualidade aurática à visualidade, fazendo-a surgir “diante de nós como um sintoma” que vem de uma reminiscência presa às superfícies duras que ficaram agarradas à veracidade fotográfica da imagem e que sobreviveram através de uma fantasmática cuja aparição se desdobra para além da visibilidade do objeto que a detém.

Isso revela que, em torno dessas superfícies quase palpáveis que aparecem na imagem, encontra-se um percurso processual que está envolvido em um “trabalho crítico da memória”, no sentido de uma confrontação com vestígios que fazem da questão territorial a base de um processo artístico que não deixa de ser um ato memorativo em certa medida, carregando dados que remontam a um lugar que já foi conhecido como um bairro operário de relativa importância econômica e que hoje tem seu nome associado a um complexo penitenciário de segurança máxima. Isso serve não só para efeito de registro, mas para revelar as relações com um território que se tornou objeto de um exercício de memória que entra como mais um esforço de uma investigação poética engajada em revirar camadas sedimentadas de um certo plano de organização social, mesmo que de uma perspectiva intimista. E, dentro disso, apesar desses dados correrem por fora de uma imagem que sustenta a cena de um lugar indeterminado, ainda assim, a presença de uma atmosfera de degradação imposta a uma zona desprezada pelas estruturas macropolíticas que se inscreve na imagem, ainda que de forma difusa, aparecem

como marcas desse desgaste que sinaliza a passagem de um tempo que escarifica as superfícies, nos permitindo deduzir que tipo de modo de vida poderia estar ocupando este lugar.

Figura 8 - Fotografia base do plano visual



Fonte: O autor, 2009.

Para o filósofo Georges Didi-Huberman “o ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência” (Didi-Huberman, 2021, p.176). Segundo o autor:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto: temos de fato o objeto, o documento — mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. [...] Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. (Ibidem, p.176)

Desse modo, o sentido vivencial estaria no registro fotográfico, no que ele é capaz de produzir em termos de diferença, de choque e de estranheza. Trataria-se então de uma imagem original, mesmo que esta seja um objeto ligado à uma memória que vai conter em si uma “pré e pós-história”. Nesse caso, o que está sendo elevado a um grau de maior importância são as qualidades irreproduzíveis dessa fotografia e como elas se atualizam a cada vez que entram em contato com a retina do observador. Portanto, é através dessas texturas vivas que o espectador

vai sendo introduzido ao espaço da obra, convidado a passar pelos poucos gradientes de uma câmara escura, onde há uma distribuição de seções menores que vão formar uma trama que se insinuam em movimentos abstratos texturais e outros correspondentes a estrutura interna da composição, suas linhas invisíveis que marcam a ordenação do plano e a distribuição do peso de seus elementos internos, fazendo cruzar linhas de forças que giram em torno de uma saída que não se realiza.

Nisto se encontra o funcionamento de um regime visual muito específico que opera sobre uma série de mecanismos de entrave. No entanto, é sobre este ponto que vai ser articulado o sentido crítico que sustenta essa produção imagética, entendendo que não existem respostas prontas para posições existenciais que se encontram em conflito com as superfícies duras que as cercam e, nesse caso, a fuga é concebida como um movimento intensivo que talvez só seja possível de se produzir se mantendo aparentemente imóvel.

Então, por uma questão de economia esta composição imagética estanque neutraliza a estrutura oculta do quadro⁸⁴, no momento em que seu único elemento visível é posicionado como um ponto luminoso menor no centro do plano. Com isso, cria-se um senso de estabilidade que permite uma apreensão imediata do conjunto e nessa distribuição racional que envolve os dois principais elementos da imagem (a janela e o plano negro) são operados os bloqueios que produzem o fechamento da experiência visual. Nisso se encontra o dinamismo que vai alimentar o circuito provocador de leituras que não se esgotam no caráter representativo da cena e onde a aposta está num jogo entre o que é possível ou não de ser capturado pelo olhar. A ideia é apontar para suposições de um fora a que não se tem acesso direto e isso acontece seja através das relações com os sons desconexos, seja pela indicação de uma abertura falsa que não se realiza como possibilidade de escape.

