



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Leandra Duarte Lambert Soares

**Ouvir na pele o terceiro som: ficções experimentadas e
transformações sensoriais**

Rio de Janeiro

2012

Leandra Duarte Lambert Soares

**Ouvir na pele o terceiro som: ficções experimentadas
e transformações sensoriais**



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.

Orientadora: Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S676 Soares, Leandra Duarte Lambert.
Ouvir na pele o terceiro som: ficções experimentadas e transformações sensoriais / Leandra Duarte Lambert Soares. – 2012. 168 f. : il.

Orientadora: Leila Maria Brasil Danziger.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Sentidos e sensações – Teses. 3. Percepção auditiva – Teses. 4. Percepção da forma – Teses. 5. Percepção visual – Teses. 6. Subjetividade – Teses. 7. Imaginação – Teses. 8. Som – Teses. 9. Ruído – Teses. 10. Silêncio – Teses. I. Danziger, Leila Maria Brasil. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

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

Assinatura

Data

Leandra Duarte Lambert Soares

**Ouvir na pele o terceiro som: ficções experimentadas
e transformações sensoriais**

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.

Aprovada em 4 de Abril de 2012.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Christine Pires Nelson de Mello
Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A todos os oceânicos, atlânticos, ressonantes, voadores, solares, dionisíacos
e abismais.

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós Darcy Duarte e Sued Duarte e a meus pais Eliane Duarte e Alexandre Lambert, pelo amor, pelo apoio, pelos ensinamentos - e pelos desvios.

Ao meu amor Alexandre Mandarino, que acredita, ajuda e segue junto, por caminhadas atlânticas.

À Leila Danziger, por toda a inestimável generosidade, sabedoria, amizade, delicadeza e orientação.

Aos professores do Mestrado em Artes da UERJ, especialmente a Luiz Claudio da Costa, Ricardo Basbaum, Malu Fatorelli, Sheila Cabo Geraldo e Aldo Victorio, pelos conhecimentos, pela aproximação, pelas transformações.

À Juliana Franklin, amiga iluminada de coração enorme, que tanto ensina.

A todos do mestrado, com crescente amizade e admiração: Marina Fraga, Paula Huven, Claudia Müller, Bia Morgado, Jac Siano, Cristiano Lopes, Tatiana Klafke, Raissa Ralola, "et. al."... espero que a proximidade aumente cada vez mais.

A Rodolfo Caesar e aos que tomaram aquele aromático café trans-sensorial cheio de *embodiment* e sons de pássaros, em especial Vivian Caccuri e Gabriela Marcondes.

À Giodana Holanda e Bia Amaral, por todo o saber, carinho, atenção e ajuda.

A Maurício Dias e Walter Riedweg, pelas recentes acolhidas e convites sempre tão enriquecedores.

A Franz Manata, Saulo Laudares e as sonoras perspectivas que apresentaram.

A Rafaella Pereira, por me ajudar a descobrir novos caminhos possíveis.

A Thais Pavão, pelos rituais, pela amizade e pelas gargalhadas. Aos amigos que se tornaram distantes, mas continuam amigos. A Natacha Lopez, pela nova amizade.

A todos os que já trocaram sons, fizeram música, ouviram coisas, correram perigo e brincaram junto comigo.

Aos meus gatos, deliciosas e amadas alteridades significativas. A todos os felinos do mundo, por existirem. Ronronados agradecimentos.

~~~ um atlântico abraço plurissensual ~~~

---

## RESUMO

LAMBERT, Leandra. *Ouvir na pele o terceiro som: ficções experimentadas e transformações sensoriais*. 2012. 168 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A pesquisa surgiu a partir de investigações e experiências próprias com a escuta, a produção de sonoridades, a criação de ambientes e a realização de derivas intersensoriais. A articulação se dá segundo uma perspectiva transdisciplinar e em relação a alguns trabalhos artísticos e textuais especialmente significativos. A construção do sensorial e das subjetividades e suas possibilidades de transformação e emancipação, através de uma arte vinculada à vida, são questões centrais. Os conceitos de fabulação, linhas, cartografias e desterritorializações desenvolvidos por Deleuze, a ecosofia de Félix Guattari e a noção de corpos vibráteis em Suely Rolnik são fundamentais, assim como as observações de Lygia Clark e Hélio Oiticica a respeito de suas próprias experiências. Estudos históricos e culturais dos sentidos, como os de Constance Classen e David Howes, além de observações de teóricos distintos como Karl Marx, Walter Benjamin, Michel Serres e Jacques Rancière auxiliam a traçar um panorama inicial do *constructo* sensorial no Ocidente moderno e contemporâneo. Questões relativas a som, silêncio e ruído levaram à utilização de conceitos como *escuta* e *ressonância* em um sentido ampliado, que não se restringe a fenômenos sonoros ou físicos. A articulação entre *escuta*, *intersensorialidade*, *imaginação* e *memória* contribuiu para o desenvolvimento inicial do conceito de *terceiro som* aqui presente. A percepção do texto como ativador de sensações e devaneios, as relações entre conceito e concreto e o relato não-realista de acontecimentos levaram às *ficções experimentadas*. O ato da deriva relaciona-se ao “desregramento de todos sentidos” e implica a vivência de margens, desvios e extremos, fronteiras em dissolução, diásporas nos interstícios. Poéticas e políticas da alteridade, da diferença e do estranhamento fazem-se presentes em experiências de um *ambiente-vivo*, paisagem-corpo-outro. Tais questões atravessam meus trabalhos, que são realizados de diferentes maneiras, em cartografias e rituais que podem incluir sons, textos, desenhos, objetos, fotografia, vídeos, vestimentas, ações, situações, etc. A abordagem das questões presentes se dá através de algumas passagens por escritores como Rimbaud, Borges e Italo Calvino; teóricos de diferentes áreas, como Guy Brett, Douglas Kahn, De Certeau, Michel Onfray, James J. Gibson e Donna Haraway; e trabalhos e textos de diversos artistas fundamentais, como Marcel Duchamp, John Cage, Allan Kaprow, George Maciunas e o Fluxus, Yoko Ono, Laurie Anderson, Gordon-Matta-Clark, Robert Smithson, Bill Viola, Cildo Meireles e Lygia Pape, entre outros.

Palavras-chave: Arte-vida. Intersensorialidade. Escuta. Ficções. Cartografias. Ressonâncias. Silêncio. Ruído. Imaginação.

## ABSTRACT

The research grew out of personal investigations and experiences with the act of listening, the production of sounds, the creation of environments and the conduction of intersensory drifts. The articulation occurs according to a transdisciplinary perspective, and in relation to some especially meaningful artistic and textual works. The construction of the sensory and the subjectivities and its possibilities of transformation and empowerment, through an art linked to life, are the central issues. The concepts of fable, lines, cartography and deterritorializations developed by Deleuze, the ecosophy of Félix Guattari and Suely Rolnik's notion of vibrating bodies are fundamental, just like Lygia Clark and Helio Oiticica's observations about their own experiences. Historical and cultural studies of the senses, such as the ones by Constance Classen and David Howes, and the observations of distinct theorists like Karl Marx, Walter Benjamin, Michel Serres and Jacques Rancière help to give an initial overview of the sensory construct in the modern and contemporary West. Questions regarding sound, silence and noise led to the use of concepts such as listening and resonance in an extended sense, not restricted to sounding or physical phenomena. The relationship between listening, intersensoriality, imagination and memory contributed to the initial development of the concept of third sound present here. The perception of the text as an activator of feelings and reveries, the connections between concept and concrete and the non-realistic account of events led to the experienced fictions. The act of drift is related to the "derangement of all senses" and implies the experience of margins, deviations and extremes, dissolving boundaries, diasporas in the interstices. Poetics and politics of otherness, of difference and strangeness are present on the experiences of a living environment, a landscape-body-other. Such questions go through my work that are performed in different ways, in cartographies that may include sound, text, drawings, objects, photographs, videos, clothing, actions, situations, etc. The approach to these issues happens through a few passages by writers like Rimbaud, Borges and Italo Calvino; theorists from different fields, like Guy Brett, Douglas Kahn, De Certeau, Michel Onfray, James J. Gibson and Donna Haraway; and works and texts from various key artists like Marcel Duchamp, John Cage, Allan Kaprow, George Maciunas and Fluxus, Yoko Ono, Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Bill Viola, Cildo Meireles and Lygia Pape, among others.

Keywords: Art-life. Intersensoriality. Listening. Fictions. Cartographies. Resonances. Silence. Noise. Imagination.



## SUMÁRIO

|            |                                                                  |            |
|------------|------------------------------------------------------------------|------------|
|            | <b>ABERTURA: POÉTICAS DO DESVIO.....</b>                         | <b>8</b>   |
| <b>1</b>   | <b>PRIMEIRO MOVIMENTO: TRANSFORMAÇÕES SENSORIAIS.....</b>        | <b>14</b>  |
| <b>2</b>   | <b>SEGUNDO MOVIMENTO: O TERCEIRO SOM E O SOM IMPURO.....</b>     | <b>44</b>  |
| <b>3</b>   | <b>TERCEIRO MOVIMENTO: OUVIR NA PELE O TERCEIRO SOM.....</b>     | <b>64</b>  |
| <b>4</b>   | <b>QUARTO MOVIMENTO: MÁQUINAS DE ATIVAR EXPERIÊNCIAS.....</b>    | <b>76</b>  |
| <b>5</b>   | <b>QUINTO MOVIMENTO: ATLÂNTICAS.....</b>                         | <b>91</b>  |
| <b>5.1</b> | <b>Uma Ficção Experimentada em Derivas dos Sentidos.....</b>     | <b>91</b>  |
| <b>5.2</b> | <b>As Três Atlânticas.....</b>                                   | <b>93</b>  |
| <b>5.3</b> | <b>Atlântica Abertura.....</b>                                   | <b>102</b> |
| <b>5.4</b> | <b>Ceias, Vestes e Impossibilidades.....</b>                     | <b>117</b> |
| <b>6</b>   | <b>UM DESVIO: TEXTO-OVO.....</b>                                 | <b>125</b> |
| <b>7</b>   | <b>MOVIMENTO FINAL: AMBIENTE-VIVO, PAISAGEM-CORPO-OUTRO.....</b> | <b>132</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                          | <b>158</b> |

## ABERTURA: POÉTICAS DO DESVIO

O que são desvios para os outros, são para mim os dados  
que determinam a minha rota.  
Walter Benjamin

Este caminho se iniciou como uma investigação poética sobre o som e sua capacidade de se espalhar além de supostas fronteiras, de fazer vibrar peles, corpos e atmosfera, de criar territórios e atravessamentos. Com o tempo e a caminhada, ganhou corpo a importância dos outros sentidos e suas misturas. A pluralidade sensorial também entrou em foco, junto às relações que podem se estabelecer entre esta intersensorialidade corporal e imaginativa, a voz e a escrita. Na construção desse corpo, considero o trabalho de diversos artistas, músicos, escritores, filósofos e teóricos, segundo uma perspectiva transdisciplinar e experimental, sob a forma de ensaio aberto a livres associações, relatos, desvios e ficções. Tal abordagem se dá em coerência com a proposta de uma arte em relação de proximidade e transformação com a vida cotidiana, arte-vida. A aproximação teórica se dá através da experiência e do conhecimento polissêmico, pela vivência de processos que venho chamando de *derivas dos sentidos*, compondo *ficções experimentadas* segundo *poéticas do desvio*.

O conceito de *fabulação* e de *linhas*, presentes nos escritos de Gilles Deleuze (a partir de Bergson) se relaciona a investigações realizadas em diferentes trabalhos, como “Atlântica”, processo que se inicia com caminhadas sem rumo certo, seguindo apenas determinados estímulos sensoriais, construindo relatos ficcionalizados. Nessas caminhadas busco valorizar a escuta atenta, o acaso e a presença do outro em dinâmicas de reconhecimento e estranhamento; procuro criar territórios vivos em fluxo, sem fugir a um enfrentamento com os ruídos e atritos de espaços entrópicos. Algumas referências e ressonâncias são encontradas nos trabalhos de Robert Smithson e Bill Viola, nas questões da *Land Art* e do *site-specific*, nas *derivas* e nos conceitos de *hodologia* e de *territórios sonoros*. Estão presentes questões relativas a espaços, lugares e fronteiras, considerando a pesquisa de teóricos como Marc Augé, Michel de Certeau, Nigel Thrift, Miwon Kwon e Gilles Tiberghien. Traço relações entre o ato de caminhar, de contar uma história e de escrever; entre as sensações, os espaços, o pensamento e o texto; entre o corpo, o ambiente, a vida e a voz.

Na caminhada, a ficção começa a se construir a partir das experiências sensíveis, em constante realimentação com a imaginação, e o relato – seja escrito, falado, desenhado ou ritualizado - constitui-se de *ficções experimentadas*. Os trabalhos e projetos descritos aqui - sempre em processo porque sempre abertos ao acaso, a novos desdobramentos e a *desvios produtores de caminhos* - consistem na realização de cartografias-devaneios e “mapas para se perder”, imagens-escritos-experiências, propostas sensoriais e “rituais do corpo-paisagem”.

Tais propostas inicialmente tinham como principal guia o som, a busca de uma escuta atenta e descondicionada como fio condutor de percursos, a observação sensível do desenho sonoro das paisagens, dos ambientes, de seus habitantes. As vias percorridas logo levaram à experiência rumo aos outros sentidos e suas misturas: odores, gostos e sensações táteis também constituíram imagens-escritas-experiências. A *escuta* assume, assim, seu sentido ampliado, para além da estrita recepção auditiva: escuta da paisagem, do corpo, do outro; escuta do insondável. A atenção ao som em diferentes contextos teve um papel decisivo nesse processo e um capítulo é dedicado a questões sonoras, poéticas e políticas do som, do ruído e do silêncio.