Assim, essa saída representada pela figura da janela emparedada que só tem à frente um basculante (passagem para as partículas sonoras e odoríferas) se transforma na entrada que desvia a investigação para o que a imagem em si não nos releva, fazendo com que a leitura retorne para as bordas de uma “voluminidade” em que os objetos são abolidos e onde se pode considerar a possibilidade de uma potência contida em um mundo onde se “desenha uma espacialidade sem coisas”, como traduz Didi-Huberman se referindo ao exemplo dos “blocos de noite” do escultor norte-americano Tony Smith:

⁸⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Pioneira Thomson Learning, São Paulo, 2005.

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda — ainda que momentânea — praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (Didi-huberman, 2021, p.105)

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Ao final de um processo em que foram testados diferentes procedimentos, múltiplos caminhos acabaram sendo abertos. Embora se trate de um conjunto de práticas que se integravam a um mesmo projeto conceitual, foi difícil encontrar um ponto de coesão para incluir tudo o que foi produzido até aqui. Isso me levou a dar prioridade a um número limitado de resultados em vez de seguir por um formato de série ou organizar um díptico ou tríptico de vídeos para dar vazão às variações que surgiram durante as práticas de composição, mesmo que dessa forma fosse possível explorar em detalhes cada aspecto que foi trabalhado dentro do processo de composição, pois muito do que foi produzido acabou seguindo por bifurcações e, por conta disso, uma grande quantidade de compostos sonoros acabou ficando de fora, como as gravações de performances instrumentais, por exemplo.

Assim, para efeito de compreensão do caráter multidimensional do processo, reuni boa parte dos resultados que foram descartados, criando uma *playlist* que se encontra disponível no YouTube⁸⁵.

Figura 9 - Modelos de *thumbnails* elaborados para um formato de série



Fonte: O autor, 2022.

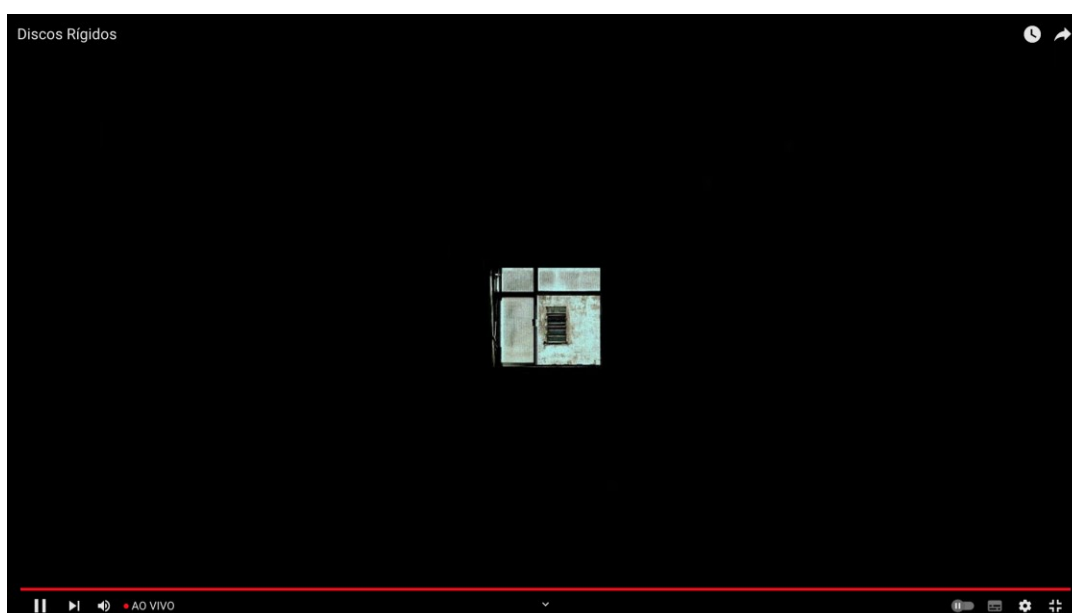
Contudo, no sentido de amarrar uma conclusão para esta pesquisa, decidi apresentar uma única peça intitulada *Transmissão Zero* (ou *Movimento em Lockdown*), concebida para o formato online (um vídeo de 1080x1920 pixels, áudio estéreo, 24 bits). Esta peça foi composta com menos variações sonoras, já que a abordagem composicional, neste caso, se direcionou à produção de uma atmosfera composta por movimentações mais constantes, o que fez com que

⁸⁵ Para efeito de melhor compreensão da pesquisa, as composições descartadas estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLoOr1sSBHKvD8vtqz7n72fJi9GMahad9>>.

ela comportasse um número menor de elementos sonoros que apresentassem formas mais ásperas e contrastantes. A ideia era alcançar um resultado sonoro alinhado a um modo de fruição mais estável, de modo que as passagens foram costuradas para dar coesão à uma faixa sonora que se desdobra de maneira mais nuançada.