A abordagem de fenômenos sônicos não se refere apenas à percepção das ondas sonoras que chegam aos nossos tímpanos: o aparente silêncio e o *som imaginado*, que não se propaga em ondas físicas, do qual tanto a memória acústica quanto a imaginação musical, a voz da subjetividade e as alucinações auditivas fazem parte, é, em suma, o que conceituo como *terceiro som*. Procuo desenvolver esse pensamento a partir da produção e das considerações de artistas, músicos e pesquisadores teóricos que já investigaram de alguma forma este tipo de experiência, como Marcel Duchamp, John Cage, Yoko Ono, Christian Marclay, Rodolfo Caesar, Douglas Kahn, Seth Kim-Cohen e David Toop. Assim, o som sugerido por outras formas também se faz presente: em instruções, textos e texturas; em objetos, ações e propostas; em outras sensações e movimentos do corpo e da imaginação.

Considero também implicações políticas e conceitos desenvolvidos por autores diversos, como Félix Guattari, Suely Rolnik, Jacques Rancière e Michel Serres, assim como a observação de Karl Marx sobre a formação histórica e social dos sentidos, em 1844. Procuo também os *embates e diásporas pelos interstícios de sonoridades e sentidos*. A noção de *sonoridade* aqui considera uma *poética do*

*sonoro e do silêncio* como forma de oposição estética-política à colonização e embrutecimento das sensações – e à consequente atrofia da imaginação. A partir de uma sensibilização, de uma poética intersensorial e de uma liberação da imaginação, o *terceiro som* se configura como território fundamental de desvios produtivos, a experiência de uma *terra incognita* vibrátil e rica em possibilidades.

A pesquisa também se direciona às misturas, confusões, desregramentos e conjunções dos sentidos. Não existe a busca de uma separação e análise das experiências sensoriais – o interesse é na experiência plural e emancipadora. A divisão do aparato sensorial em “cinco sentidos” é mais uma construção histórica e cultural do que um dado natural, é mais uma forma de hierarquizar a experiência e estabelecer juízos de valor socialmente convenientes do que um fato do corpo. Eventualmente descondicionar essa sensibilidade formatada ao longo da história da civilização ocidental e colonizada no contexto no capitalismo tardio é um dos possíveis na arte-vida. Artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, George Maciunas, Gordon-Matta Clark, Laurie Anderson e Cildo Meireles, de diferentes maneiras, constam entre os investigadores fundamentais da intersensorialidade na arte. Hélio Oiticica chegou a usar o conceito *suprassensorial* - de forma um tanto distinta do uso do termo em filosofia, que se refere a valores e ideias transcendentais. Em Oiticica trata-se mais de um “além” imanente, uma “transcendência na imanência”, transbordamento dionisíaco dos sentidos, exacerbação da vida através de uma arte que também é música, festa, roupa, dança, experiência transformadora coletiva.

Essas misturas dos sentidos podem receber diversas denominações: multissensorialidade, trans-sensorialidade, plurissensorialidade, sinestesia e as que optei por utilizar prioritariamente, *intersensorialidade* e *plurissensualidade*. Cada um destes léxicos já têm utilizações um tanto específicas. O mais conhecido deles certamente é a sinestesia, termo que possui várias conotações distintas: etimologicamente, vem do grego *syn* (união, junção) e *estesia* (sensação), mas adquiriu um preciso significado neurológico que envolve necessariamente uma confusão entre sentidos de forma bem determinada, automática e involuntária; por exemplo, o sinesteta pode realmente ver a cor laranja-dourado toda vez que ouve a palavra “graça” sendo dita, ou sentir cheiro de grama cortada sempre que visualizar o número seis, sem que haja uma correspondência recorrente entre as sensações de cada sinesteta – cada um tem seu próprio universo de relações sensoriais. No

decorrer da história, tais capacidades já foram julgadas como sendo desde uma degeneração extrema das faculdades humanas até um dom mágico de seres superiores, embora sejam apenas alterações em certas conexões neurais sem maiores consequências prejudiciais ou vantajosas, além do evidente prazer que tal condição costuma gerar em seus portadores. O uso de certos alucinógenos frequentemente provoca experiências sinestésicas em pessoas que nunca haviam passado por situações parecidas antes, o que parece indicar que todos podem ser sinestetas em diferentes graus, em determinados estados de descondicionamento neural e desregramento dos sentidos – sejam quimicamente induzidos por substâncias estranhas ao corpo ou obtidos através de algum tipo de meditação, transe ou outras técnicas e experiências – como a dança, a música, a arte. Walter Benjamin relata sua experiência sinestésica com o haxixe:

“(...) [vivi ali] minha experiência com a *audition colorée*. Eu não estava acompanhando atentamente o sentido do que E. me dizia, pois o eco em mim de suas palavras se convertia imediatamente na contemplação de coloridas lantejoulas metálicas, as quais se reuniam até formarem padrões. Tentei explicar-lhe o fenômeno pela comparação com moldes de trabalhos manuais, aquelas lindas cartelas coloridas que encantaram nossa infância (...)”.<sup>1</sup>

A sinestesia também é recurso poético e figura de linguagem, e poetas como Baudelaire e Rimbaud ativamente advogaram a fusão, a confusão e o desregramento dos sentidos através da linguagem – e para além dela. Pintores e músicos buscaram definir relações entre cores e sons, como Kandinsky e Scriabin – o primeiro não era sinesteta, mas admirava o fenômeno; e o segundo era um sinesteta que de fato via cores perfeitamente definidas ao tocar as notas do piano. Por possuir estes significados e este histórico, a palavra sinestesia não será usada em termos mais gerais, apenas quando se fizer referência a algum tipo de fenômeno sinestésico mais específico, a uma ocorrência intersensorial mais forte.

A *plurissensorialidade* aparece em teorias midiáticas de Marshall McLuhan, abordando hibridismos visuais, sonoros e verbais. Na presente pesquisa, trata-se mais da procura de uma pluralidade sensorial, corpórea e conceitual, performativa, vinculada ao fazer artístico e que possa ir além da tríade visual-sonoro-verbal. O interesse aqui está nas transformações que podem acontecer, através de experiências de arte e vida, nas sensações, nos corpos, nas imaginações.

Um dos aspectos que gostaria de ressaltar é a possibilidade de independência da experiência plurissensual em relação aos aparatos multimídia – múltiplos meios podem proporcionar experiências ricas - ou não. Algumas poucas

palavras, uma imagem isolada, um breve som, o peso e a textura de um objeto, a sugestão de uma aroma, de uma situação, um gesto: estímulos sutis também podem provocar experiências intersensoriais intensas. Para viver estas experiências, não há a necessidade de tecnologias espetacularizadas ou o aparato que os “tecnocratas da sensualidade” produzem para estimular o consumo. Defendo a ideia de que a economia dos meios, quando afetiva e efetiva, é de fato uma tecnologia sofisticada.

Já o conceito de *trans-sensorialidade* foi desenvolvido pelo compositor e pesquisador Michel Chion, ao investigar especialmente as relações entre o sonoro e o visual no cinema. O termo *multissensorialidade* aparece mais em estudos de neurologia e na área da psicopedagogia, principalmente em relação ao método Montessori de alfabetização e ao ensino de crianças com deficiência visual, envolvendo o tato e audição. Assim, por já possuírem usos e referências mais específicos em determinados campos do conhecimento, os termos *plurissensorialidade*, *trans-sensorialidade* e *multissensorialidade* só serão usados eventualmente, quando convier. Priorizei o uso dos termos *intersensorialidade* e *plurissensualidade*.

*Intersensorialidade* é um conceito utilizado e desenvolvido na filosofia fenomenológica, em especial Merleau-Ponty; e em estudos culturais dos sentidos, como os de Constance Classen e David Howes. Apesar de não existir aqui uma “filiação” à fenomenologia nem aos métodos da antropologia e das ciências sociais, tais saberes muito contribuem nas múltiplas questões relacionadas à sensorialidade. O léxico e o conceito de *intersensorialidade* enfatizam uma relação de atravessamentos e trocas, sem hierarquias de importância e domínio entre os sentidos - características condizentes com a proposta desta pesquisa.

O termo *plurissensualidade* já faz parte do território da arte (e da psicologia): foi bastante empregado pelo terapeuta-artista Lula Wanderley, que utilizou elementos da obra de Lygia Clark no tratamento de psicóticos; e pelo crítico de arte Guy Brett, em relação a trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Destaca a pluralidade e sugere a existência das mais diferentes possibilidades de conhecimento corpóreo-mental, sendo, assim, bastante pertinente em relação a este trabalho.

Considerando estas perspectivas de abordagem de experiências artísticas plurissensuais, sempre abertas a outras vias e transformações, a presente pesquisa busca seus caminhos pelos desvios - e pelas conexões que se formam nestes

desvios. Através de um conceito, atinge-se um concreto. Pelo som imaginado – e gerador de imagens – experimenta-se a intersensorialidade na pele. De um passeio sonoro, chega-se a um ato poético - e político. Partindo do reconhecimento dos limites e impossibilidades da linguagem verbal, encontra-se um devaneio em torno da palavra e da escrita.

As imagens se apresentam aqui muitas vezes de forma silenciosa, sem maiores explicações e análises – conto com a força autônoma dessas imagens e com as múltiplas associações que se pode fazer a partir dessa visualidade carregada de sentidos.

Cada parte da dissertação apresenta-se como um lugar, um espaço, uma via que pode se comunicar com outros lugares e caminhos de formas diversas, gerando diferentes cruzamentos de ideias e propostas. Cada capítulo tem sua autonomia, seus desenvolvimentos e conclusões, apresentando determinados problemas e questões que se relacionam aos outros “espaços” do texto, mas não dependem dele. O modo em que a dissertação foi montada, a ordenação dos capítulos, cria um dos percursos possíveis, mas não o único. Assim, o movimento final é, também, uma outra abertura.

Em processo de constante realimentação com a reflexão teórica, venho realizando ações e trabalhos que acredito serem *ressonantes* com a busca desses modos de experiência diferenciada, criativa, emancipadora e libertária da intersensorialidade imaginativa. Um pouco destes processos também será relatado a seguir. Como em uma música, como um aroma e como o mar, o caminho segue por aberturas, movimentos, desvios e passagens.

# 1 PRIMEIRO MOVIMENTO

## TRANSFORMAÇÕES SENSORIAIS

Trata-se de chegar ao desconhecido através do  
desregramento de todos os sentidos.  
*Arthur Rimbaud*

O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára  
de devir-outro.  
*Gilles Deleuze e Felix Guattari*

Cinco sentidos, vias do corpo em abertura, disponível a sentir partículas do mundo, membranas de contato, devir-outro. Sentidos em processo, fazendo-se a cada instante em relações, proximidades e distâncias. Seriam mesmo apenas cinco, como definiu Aristóteles, ou seis ou sete ou doze, como querem outros?<sup>2</sup> Ou seriam incontáveis, em perene transformação em meio às mudanças na matéria do mundo, na percepção e no conhecimento de cada um? Vetores que nos atravessam: transmissores e neurônios em fluxo definem quantos sentidos se fazem, quantidade representável pelo oito de curvas movimentando-se em nó, fita de Moebius, a matemática diante do infinito. Sentidos misturados, expandidos, alterados, *transformando-se sempre*: não seriam muitos outros, além da simplificada divisão clássica em tato, olfato, paladar, visão e audição?



Figura 1 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1963-64. Fonte: Catálogo da 22ª Bienal de SP, 1994.



Lygia Clark traçou um caminho singular e inovador na arte, desde suas primeiras experiências neo-concretas; mas houve um momento decisivo em que radicalizou ainda mais suas propostas, com *Caminhando*. A obra que a artista apresentava consistia em solicitar ao “espectador” que torcesse uma tira de papel e colasse suas pontas, formando uma fita de Moebius. A fita deveria ser cortada ao longo de seu comprimento, dando voltas e mais voltas. O “espectador” escolhia seus caminhos com a tesoura até que não fosse mais possível continuar a cortar, “...cortar continuamente ao longo desse plano infinito. Lygia intitulou isso com um verbo, em vez de um substantivo: *Caminhando*.”<sup>3</sup> A obra era o ato e a experiência de cada de um. O espectador já não existia como tal: era participante, realizador. Segundo a própria artista:

O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. [...] Faça você mesmo o *Caminhando*. [...] A obra é seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso e reverso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo). [...] Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. [...] Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o *Caminhando*. Nada existe antes e nada depois.<sup>4</sup>

...é necessário também conservar a gratuidade do gesto efêmero. O *Caminhando* do me deixava dentro de uma espécie de vazio: a imanência do ato, o abandono da transferência ao objeto, a própria dissolução do conceito de obra e de artista, tudo isso provocava em mim uma grande crise, a qual, inconscientemente, eu já estava buscando a muito tempo.<sup>5</sup>

A partir da ruptura crítica que foi *Caminhando* em sua trajetória, Lygia Clark buscou ir muito além do olhar do espectador: seus objetos passaram a desempenhar o papel de proposições para movimentos e vivências de corpo inteiro, corpo e mente, corpo e alma. “Lygia Clark começou com o olho, porém logo todo o corpo começou a se fazer sentir.”<sup>6</sup> Já na sérios *Bichos*, iniciada em 1960, o outro, longe de ser mero espectador, passava a ser o ativador da obra, o que descobria e executava os movimentos possíveis dos *Bichos*. Sem a ação do outro, a obra não se realiza segundo o intento da artista – por mais que os reguladores de acervos e donos de coleções insistam e expor os *Bichos* imobilizados sobre pedestais, em sua beleza tornada triste pela inércia e pelo isolamento.

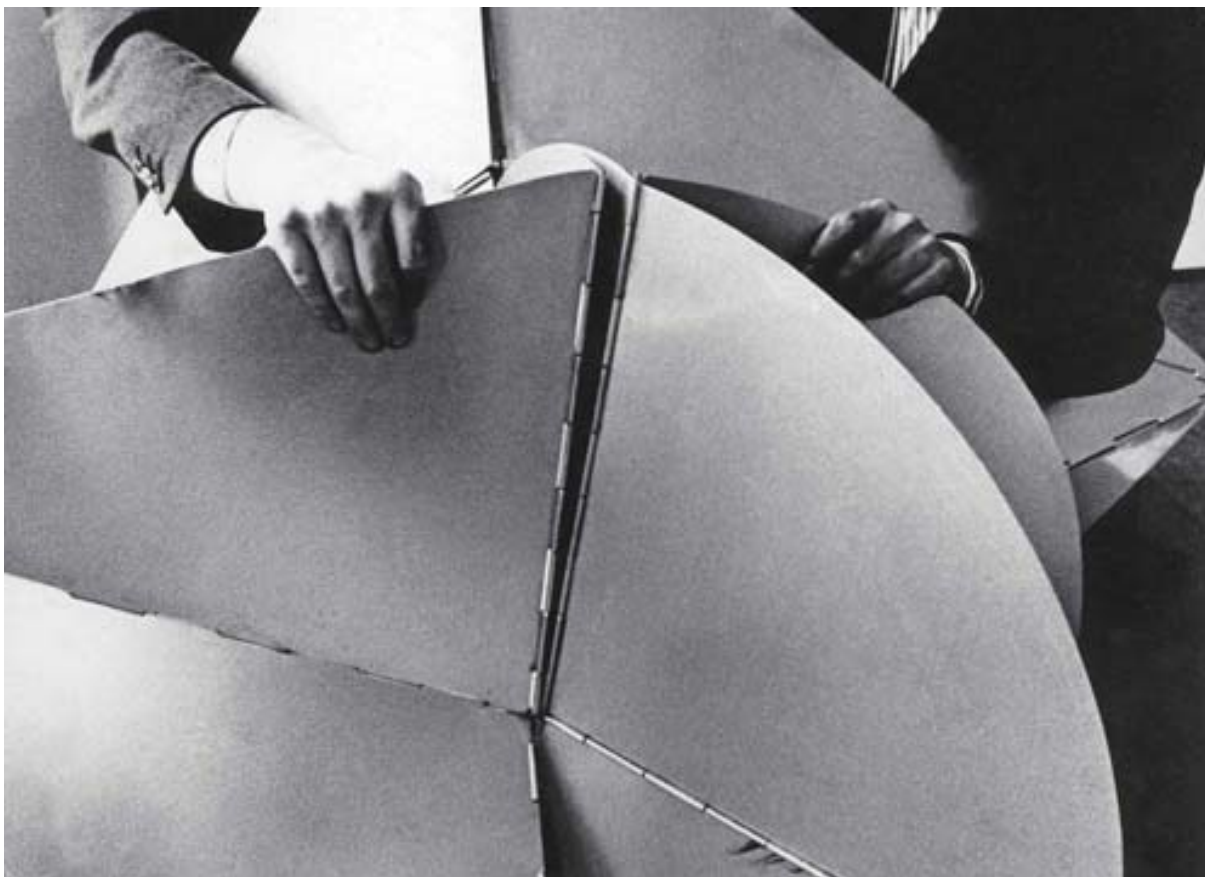


Figura 2 – Lygia Clark, obra da série *Bichos*, 1960-64. Fonte: divulgação *online*.

Depois de *Caminhando*, as experiências com objetos de arte “não relacionais” foram escasseando. Entre as últimas, as *Obras Moles*, esculturas flexíveis, moldáveis e mutantes, que podiam ser penduradas em qualquer lugar. Eram obras orgânicas, sensuais, fluidas – e não podiam ser colocadas sobre pedestais. Em breve, para Lygia Clark, não haveria mais o objeto de arte reificado, isolado, intocável. Passaria a usar os materiais mais cotidianos, baratos e ordinários para confeccionar suas obras, até chegar aos *Objetos Relacionais*, com os quais vai trabalhar a partir de 1966 até o fim da vida, em diversas proposições distintas: sacos plásticos transparentes, elásticos, sacolas de rede usadas em feiras, pedras comuns, areia, bolinhas de isopor, ar, água. Tais materiais proporcionam familiaridade, relação com o dia-a-dia – e, ao se passar por uma experiências transformadoras envolvendo esses objetos, a transformação seria melhor assimilada ao cotidiano. O objeto não mais importava, e sim a relação que iria se estabelecer a partir da interação com ele. “Hoje meu trabalho só tem pensamento. [...] Você deverá tentar descobrir o sentido do gesto. Assim, faço proposições. No fundo o objeto não é o mais importante. O pensamento, o sentido que se empresta ao

objeto, ao ato, é o que interessa: o que vai de nós para o objeto”.<sup>7</sup> Como conclui Guy Brett:

Os papéis de “artista”, “espectador” e “objeto” mediador mudam. Uma vez que o objeto não é mais uma representação, ele deixa de ter sentido ou estrutura exterior à manipulação feita pelo participante no aqui-e-agora. Sua existência é significativa apenas nessa íntima relação com os participantes como seres inteiros, plurissensoriais. A forma externa desse objeto não assume mais importância primordial, já que *o objeto se destina não mais ao olho ou aos outros sentidos explicitamente definidos, e sim a algo mais vago e mais amplo.*<sup>8</sup>

Tais vivências tinham um caráter desrepressor das sensações e dos sentimentos, agiam sobre o “ser” inteiro, buscavam transformações curativas, “terapêuticas”, como a própria Lygia Clark dizia. Suely Rolnik afirma que é desde *Caminhando* que se colocam questões fundamentais que irão acompanhar Lygia Clark a partir de então, em todos os seus trabalhos: “...de que adianta tornar presente na obra a ‘visão’ da invisível exuberância da vida que agita e transforma todas as coisas se o espectador não possui a chave de acesso a essa visão?”<sup>9</sup> Sem que se realize um processo de transformação concreto, a vontade de “religar arte e vida fracassa como estratégia de interferência efetiva na cultura”.<sup>10</sup> Lygia Clark vai de fato procurar a realização de transformações e interferências, “buscando estratégias para desentorpecer o corpo vibrátil do espectador.”<sup>11</sup> É importante ressaltar que a “descoberta do corpo”, para Lygia Clark, ia muito além de experiências sensoriais superficiais e mecanizadas; tratava-se de um algo mais do que o corpo, algo que habita o mais profundo da pele, dos abismos da carne: algo “por trás da coisa corporal”.<sup>12</sup>



Figura 3 – Lygia Clark, da série *Máscaras Sensoriais*, 1967-68. Fonte: *Lygia Clark*, Fundación Tapiés, 1998.

O processo se dava na imersão abandonada em si mesmo, como nas *Máscaras Sensoriais* ou na entrega corajosa e desapegada a um grupo, como na série *Corpo Coletivo*. Em trabalhos coletivos, a confiança, os medos, repressões, liberações e prazeres no contato com o outro - e com as matérias dos objetos em movimentos que não podiam ser controlados por uma só pessoa - traziam outros processos à tona, outras mutações, “cascas” que se rompiam. Em *Canibalismo*, frutas são devoradas no corpo do outro, de dentro de uma “bolsa-barriga” que se abre. *Ovo Mortalha* é um grande plástico transparente com sacos de juta costurados nas pontas, nos quais duas pessoas colocam seus pés ou suas mãos e realizam movimentos que acabam por envolver uma à outra no plástico. Segundo a artista, esses plásticos funcionavam quase como uma *ligação ectoplasmática*. “A obra passa a realizar-se na *pura sensação das emanções dos corpos dos parceiros* de experiência, tal como captadas pelo corpo vibrátil de cada um.”<sup>13</sup> Como disse Lygia Clark, tratava-se de:

...pessoas traçando entre si sua psicologia íntima [...] A ideia é que uma pessoa ‘vomite’ experiências de vida ao participar de uma proposição. Esse ‘vômito’ será engolido por outros que, imediatamente, também ‘vomitarão’ seus conteúdos internos. É, portanto, uma troca de qualidades psíquicas, e a palavra comunicação é muito fraca para expressar o que acontece no grupo.<sup>14</sup>

É evidente que tais processos nem sempre eram agradáveis e prazerosos. Segundo o historiador Jean Clay, o esforço de Lygia era o “...de mergulhar no contraditório, de absorvê-lo, de se juntar passionalmente com o que o exclui, de sustentar toda a entropia cósmica [...] a fusão impossível com o mundo, do qual ela sabe que todo homem se separa no momento de sua morte”.<sup>15</sup>

Com os trabalhos finais de Lygia Clark, na *Reestruturação do Self*, usando os *Objetos Relacionais*, essas articulações atingem seu ápice. Muitos dos objetos vieram de trabalhos anteriores de Lygia; outros, eram inventados e levados pelos “clientes”, ou foram desenvolvidos pela própria artista nessa época. Um longo processo se desenvolve durante anos, contando com a delicada cumplicidade que se estabelecia entre artista e participantes, individualmente, não mais em grupo. Buscava-se trazer à tona conteúdos reprimidos no corpo e na memória, transformá-los.<sup>16</sup> O terapeuta Lula Wanderley não fala em “cura”, mas em possibilitar “um melhor contato afetivo com a realidade” e “um desbloqueio de nossa relação com o mundo”<sup>17</sup>. Suely Rolnik, pesquisadora e profunda conhecedora do trabalho de Lygia Clark, também terapeuta, define:

O ritual coletivo [...] transforma-se aqui em um ritual solitário, no qual a iniciação do espectador se completa, através do assentamento do corpo vibrátil em sua subjetividade. O trabalho com um “espectador” de cada vez constitui um espaço mais protegido e propicia uma viagem mais radical. O que irá estruturar-se é um modo de subjetivação, no qual o “em casa” não é mais o ego neurotizado do sujeito moderno, mas sim uma estrutura viva em devir, engendrando-se no engravidamento pelo mundo, que Lygia chamará de “self”.<sup>18</sup>

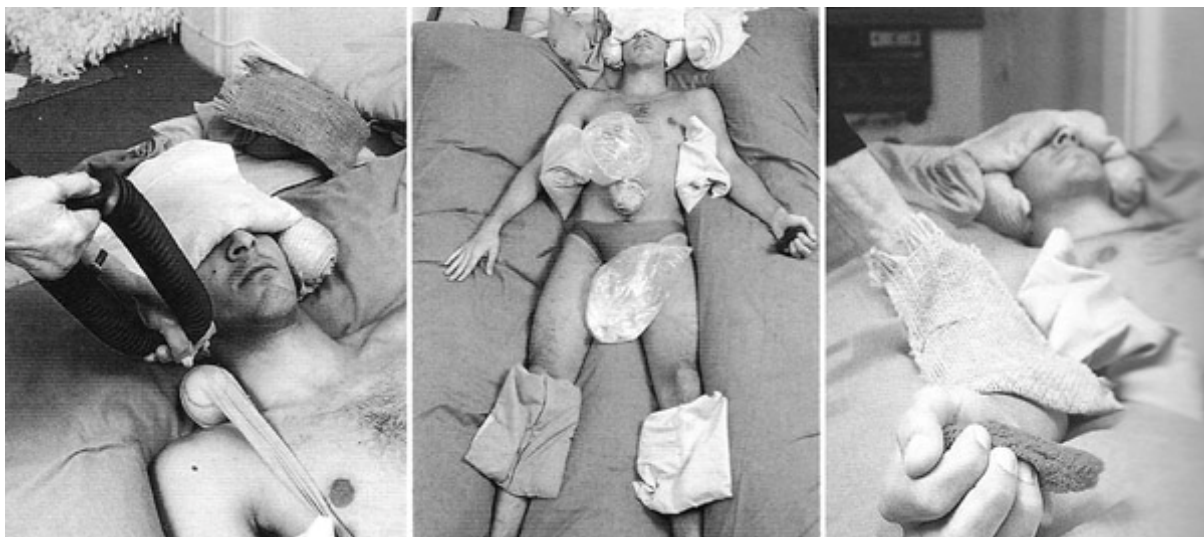


Figura 4 – Lygia Clark, *Estruturação do Self*, com *Objetos Relacionais*, 1976 – 1988. Fonte: divulgação online