Uma vez criada essa dimensão sonora com poucas variações, a proposta era que o modo de exibição em *live streaming 24/7* servisse ao propósito de uma obra que se desenrolasse em *continuum*, podendo ser acessada pelo público em qualquer ponto de seu desenvolvimento, durante o tempo em que o espectador desejar.

Figura 10 - Tela da *live streaming 24/7* no youtube



Fonte: O autor, 2024.

Esse enxugamento na variedade de tipos sonoros resultou numa edição sucinta, com poucos cortes, de modo que um número bem menor de *samples* acabou sendo utilizado. Assim, a extensão da faixa de áudio, ao contrário do que vinha ocorrendo em outras versões, seguiu um modo mais regular, pela simples razão de que, com isso, poderia ser enfatizado certo aspecto contemplativo da escuta, dando tempo para o ouvinte se integrar à obra. Por essa razão, foram descartados os eventos sonoros que pudessem estimular excessivamente a atenção para um ponto muito específico durante a transmissão e, dessa forma, a ideia foi construir um meio sonoro que suscitasse sensações mais rarefeitas, tentando promover com isso uma escuta que se perdesse ao percorrer variações sonoras que tendem a se manifestar de uma formas sutis.

Ao não ter nas operações de corte o principal estratagema, a solução foi ter como base um método para aglutinar variações sonoras através da sobreposição de registros diferentes (explorando diferenças sazonais do ambiente, por exemplo). Outro aspecto importante foi pincelar gestos para "sujar" os registros sonoros que foram captados do ambiente, como forma de administrar o distanciamento necessário à produção do efeito de invólucro que caracteriza *Discos Rígidos*.

De outra maneira, a edição também enveredou para uma produção de efeitos que se assemelham a curtos lapsos no tempo, promovendo intervalos entre essas faixas extensas e fazendo a transmissão migrar de uma cena para outra, mas de maneira menos abrupta do que aconteceu em experimentos anteriores. Isso fez com que as atmosferas de baixa intensidade capturadas dos sons da rua funcionassem como uma espécie de sons de base, sobre os quais fui desenvolvendo uma série de arranjos, com o intuito de inserir enxertos de amostras menores de áudio para promover saltos pouco pronunciados, mas suficientemente expressivos para criar eventos sonoros mais curtos que fervilhassem ao longo da transmissão através da repetição de alguns registros de sons irregulares. O que serviria a construção de ritmos endógenos, tornando o desenvolvimento sonoro mais pulsante na medida em que essas células sonoras menores fossem sendo disparadas em diversos momentos durante a extensão da faixa. Também utilizei alguns arquivos de áudio com diferentes tipos de ruídos eletrônicos como mais uma forma de reforçar o aspecto artificial do composto, importante para uma proposta audiovisual que se sustenta sobre uma operação pendular que guarda relações distintas com o campo perceptivo. Assim, o investimento deste processo está no aspecto de simultaneidade dessas passagens, fazendo escoar as duas matrizes sonoras (realista e abstrata) de forma que as interpretações simbólicas e os traços sonoros não formalizados se misturassem em movimentações transitando continuamente de um aspecto a outro. Dessa forma, a ideia foi fazer com que camadas de *noise* cobrissem esses compostos de base. E isso foi feito ora através da utilização de *plugins* que simulam máquinas analógicas ("aquecendo" os sons ambientes com granulações mais leves), ora com efeitos de sobreposição que incorrem em uma maior acumulação de texturas.