Nos dois tipos de experiência, solitária ou coletiva, os relatos incluem sensações de um renascimento, fosse com uma sensação de se estar mais integrado, unificado, centrado – ou com o surgimento de uma subjetividade expandida, multiplicada, aberta, em puro devir. Tudo indica que ninguém permanece o mesmo. Suely Rolnik relata sua experiência com a *Baba Antropofágica*:

Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim, não sei o que pode vir a acontecer. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas [...] para depositá-las logo em seguida sobre meu corpo.

Coberta pouco a pouco dos pés a cabeça por um emaranhado de linhas [...] vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, de me diluir: começo a ser esse emaranhado-baba.[...] meus olhos são desvendados. Volto para o mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba, plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.

Estou atordoada. O que é isto que me aconteceu? [...]

Penso no “corpo sem órgãos”, expressão de Antonin Artaud, retomada e expandida por Gilles Deleuze e Felix Guattari, no mesmo momento em Lygia fazia sua *Baba Antropofágica*. O corpo sem órgãos é essa matéria aformal de fluxos/babas, que experimentei num plano totalmente distinto daquele onde se delinea minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva. [...]

Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos/baba é um fora de mim, mas que curiosamente me habita, e ainda por cima me faz diferir de mim mesma. Se não é dentro de mim, o que é esse fora que me habita?<sup>19</sup>



Figura 5 – Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973. – Fonte: divulgação *online*

Tais experiências de um “corpo sem órgãos” e de um “ser” que habita *fora* da linguagem verbal, *fora* da perspectiva visual e *fora* da divisão em sujeito e objeto, um *fora* que é ao mesmo tempo um *aquém* e um *além*, remetem a um estado de existência muito distante do padrão sensorial segmentado e racionalizado que regula o dia-a-dia, o “senso comum” – com o duplo sentido de “sentidos” atuando aqui: *sensorialidades* e *significados*. Trata-se da experiência de um “senso incomum” – que, no entanto, pode ser acessado por qualquer um que se disponha a tal. Esse tipo de possibilidade evidencia o caráter construído e artificialmente ordenador da aparentemente “natural” divisão sensorial do corpo em cinco sentidos, vinculados estritamente a seus órgãos especializados e suas funções.

A separação dos sentidos em cinco remonta à Grécia antiga, sendo atribuída a Aristóteles – embora, em *De Anima*, ele considere o paladar como derivação, parte do tato. Uma hierarquia era estabelecida, em ordem decrescente: visão, audição, olfato, paladar, tato. Quanto mais os sentidos eram identificados à racionalidade, abstração e distância, mais valorizados; quanto mais eram associados ao animal, à sensualidade e à proximidade, menosprezados. Aristóteles considerava que tato e paladar eram comuns aos outros animais e necessários apenas para que existíssemos; já os outros sentidos eram úteis para uma boa existência.<sup>20</sup> Mesmo com todo o interesse consagrado à noções abstratas, aos signos e ao texto e mesmo com o excesso de informação focada no áudio-visual da atualidade, tal falta de relação entre o prazer de bem viver e o tato e o paladar chega a ser de difícil compreensão em nossa cultura – e certamente para boa parte de outras culturas.

Na segunda metade do século XX, diversos estudos se dirigem às relações entre os sentidos, prioritariamente aos fenômenos visuais e sonoros e suas relações com as novas mídias. McLuhan fala de *plurissensorialidade*, referindo-se à produção e recepção de imagens, sons e palavras; além disso, faz referência a uma

“tactilidade da visão”.<sup>21</sup> A pesquisa de Michel Chion e o desenvolvimento do conceito de *trans-sensorialidade* também diz respeito às relações entre o visual e o sonoro. No caso da *multissensorialidade* aplicada ao aprendizado de deficientes visuais, surge o tato, como o necessário substituto do “sentido principal”.

A contribuição dessas pesquisas específicas é inquestionável, mas é o caso de questionar a “naturalidade” com que os outros sentidos foram pouco observados, não fazendo parte do recorte de interesse: na verdade, este nada mais que é o “consenso” na civilização ocidental, a superioridade da visão, seguida pela audição. É evidente que a importância dos meios tecnológicos de reprodução, das mídias sonoras, visuais e áudio-visuais desenvolvidas principalmente no século XX desperta novas questões, mudanças radicais e um conseqüente interesse renovado nestes aspectos. Mas o próprio fato de que esse desenvolvimento tecno-científico se deu em torno do eixo visual-auditivo não é significativo? E não existem “tecnologias dos outros sentidos”? Existem, e as indústrias dos perfumes e dos sabores artificiais são dois exemplos de lucrativas aplicações dessas tecnologias no mercado. O relativo “silêncio” a esse respeito será investigado mais adiante. Mas, em pouco mais de um século, as tecnologias visuais e sonoras parecem ter contribuído para fortalecer o *constructo* desse “foco sensório-racional”. No entanto, esses excessos podem banalizar e anestesiar; e a hipertrofia em um ponto tende a estrangular e atrofiar outros pontos.

Algumas propostas artísticas surgidas a partir do final dos anos 1950, já procuravam quebrar essa divisão e esse foco, desbanalizar, liberar e emancipar, na arte e na vida. Se no Brasil aconteceram as experiências únicas de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, nos Estados Unidos George Maciunas criava o Fluxus; e havia o grupo que frequentava as aulas de John Cage na *New School for Social Research*. Havia uma certa semelhança/sincronia de ideias entre esses núcleos e vários artistas passaram pelos dois grupos, como George Brecht e Alan Kaprow. Cage era uma das influências do Fluxus e Maciunas era uma espécie de carismático visionário-artista-empresário-anarquista-utópico; o Fluxus era “seu” movimento-grupo neo-dada que iria revirar as coisas nos EUA - e também faria sua passagem pela Europa. Estiveram no Fluxus e em seus eventos Yoko Ono, Nam Jun Paik, La Monte Young, Geoffrey Hendricks, Alison Knowles e muitos outros, produzindo “anti-arte” e *happenings* que subvertiam radicalmente as noções dominantes, com humor e senso crítico corrosivo. As instruções e “partituras” do Fluxus eram distribuídas em



folhetos – algumas ideias impressas em breves palavras e imagens podiam gerar um evento.<sup>22</sup> Alan Kaprow era um dos mais fortes articuladores de ideias no grupo. Sua concepção de uma arte intersensorial, que torna-se *ambiente*, *acontecimento*, *transformação* e *vida*, é elaborada com precisão em trecho de uma carta a Mason Gross, em 1959:

...desisti da arte específica da produção-de-imagens (e junto com ela do mundo das galerias) para o que eu chamo de produção de "situações" (ou "eventos" ou "happenings"). Veja só, percebi que minhas colagens há muito tinham deixado de ser "imagens" e, por algumas razões, tinham mesmo se transformado em *ambientes*, tanto em seu alcance quanto em sua preocupação com certos processos ou *transformações literais*. Comecei a usar *espaços e substâncias estranhas, movimento literal e tempo literal*, de uma forma que era apenas tradicionalmente sugerida pelas pinturas do passado. [...] o costume de colocar as várias formas completas (e virtualmente exclusivas) de arte juntas deve ser abandonado por completo. Em vez disso, *uma "molécula" básica compreendendo som, movimento, luz e mesmo cheiro deve ser estabelecida primeiro*. Pode-se construir a partir daí uma estrutura completa de qualquer tipo que se quiser.

*Eu queria que alguma coisa "acontecesse", mas "acontecesse" tão naturalmente quanto o vento sopra as folhas, algo que pudesse ser tão total quanto um passeio pela cidade com os sentidos bem abertos*. Para fazer isso tive de empregar alguns dos meios mais aparentemente artificiais - como sons eletrônicos e luzes elétricas. Mas os resultados dos últimos três anos têm sido muito encorajadores.<sup>23</sup>



An Apple Shrine Environment at Judson Gallery, Allan Kaprow, 1960 Photo: Robert R. McElroy/Licensed by VAGA, New York, NY

#### GEORGE BRECHT

##### Drip Music

For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

1959

##### Drip Music, Second Version

Dripping

1959

##### Drip Music, Fluxversion 1

First performer on a tall ladder pours water from a pitcher very slowly down into the bell of a French horn or tuba held in the playing position by a second performer at floor level.

1959

##### Time-Table Event

To occur in a railway station. A time table is obtained. A tabulated time indication is interpreted in minutes and seconds (for example, 7:16 equals 7 minutes and 16 seconds). This determines the duration of the event.

1961

##### Word Event

Exit.

1961

Figuras 6a e 6b – Allan Kaprow, *Apple Shrine Environment*, Judson Gallery, 1960; George Brecht, algumas *Fluxus Scores*, 1959-1961. Fonte: *Critical Mass*, 2003, ed. Geoffrey Hendricks, foto: R.R. McElroy; e *Fluxus Performance Workbook*, 2002, ed. Ken Friedman et. al. (e-book gratuito)



Poucos anos mais tarde, pode-se observar uma *ressonância* dessas propostas de Kaprow, Maciunas e do Fluxus em geral no trabalho e no discurso de Hélio Oiticica. Se essa ressonância era deliberada e consciente ou não, é algo que não me parece especialmente importante; importa que o espírito libertário de uma arte-vida transformadora estava presente e atuante em práticas e contextos culturais, sociais e políticos diversos. O conceito de ressonância será desenvolvido mais adiante, mas cabe aqui salientar um dos significados de *ressonante*: “alguém que amplifica sensações, ideias ou teorias”.<sup>24</sup> Em 1966, com o Brasil já sob uma ditadura militar, em seu *Programa Ambiental*, Helio Oiticica afirma:

A posição com referência a uma *ambientação* e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc. propõem uma *manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para o espectador. Ambiental é, para mim, a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar* – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as *que a cada momento surgem* na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.[...] é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma *posição ética (assim como uma política)* que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma *posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela*.<sup>25</sup>



Figura 7 – Hélio Oiticica, da série *Penetráveis*, 1960-1980. Fonte: divulgação online.