Em parte, a intenção desses procedimentos foi remeter a aspectos de uma mídia sonora para fazer ressoar, através desse trabalho, uma imagem acústica atrelada às relações com artefatos fonográficos, equivalente a uma relação de uso com um objeto pessoal. Isso, por sua vez, se comunica com um substrato cultural que se confunde com os termos que mobilizaram esta própria produção poética. Então, seguindo esse propósito, as retratações paisagísticas deram forma a uma espécie de tempo fluido, feito de recortes, mas que foi uniformizado por um tratamento de áudio que qualifica o espaço de escuta, empurrando a experiência auditiva

para uma artificialidade que, em certa medida, traça seu trajeto tocando em ambas as dimensões (realista e artificial).

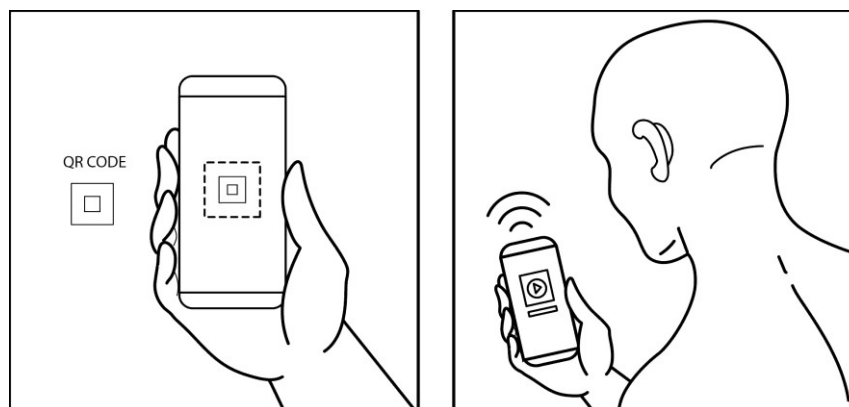
Até a conclusão desta dissertação, a forma como esse trabalho foi apresentado ao público ocorreu em dois momentos e em ambos os contextos, por mais diferentes que fossem, a apresentação esteve subordinada aos parâmetros de mostras que eram coletivas, e, por conta de questões curatoriais próprias a essas exposições, ele foi colocado como uma peça de videoarte para ser exibida junto com outras produções deste gênero, no primeiro caso, dentro de uma estrutura de projeção cinematográfica, e no segundo, dentro de um contexto de exibição virtual. Todavia, embora traga uma série de imagens ilustrativas para apresentar algumas propostas de circulação e montagem completamente diferentes destas, ainda considero positivo o resultado dessas duas exposições. Na época, a aparição estranha do meu trabalho em meio a pequenos filmes ou mesmo na proposta de metaverso, como ocorreu na segunda ocasião⁸⁶ onde foi criada uma identidade visual genérica para absorver um grupo de trabalhos heterogêneos, ainda assim, essas situações se mostraram interessantes para destravar o escoamento da obra, apesar da falta de controle sobre a montagem. Só por isso considero que o saldo foi mais positivo do que negativo, já que a obra acabou atravessando de modo ágil diferentes circuitos de exibição e através disso pôde ter sua execução colocada a prova.

Por isso, em parte ainda considerando certo ponto de vista pragmático, trago duas propostas de exibição bastante simples, uma delas, já em andamento, consistindo numa abordagem *online*, baseada em uma divulgação de baixo custo; a outra seria sob circunstâncias que considero ideais, voltada a composição de um dispositivo técnico um pouco mais complexo.

Na primeira proposta, a ideia é apostar em um maquinário simples de impressão, do tipo xerox, para investir em uma estratégia semelhante à de um lambe para, produzindo com isso, uma quantidade de selos que viriam com um QR code estampado trazendo o *link* que daria acesso direto a obra através do Youtube.

⁸⁶ Disponível através do link: < <https://exposicaopanorama.weebly.com/>>.