Transformar a arte e a experiência do espectador-participante significava também transformar percepções, modos de viver e de se comportar socialmente e politicamente. Hélio Oiticica realizava um movimento como o de Lygia Clark, a

transformação do espectador e de suas possibilidades de ação através de vivências artísticas:

...o suporte principal do trabalho de Oiticica e Clark não era seus corpos próprios, mas os corpos de outros: o padrão

VOCÊ o espectador  
EU o artista

foi sensorialmente revertido por eles no fluxo conceitual

VOCÊsetornaráEU

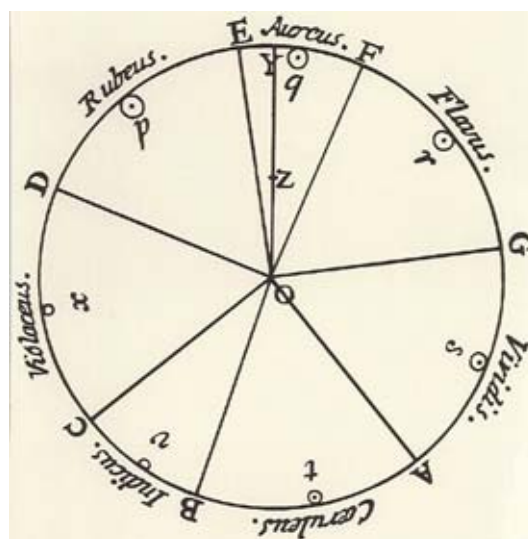
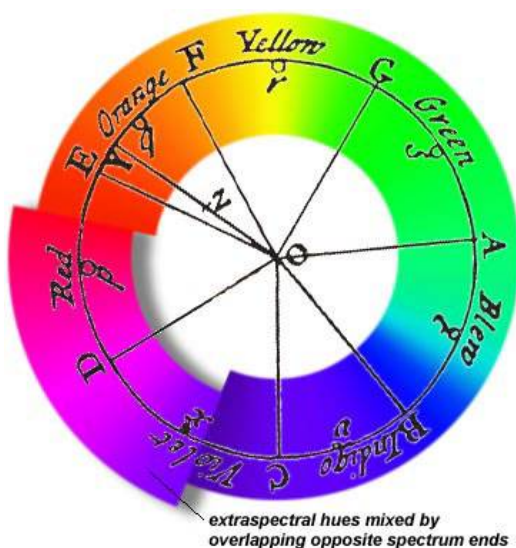
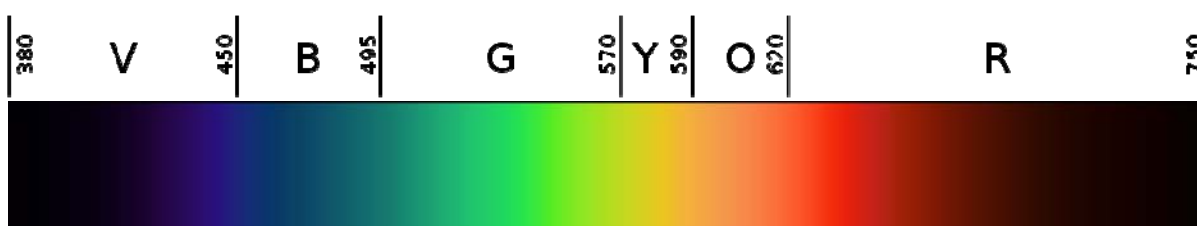
não através de uma simples inversão especular, mas no sentido de mover 'VOCÊ' da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência.<sup>26</sup>



Figura 8 – Lygia Clark, *Arquiteturas Biológicas II*, 1969. Fonte: [http://corpo-sinalizante.blogspot.com/2011\\_03\\_01\\_archive.html](http://corpo-sinalizante.blogspot.com/2011_03_01_archive.html)

O “desregramento dos sentidos” se mostra presente nas formulações artísticas mais inovadoras, de formas diferentes, desde o séc. XIX; essa “revolução sensorial” que se estende por diferentes afluentes nas artes, na poesia e na filosofia tem um caráter político, contestador. Curiosamente, aspectos sinestésicos na arte vieram a influenciar algumas das primeiras investigações científicas a respeito da sensorialidade humana. Um dos mais significativos precursores dos estudos da percepção foi Isaac Newton, que acreditava em um *paralelismo entre visão e audição* e em uma relação entre as frequências óticas e acústicas. Adaptou a sua

descoberta do espectro de cores da luz branca para estabelecer uma *relação* com as notas musicais da escala maior, estabelecendo sete cores principais para as sete notas. Estes são alguns dos motivos que levaram Newton a definir o arco-íris como tendo sete cores: a música, o interesse pela sinestesia, a crença em analogias. Não fosse isso, é possível que Newton tivesse estabelecido alguma outra divisão: não há limites ou fronteiras entre as cores do espectro, elas misturam-se gradativamente. O espectro poderia ter sido dividido em cinco ou doze cores, por exemplo; qualquer divisão seria relativamente arbitrária. Graças à música e à sinestesia, consideramos “natural” um arco-íris de sete cores.<sup>27</sup>



Figuras 9a, 9b, 9c – Espectro da luz branca; círculo de Newton com sobreposição das cores; círculo de Newton original. Fonte: Wikimedia Commons

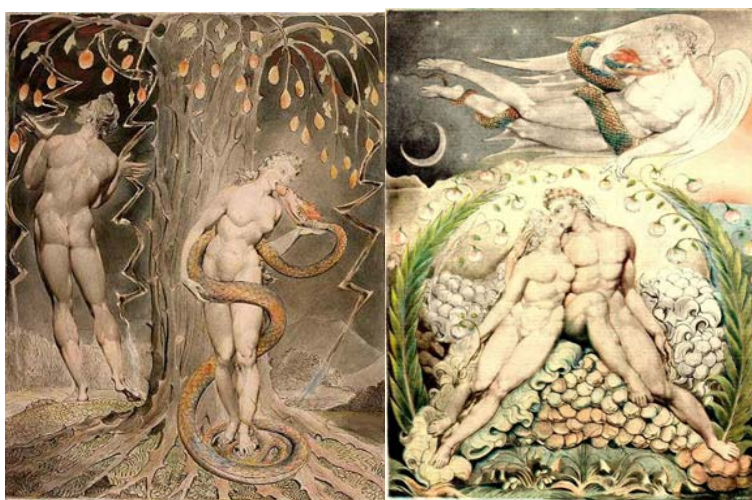
Já no século XIX, Goethe, que também nutria interesse pelas ciências naturais, desenvolveu uma teoria das cores que, apesar de algumas impropriedades científicas, tinha o mérito de levar em conta aspectos subjetivos e psicológicos do observador, antecipando descobertas posteriores. Os cientistas Helmholtz, Fechner e Weber realizaram diversas experiências fundamentais para a compreensão física e fisiológica de fenômenos sensoriais. Mais tarde, já no início do século XX, desenvolveu-se a teoria da Gestalt, que influenciou correntes psicológicas até



décadas depois. Tais teorias e experiências, em geral, focavam-se na visão e na audição.<sup>28</sup>

A divisão em cinco sentidos e sua hierarquização parece ter perdurado como sendo algo “natural”, sem muitos questionamentos, até a era contemporânea, quando estes questionamentos se iniciaram – sendo legitimados, principalmente, pelo discurso científico, pelas pesquisas das neurociências e da psicologia cognitiva. Neste contexto, admite-se a existência de vários sentidos a mais, tais como: a propriocepção ou cinestesia (o senso de movimento muscular e consciência corporal, a capacidade de reconhecer o posicionamento do próprio corpo no espaço e a relação das partes do corpo entre si sem o auxílio da visão); o senso térmico, a sensibilidade a diferentes temperaturas; o senso de duração, ritmo e passagem do tempo; e possivelmente a magnetocepção, percepção de campos magnéticos, sentido claramente presente em certos animais mas ainda controverso em se tratando de humanos<sup>29</sup> – talvez porque tenha sido um sentido “esquecido”, não mais exercido e elaborado, atrofiado. Não há um consenso sobre quantos sentidos existem, nem sobre quais podem ser considerados derivações de outros, o que é “separado” e o que atua em conjunto, onde existem paralelismos ou não – mas se considera que *um sentido não necessita de um órgão especializado para existir*.

Na literatura e nas artes, essa noção de uma sensorialidade aberta e misturada possui uma história mais antiga. William Blake, no séc. XVIII e XIX, em seu “Casamento do Céu e do Inferno”, faz um elogio do instinto e do prazer, em uma obra em que misticismo e erotismo, corpo e alma, se misturam de forma intrincada, indissociável.



Figuras 10a e 10b – William Blake, *A Tentação de Eva* e *Satã Observando o Amor de Adão e Eva*; para o “Paraíso Perdido”, de Milton, 1808. Fonte: Wikimedia Commons.

A ideia de uma sensualidade libertária e o desejo de expansão da sensibilidade através de experiências com sinestésias poéticas movimentavam Baudelaire e os simbolistas do século XIX. Rimbaud adolescente também experimentava sinestésias em sua poesia e, certamente por experiência própria, proclamava o desregramento de todos os sentidos como via para que o poeta se tornasse vidente, “verdadeiro ladrão de fogo”. Lautréamont/Isidore Ducasse e Raymond Roussel escreveram algumas das obras mais visceralmente perturbadoras, inclassificáveis e singulares, repletas de um desregramento extremo, estado selvagem paradoxalmente elaborado à um alto grau de sofisticação.

Pode-se dizer que Espinoza, com sua noção de afetos, desejos e paixões, abriu caminho para que Nietzsche viesse a trazer a filosofia ocidental “de volta ao corpo”. Nietzsche questionou radicalmente as ideias em torno do “bom homem racional e suas abstratas verdades virtuosas”, declarou o *dionisíaco* como sendo o necessário contraponto ao paradigma *apolíneo* e colocou questões relativas a afetos e instintos em discussão, em uma filosofia da *imanência*, não da transcendência; um “ser fiel à terra”.

Com a psicanálise de Freud e todo o contexto de ruptura do modernismo e das vanguardas artísticas e literárias nas primeiras décadas do século XX, com o dadaísmo e o surrealismo, o corpo, o inconsciente e diferentes formas de percepção começaram a ganhar mais voz e mais imagem, fosse em Max Ernst ou em Apollinaire. Bergson, Bataille, Artaud e os desdobramentos da linhagem fenomenológica e do existencialismo, especialmente em Merleau-Ponty, traçam caminhos essencialmente diferentes, mas todos em busca de uma maior compreensão e vivência do que é “ser (n)o corpo”. Bachelard, em seus devaneios filosóficos-poéticos chega a falar em “polifonia dos sentidos”<sup>30</sup>. Foucault investigou genealogicamente a loucura, a disciplina, a sexualidade, os biopoderes, os saberes e interdições que vêm constituindo corpos, subjetividades e vidas no decorrer da história. Ainda somam-se os escritos de Deleuze e Guattari – e todos os desdobramentos a partir deles - com a noção de micropolítica e a valorização dos afetos, do sensorial - e do sonoro, inclusive na elaboração e apropriação de conceitos como o *ritornello*, um jargão musical. O “*corpo sem órgãos*” é também um campo de desregramento dos sentidos, no traçar de linhas, cartografias, territórios em dissolução e mutação, desterritorializações, fluxos - e babas antropofágicas.

Pode-se constatar que filósofos distintos como Nietzsche, Merleau-Ponty e Deleuze influenciaram e ainda influenciam o pensamento muito além do âmbito da filosofia nos meios acadêmicos. Tal influência se dá sobre os mais variados leitores e inclui artistas, arquitetos, antropólogos, psicólogos, educadores, estudantes, boêmios, escritores de ficção, poetas, etc. Mas, especialmente nos contextos em que se parte da experiência sensível concreta – como no caso das artes - seria o caso de pensar mais em *ressonância* do que em influência, em *ciclos* do que em linhagens. O fenômeno físico da ressonância diz respeito a uma “concordância entre a frequência de excitação e o objeto exposto à vibração”. Ocorre em diversos campos: acústica, ótica, mecânica, eletricidade. Todos os organismos vibram em determinadas frequências – e estão sujeitos, portanto, ao fenômeno da ressonância quando entram em contato com frequências afins. A expressão popular “estamos sintonizados na mesma frequência” provavelmente veio desse fenômeno. O termo deriva do latim *resonare*: “soar de novo”.<sup>31</sup> Quando um artista manifesta interesse por Nietzsche, uma dançarina se entusiasma com Merleau-Ponty ou um músico teoriza tendo Deleuze como referência, pode-se considerar que está ocorrendo ressonância: certas vibrações encontraram semelhança e vibraram junto a outras, amplificando a potência do que vibra. *Algo está soando de novo.*

Tais pensadores partiram, frequentemente, de observações sobre a arte, a música e os processos artísticos para elaborarem seus discursos – sendo assim bastante provável, praticamente evidente, a ocorrência de uma vibração recíproca, um reconhecimento de similitudes: uma ressonância. Desta forma, o artista, em seu trabalho articulado e realizado muitas vezes através de experiências e linguagens não-verbais, *sente e sabe*, em suas práticas, que a articulação verbal desses pensadores pode encontrar diversas ressonâncias em suas atividades – assim como o artista encontra ressonâncias nos trabalhos de outros artistas, em escritores, em vivências cotidianas da sua própria cultura ou de outras, etc. Muito mais que uma derivação discursiva e uma suposta filiação deliberada e obediente a uma corrente de pensamento, seria o *reconhecimento de afinidades sem excluir as diferenças, distâncias e irredutibilidades*, reconhecimento que se dá na vivência de seus processos, e não em “seguir cartilhas” ou “ilustrar considerações filosóficas”. Isto também pode ocorrer eventualmente, caso em que parece haver mais um enfraquecimento do que uma amplificação *disso que soa de novo.*