Figura 11 - Ilustração demonstrativa, QR code

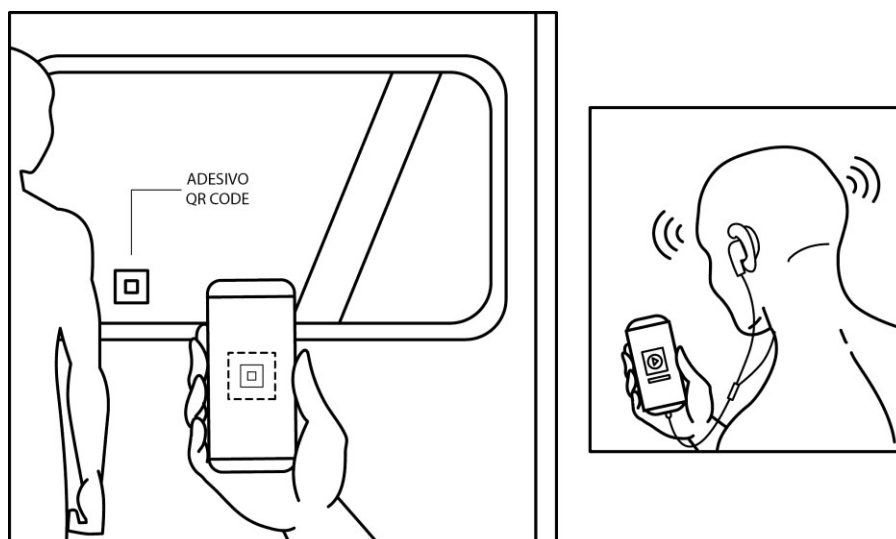


Fonte: O autor, 2022.

Nesse caso, tendo uma boa quantidade de cópias à mão, a proposta seria espalhá-las por espaços onde há normalmente uma grande circulação de pessoas. Dessa forma, essas pequenas gravuras seriam coladas em paredes de prédios, janelas de transportes coletivos, entre outros pontos públicos.

Pensando nisso também como uma solução para o problema da supersaturação do ambiente digital (onde a obra fatalmente tende a se perder ante o incontável número de produções audiovisuais que circulam por esse meio), nesse caso, essas estruturas físicas funcionam como uma superfície de divulgação que, ao passar por fora de um espaço que se encontra cada vez mais marcado por uma lógica algorítmica que obriga a que se recorra a anúncios pagos, se viabiliza como uma fonte externa de circulação que, de modo indireto, serve como uma ponta para se ligar ao meio digital.

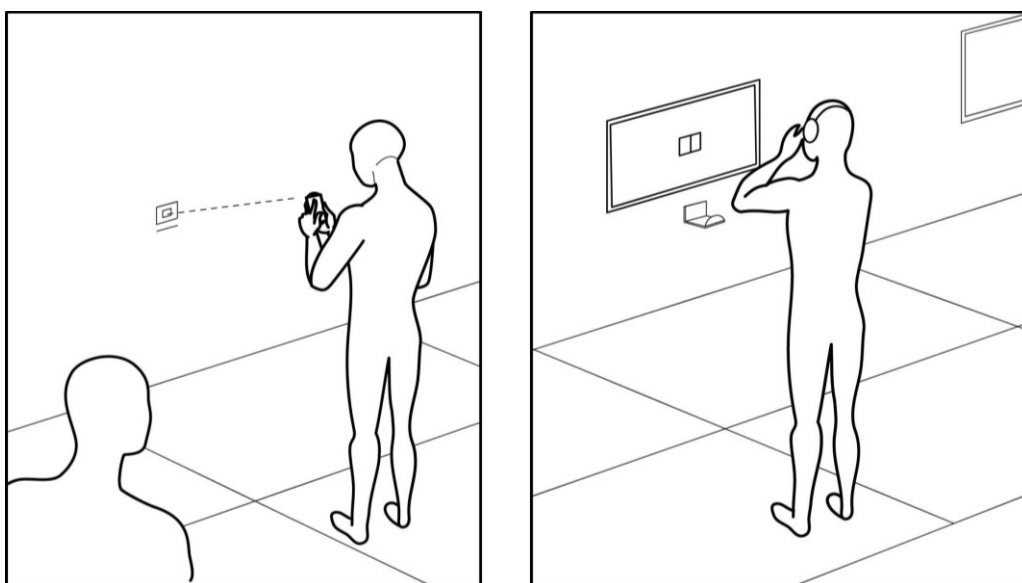
Figura 12 - Ilustração demonstrativa de proposta de circulação



Fonte: O autor, 2022.

Outra forma de uso que poderia ser dada a esses *links* impressos seria apresentá-los como o próprio objeto a ser exposto, pensando com isso em uma mostra de arte que se estruture dentro de modelos mais convencionais. Dessa forma, como uma pequena gravura, o selo com o QR code seria exibido como a própria obra dentro do espaço de exposição, sugerindo aos visitantes que se conectem à transmissão *online* através de seus celulares.

Figura 13 - Ilustração de propostas para exibição em mostra



Fonte: O autor, 2022.

De outro modo, a possibilidade de uma videoinstalação caso haja a possibilidade de uma estrutura tecnológica mínima para a montagem da obra. Neste caso, a obra seria exibida através de um monitor com par de fones de ouvido acoplados à ele. Dentro desta configuração técnica a *live streaming* 24/7 seria transmitida em tempo real para os visitantes durante a exposição.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Davis Moreira. O que é um contradispositivo? *Revista cadernos de subjetividades*, PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 78 - 85, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38493>. Acesso em: 24/08/2023.

ARAGÃO, Thaís Amorim. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? *Revista Música Hodie*, 2019.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

CAMPESATO, Lilian. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

CARRER, Luiz Rogério Jorgensen. *Musicoterapia e Vibroacústica – Um movimento transdisciplinar promovendo qualidade de vida: um estudo de caso*. São Paulo: Faculdade Paulista de Artes, 2007. Disponível em: <https://amtpr.com.br/wp-content/uploads/2021/03/2008-12.-Musicoterapia-vibroacustica-Um-movimento-transdisciplinar-promovendo-qualidade-de-vida-um-estudo-de-caso.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2022.

CARVALHO, Victa de. O dispositivo imersivo e a Imagem-experiência. Rio de Janeiro: *Revista Eco-Pós*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 9, 2009. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1064. Acesso em: 29/04/2024.

CHION, Michel. *Audiovisão*. São Paulo: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Luiz Cláudio. *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI*. Relicário Edições, Rio de Janeiro, 2022.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo (Cinema II)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996. Disponível em: https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo. Acesso em: 02 maio 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.:4, 1837 — *Acerca do Ritornelo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2020. v. 5.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2021.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FISCHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GIBSON, David. *The art of mixing: a visual guide to recording, engineering, and production*. New York: Routledge Illustrated, 2018.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: Papirus Editora, 1988.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2011.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960. Disponível em: http://www.monoskop.org/images/b/b3/GullarFerreira1959_1977_Teoria_do_nao-objeto.pdf. Acesso em: 28 abr. 2024.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, N-1 Edições, 2014.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus Editora, 2014.

MANNING, E. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galaxia*, São Paulo, n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>. Acesso em: 02 abr. 2024.

MELO, Fabrício. PALOMBINI, Carlos. O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília, DF. *Anais[...]*. Brasília, DF: ANPPOM, 2006.

MENDES, Allan. *Lofi hip-hop: um reflexo da nostalgia, depressão e futuros cancelados*. Disponível em: <http://www.medium.com/speculous/lofi-hip-hop-um-reflexo-da-nostalgia-depress%C3%A3o-e-futuros-cancelados-a8e227e7871e>. Acesso em: 28 abr. 2024.

NAVAS, Eduardo. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Nova Iorque: Verlag/Wien, 2012.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

RATHSAM, Luciana. *Negacionismo na pandemia: a virulência da ignorância*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2021/04/14/negacionismo-na-pandemia-virulencia-da-ignorancia>. Acesso em: 28 abr. 2024.

RODRIGUES, Vinícius. Free jazz e free improvisation: aspectos estéticos e estruturais. *UFBA: ICTUS Music Journal*, v. 14, n.2, p.136. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/41993>. Acesso em: 11 ago. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O Fim do Império Cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

STERNE, Jonathan. *Soundscape, landscape, escape*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.11>. Acesso em: 02 maio 2024.

STERNE, Jonathan. *Soundscapes of the urban past: staged sound as mediated cultural heritage*, 2013, p. 181-194. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.11>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZARAMELA, Luciano. *O que é música lo-fi e por que ela explodiu durante a pandemia?* Disponível em: <http://www.canaltech.com.br/musica/o-que-e-musica-lo-fi-e-por-que-ela-explodiu-durante-a-pandemia/>. Acesso em: 28/ abr. 2024.