Nas artes, pode-se considerar que teve início uma “virada (inter)sensorial” - e também conceitual – na época e nos contextos já citados, a partir do final dos anos 1950, com o grupo que se formou em torno de John Cage, o advento dos *happenings* e o surgimento do Fluxus, as misturas entre as artes e a contra-cultura, e experiências específicas de emancipação arte-vida, como em Hélio Oiticica e Lygia Clark. Desde então, são incontáveis processos *ressonantes* que se apresentam sob formas variadas: instalações que ativam múltiplos sentidos e participações; rituais e performances que têm os próprios corpos e vivências transitórias como principais campos de ação; as derivas e intervenções públicas que colocam questões do corpo em movimento e das subjetividades nos espaços da cidade ou fora dela. Em suma, são propostas que buscam a *desmaterialização do objeto reificado*; e o *corpo presente*, inteiro, a *experiência vivida* do artista, do público ou dos dois, constituindo-se muitas vezes como um “corpo sem órgãos”, na fronteira borrada entre artista/propositor e público/participante/ativador.

Além de Lygia Clark e Hélio Oiticica, outra artista brasileira que realizou experiências com a participação do público presente “de corpo e alma” foi Lygia Pape. *Divisor* tornou-se uma das imagens emblemáticas de 1968 no Brasil: um tecido branco de 30 x 30 m mantinha juntas, embora divididas, dezenas de pessoas; as cabeças eram separadas do resto do corpo. Um grande corpo coletivo membranoso, de múltiplas cabeças, articulava seus movimentos em conjunto, como fosse possível. A ambiguidade estava presente no trabalho, que referia-se tanto à massificação do homem quanto à pluralidade comunitária.<sup>32</sup>

Outra obra que colocava o participante no centro da experiência – e também da obra, fisicamente, literalmente – era *O Ovo*, do mesmo ano. Estes “ovos” eram cúbicos, fazendo referência à tradição geométrica. Foram feitos de material ao mesmo tempo elástico e quebradiço: como um ovo, com membrana e casca. Eram ocupados originalmente por percussionistas que tocavam *in crescendo*, e saíam das membranas-cascas, rompendo-as em um nascimento, no limite desse crescimento que se fazia com a música e o movimento dos corpos. Hélio Oiticica observou que em Lygia Pape a noção de ‘ideia’ não significava o abandono do sensual em favor do cerebral, ao contrário: era o “ato vivo de ter uma ideia”, “busca para a consciência sensorial direta”, “o intelecto desafiando a si mesmo”.<sup>33</sup>

Nesse paradoxo talvez esteja incluída toda a aventura da vanguarda no Brasil a partir dos anos 1950: o desejo de configurar a relação – impossível de ser capturada e explicada porque nunca poderemos estar fora dela – entre nosso cérebro e nosso

corpo, o intelectual e o sensual, um relacionamento que há muito tem sido submetido, nas tradições da cultura ocidental, a um dualismo resoluto. Ao estabelecer o que considerava as melhores condições para um pensamento filosófico confiável, René Descartes escreveu na primeira de suas meditações: “Eu me considerarei como se não tivesse mãos, olhos, carne, sangue ou sentidos.” Dificilmente poderia haver uma antítese mais clara às implicações de trabalhos como os de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. [...]

É claro que não se pretende com isso passar de um extremo ao outro, chegando a um antiintelectualismo. Os artistas aqui mencionados se distinguem porque sua união corpo e mente possui primorosa mutualidade.<sup>34</sup>



Figura 11 – Lygia Pape, O Ovo, 1968. Fonte: divulgação *online*

Esse dualismo cartesiano da tradição ocidental de origem européia é posto em cheque pelo “conceitualismo sensual” que se desenvolve na arte brasileira a partir desse contexto. A própria Lygia Pape articula essa forma de pensamento e criação em uma frase: “Desdobro o projeto ao nível de uma *epidermização de uma ideia: o sensório como forma de conhecimento e consciência.*” Essa “linhagem sensório-conceitual” encontrou inúmeros desdobramentos mais recentes, na produção de diversos artistas.<sup>35</sup>

Como analisa Guy Brett, esta influência pode ser levada para o lado puramente formal, o que chega a constituir uma *traição*; ou então o artista e sua



obras são *ressonantes*, e usam as inovações “como estímulo para desenvolver ainda mais as relações que Lygia Pape, Clark e Oiticica propuseram, interpretando-as sob formas que podem ser pouco semelhantes à sua obra no plano externo”. Um exemplo é Ricardo Basbaum, com trabalhos como “Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?”, projeto-processo iniciado em 1994. Um objeto de aço esmaltado branco e azul, de 125 x 80 x 15 cm, que se assemelha a um olho estilizado em grande fôrma com um furo esférico no meio, é oferecido a diversas pessoas e grupos. Estes fazem o que desejarem do objeto, e os usos, situações e possibilidades experimentadas são registradas fotograficamente pelo artista. Tal processo é coerente com um tipo de arte no qual se trata de “procurar formas pelas quais ela possa interagir com a vida, com as pessoas e pôr em movimento processos de transformação.”<sup>36</sup>



Figura 12 – Ricardo Basbaum, *Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?*, em curso desde 1994. Fonte: “Brasil Experimental”, de Guy Brett, 2005.

O objeto acaba servindo como bacia de lavar roupas, local de brincadeiras infantis e adultas, dura cama para duas pessoas em posição fetal, fôrma de bolo, vaso de plantas, fruteira, baleiro, barco. Entra para o cotidiano - e também serve de pretexto para que se fuja da rotina. É levado à varanda, à mesa, à praia, ao morro, atende a múltiplos sentidos, desejos e manifestações. Assim como os objetos relacionais de Lygia Clark – mas em outro contexto, a princípio mais “solar” que “abismal” - a “fôrma-olho-o-que-você-quiser” de Basbaum tem uma característica “esvaziada” que permite as mais diversas interações, metáforas e projeções, abrindo todo espaço ao outro, ao participante.

Nesse período do final do séc. XX, mas em um outro âmbito, foi com o erudito devaneio filosófico-poético de Michel Serres em “*Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados*”, publicado pela primeira vez em 1985, e com um renovado interesse pelos estudos sensoriais nas ciências humanas, especialmente a partir dos anos 1990, que esse campo de interesses veio se expandindo. Já se fala em uma “virada sensorial” em relação aos discursos que procuram articular o mundo em termos textuais. O antropólogo David Howes, um dos expoentes nestes estudos, em sua introdução ao livro que editou, “*O Império dos Sentidos*”, publicado em 2005, chega a citar Wittgenstein, em uma paráfrase: “Os limites da minha linguagem *não* são os limites do meu mundo.”<sup>37</sup>

Em seu artigo no mesmo livro, Howes investiga um alarmante contraponto e desdobramento do problema do aparente “silêncio cotidiano” em torno da plurissensualidade e do contínuo despertar dessa intersensorialidade nas artes: o uso de estímulos sensoriais múltiplos com o intuito de criar uma atmosfera mais propícia ao consumo, a “lógica sensual do capitalismo tardio”. Tal lógica procura induzir o consumidor a um estado de *hiperestesia*, através das mais variadas “mensagens subliminares sinestésicas” e da criação de espaços de consumo, como os *shoppings* e as lojas de departamentos, em que o ambiente - iluminação, música, texturas e aromas que sugerem e convidam aos sabores – tudo, enfim, é planejado para criar uma “atmosfera de prazerosa auto-indulgência”. Aponta também as estratégias do *design afetivo*, do *marketing multissensorial* e aponta o surgimento de uma nova *tecnocracia da sensualidade*, todos seriamente voltados à seduzir com ofertas de prazer instantâneo e a deixar suas *marcas* fortemente gravadas no subconsciente do consumidor. A aposta é que, ao multiplicar os canais sensoriais pelos quais a mensagem de “compre-me!” vai chegar, as chances de que esta

mensagem seja cada vez mais irresistível aumentam consideravelmente – fato que costuma ser confirmado pelos lucros. Alguns dos lemas do *design afetivo*: “não pense em usabilidade, mas em tentação”; “não pense em beleza aparente, mas em beleza na interação”.<sup>38</sup>

Howes observa que “a paisagem do consumidor foi transformada em uma selva de logos, cartazes e anúncios em neon”, ao ponto de gerar uma exaustão, um esgotamento visual – apelar aos outros sentidos é um diferencial na disputa mercadológica, e “o tato revitaliza”. Desde 1990 existem empresas registrando a propriedade intelectual das “marcas sonoras” e das “marcas olfativas” de seus produtos: já se iniciou uma privatização dos estímulos sensoriais e uma “colonização e canalização do espaço mental do consumidor”. Uma pesquisa avaliou que a maior parte das pessoas investigadas reconhecia melhor os cheiros de determinados produtos – e suas marcas, tais como “talco para bebês x” e “chiclete y” – do que odores naturais supostamente inconfundíveis, como café e limão. Isto parece indicar que esta hiperestetização do cotidiano com intenções voltadas puramente ao mercado, a hiperestesia dos espaços de consumo e a informação excessiva acaba por fatigar, anestesiar e atrofiar as sensibilidades de indivíduos - ou “endivíduos”, sempre divididos e endividados, além de enquadrados e colonizados em seus próprios corpos. No entanto, como Howes observa, consumir não é algo passivo, desprovido de decisão: é ativo e, como tal, está sujeito a diversas resistências e transgressões, principalmente por parte de culturas distintas da que elaborou determinado produto e suas *marcas multissensoriais*, culturas que podem perceber de formas totalmente distintas o que lhes é oferecido.<sup>39</sup> A proposta de sensibilização, descolonização e emancipação que formas de arte plurais e libertárias podem oferecer ganham, também, novo sentido.

Considerando que para o *sensu comum* a divisão em cinco sentidos e a maior importância dada a “ver” e depois a “ouvir” ainda é a noção dominante, pode-se perceber que a mudez em relação aos outros sentidos vem a ser conveniente: *não se questiona o que mal se articula, mal se resiste ao que não se percebe*. A noção que prevalece racionalmente, áudio-visão, pode ser mais cômoda e adequada no contexto de mercado – ainda que este “racional” signifique, paradoxalmente, que não se pensa muito sobre isso. O ruído de fundo da hiperestesia de consumo passa por silêncio.

“Não pensar muito sobre isso”: isso que não se expressa facilmente em palavras, que resiste à linguagem, que está no corpo mas não se diz; isso que não é necessariamente visto ou ouvido em termos claros, mas está ali, atravessando a pele que habitamos e somos. Aceita-se o silêncio dos sentidos “baixos”, que a linguagem não alcança: porque não se pode dizê-los ou não se quer? *Será que é o mundo que se limita pela linguagem ou é o temor do que a linguagem não é capaz de limitar que limita o mundo?*

Tentar dizer o que a linguagem não é capaz de dizer plenamente: pulsão presente na arte, na música e na literatura, sempre beirando o abismo das impossibilidades. Para isso, conta-se com a *memória* e a *imaginação*, que providenciam incontáveis associações e possibilidades a surgir entre o dito e o não dito, nos espaços tateáveis entre as letras, nos silêncios e aromas que habitam os arranjos musicais e visuais, no sabor que precede uma palavra a ser dita.

Questões em torno da relação entre as experiências sensuais e a formação das ideias e como a memória, a imaginação e a linguagem atuam na percepção sempre estiveram presentes nas investigações em torno dos sentidos.<sup>40</sup> Pode-se considerar que experiência e pensamento formam-se e transformam-se mutuamente, misturando memória e imaginação. Lembrar é também imaginar, aceitar a devida parte de devaneio e ficção: nenhuma memória é totalmente pura ou fiel. Lembrança é em parte invenção – assim como a imaginação pode ser sentida como experiência e memória. Em uma análise de um trecho de “Em Busca do Tempo Perdido” de Proust, a poeta, professora e crítica de arte e literatura Susan Stewart observa que o personagem “...rearranja a paisagem diante de si como uma cena conhecida tanto por sua imaginação como por sua memória – uma cena conhecida, experimentada, embora fosse completamente inviável como experiência vivida de fato.”<sup>41</sup> Um personagem passando por uma total *ficção experimentada*.

Os sentidos mais corpóreos, como o tato, a propriocepção e o paladar ativam lembranças intensas – basta pensar no toque de alguém amado ou na célebre afirmação de que não é possível desaprender a nadar e andar de bicicleta, por mais que se passe anos sem realizar essas atividades. Também não se pode esquecer das *madeleines* de Proust. E, como conclui o filósofo Brian Massumi, a visualidade não funciona de forma isolada em nenhuma situação da vida, estamos sempre imersos nas misturas. Nem mesmo nos sonhos a visualidade atua sozinha: o corpo permanece atento a outras sensações e interfere nas imagens visuais dos sonhos

com esses resíduos, cria visualidade a partir de informação não-visual – e há quem sonhe com todos os sentidos presentes (posso afirmar por experiência própria). Não há um “campo de visão pura”: a experiência visual é sempre intermodal, intersensorial. Apenas nas mais controladas experiências científicas em laboratório ocorre uma artificial aproximação dessa “pureza visual”. A visão “...sempre alimenta outros sentidos – e deles se alimenta.”<sup>42</sup>

Curiosamente, dois dos sentidos mais aéreos e voláteis são também capazes de despertar memórias que se acreditava apagadas: audição e olfato trazem de volta imagens vivas do passado, *ainda que não sejam imagens visuais*. Existem imagens em que o visual se desvaneceu, são outros sentidos que *formam imagens*:

Precisamos apenas de oito moléculas de uma substância para desencadear um impulso olfativo em uma terminação nervosa, e conseguimos detectar mais de dez mil diferentes odores. Frequentemente, a memória mais persistente de um lugar é seu cheiro. Não consigo me lembrar da aparência da porta da casa da fazenda de meu avô quando eu era muito pequeno, mas lembro muito bem da resistência imposta por seu peso e a pátina de sua superfície de madeira marcada por décadas de uso, e me recordo especialmente do aroma de sua casa que atingia meu rosto como se fosse uma parede invisível por trás da porta. Cada moradia tem seu cheiro individual de lar. Um cheiro específico nos faz reentrar de modo inconsciente um espaço totalmente esquecido pela memória da retina; as narinas despertam uma imagem esquecida e somos convidados a sonhar acordados. O som faz os olhos se lembrarem. “A memória e a imaginação permanecem associadas”, escreve Bachelard...<sup>43</sup>

Há diversas obras, exposições e ambientes que exploram essas propriedades do olfato. Jim Drobnick, crítico e curador do coletivo *Displaycult*, analisa vários desses trabalhos em seu artigo “Efeitos Voláteis: Dimensões Olfativas da Arte e da Arquitetura”.<sup>44</sup> O autor estabelece grupos de experiências artísticas olfativas. Uma delas é *olfatocentrismo*, quando os cheiros são impositivos e centralizam a experiência; outra, bem mais sutil, é chamada de *pungent loci*, em que os perfumes determinam o “espírito do lugar”. As *essências estruturais* se definem quando certas matérias ocupam a arquitetura de um local e o aroma é uma das características fortemente presentes na experiência intersensorial proposta, como em *The Moss Wall*, a “parede de musgo”, de Olafur Eliasson. Os *afetos olfativos* buscam recriar e simular condições olfativas de determinados ambientes e, a partir dessa experiência, levantar questões pessoais, sociais e políticas. Finalmente, os *odores dialéticos* trabalham com contradições e ambiguidades – como em *Un Odeur de Luxe* (Mark Lewis, 1989) em que um perfume tipicamente feminino é vaporizado em um banheiro masculino e vice-versa.

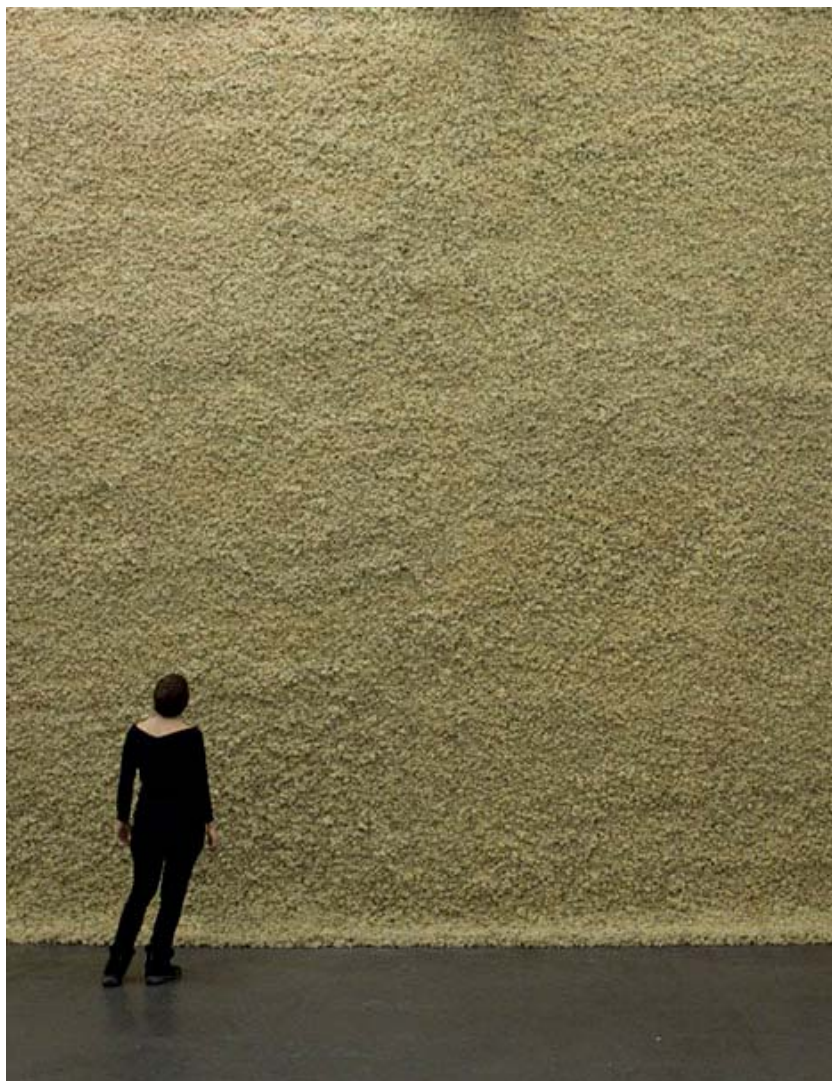


Figura 13 – Olafur Eliasson, *The Moss Wall*, 1994. Fonte: divulgação online.

Obras sutis procuram estimular o exercício da memória e da imaginação através do olfato: em *Tereza from Madrid with a Yellow Dress*, de 1997, intervenção de Thomas Zitzwitz em um apartamento de New York, sete odores diferentes são espalhados por diferentes locais da residência. Nem sempre se sabe quais cheiros foram adicionados e quais já estavam presentes; uma narrativa volátil vai se construindo através dos cômodos, e a atenção se volta à relação entre lugares e aromas. *Perfume in Holloway*, de Katharina Fritsch, em 1984, cria a impressão de uma presença etérea com a emissão de um vapor perfumado na escada de acesso à galeria. Estes são dois exemplos do que Drobnick caracteriza como *pungent loci*. Já Oswald Macia é citado com um trabalho em que se utiliza de *afetos olfativos*: o artista escolhe os odores mais característicos presentes em um conjunto habitacional multi-étnico em Londres e, em *Woodchurch Road, London NW6 3P*



(1994-5) os expõem em latas de lixo. São latas de talco, eucalipto, naftalina, desinfetante, azeite, etc. As observações de Drobnick seguem por diversos aspectos olfativos no mundo das artes, analisando o “discurso olfativo” de cada prática, desde os aromas artificiais em exposições históricas com atmosfera de “parque temático” até as tentativas de tornar o “cubo branco” o mais inodoro possível, sendo que esse “inodoro” se constitui de uma mistura de odores de tinta fresca e sutis produtos de limpeza. Não deixa de citar a polêmica e extrema instalação *Le Plain*, de Arman, em 1960, que consistiu de encher completamente uma galeria com lixo comum e fechá-la, deixando um pequeno espaço para que fosse vista - e sentida - da rua. A obra durou “apenas” treze dias, até que teve que ser retirada: os espectadores e passantes aceitavam o “excesso visual” do trabalho, mas não suportavam mais o cheiro.<sup>45</sup>

A instalação *Volátil*, de Cildo Meireles, sem excesso algum, consegue criar uma tensão única. É perturbadora a relação entre o odor e o que se vê. Trata-se de uma das suas várias obras que é elaborada a partir de complexas relações entre os sentidos e os pensamentos. Drobnick precisaria inventar mais uma categoria, algo como a *dialética intersensorial-conceitual*.



Figura 14 – Cildo Meireles, *Volátil*, 1980-1994. – Fonte: Divulgação *online*.

Em *Volátil*, uma grossa camada de cinzas se espalha por uma longa sala; ao fundo, apenas uma vela comum ilumina o espaço. No ar, espalha-se um forte cheiro

de gás. Todo o corpo se mobiliza com o ambiente, visão e olfato entram em conflito com a razão, a impressão tátil e visual das cinzas sugere catástrofes já ocorridas, instintos e emoções vem à tona antes que se tenha certeza de que “não há perigo”. “Não só as ideias ou pensamentos presentes nas obras de Cildo Meireles interpenetram a experiência sensual, como também um sentido formula perguntas a outro.[...] Um paradoxo sensorial pode levar a uma percepção filosófica ou a uma esperança sociopolítica.”<sup>46</sup> O artista afirma que, em *Volátil*, busca essa experiência do perigo:

...o perigo existe em potencial. [...] O perigo é um elemento constitutivo desses trabalhos. Psicologicamente, *quando você se vê em contato com o perigo, seus sentidos se tornam mais alertas*: você não apenas vê, mas sente com maior intensidade.<sup>47</sup>

Obras como essa – assim como praticamente todos os trabalhos de Cildo Meireles – rompem com a tradição que procurou “isolar” a visão como sentido principal na cultura ocidental dominante. O ver, acompanhado pelo ouvir, foram considerados “os sentidos da razão”. Ver, escutar e dizer, de forma abstrata, com aquele distanciamento impossível desejado por Descartes, legitimam o discurso da filosofia clássica como ápice da racionalidade. O tato, o olfato e o paladar foram, por séculos, os sentidos “bestiais”, como observa Susan Stewart. Sentidos do não-dito, do interdito, dos medos e proibições. O homem é separado da natureza e dos animais através de hierarquias e taxonomias dos sentidos, colocado em seguro pedestal antropocentrismo e cartesiano; os animais são considerados em relação de analogia, não de contiguidade com os homens.<sup>48</sup>

Estes mesmos sentidos “bestiais” eram considerados também *femininos*, em oposição à visão e à audição, masculinas, como descreve a antropóloga Constance Classen em seu artigo “Os Sentidos das Bruxas: Ideologias Sensoriais e Feminilidades Transgressoras do Renascimento à Modernidade”.<sup>49</sup> Tato, olfato e paladar eram associados às ocupações domésticas das mulheres: cozinhar, lavar, tecer, costurar, cuidar, alimentar. Tais sentidos “inferiores” deveriam, no entanto, ser contidos, em conformidade com os desejos dos homens aos quais estavam submetidas, e restritos ao lar e à família, com modéstia e disciplina: o corpo da mulher “de bem” deveria ser usado para *bem servir*. A mulher virtuosa deveria ser comedida à mesa – as mais “puras”, as “santas”, eram adeptas dos jejuns e desfalecimentos que não poupam a carne; a pele não era para o prazer, mas para o serviço; os cheiros corporais, ocultos: a virtude é o mais inodora, asséptica e seca



possível, fala-se em “odor de santidade”. A mulher de virtude não dava ouvidos a conversas da vida pública e discursos mais sofisticados, porque não seria capaz de discernimento e deveria evitar que fosse seduzida por ideias viciosas. Para completar, baixava seus olhos: o mundo era para ser visto, lido e entendido pelos homens.

A mulher que se desviava desse martírio de submissão era o que se considerava uma *bruxa*. A autora apresenta uma série de características que serviam para identificar essas mulheres: cheiros fortes e sedutores ou absolutamente insuportáveis, “infernais”; um certo descomedimento no paladar e no sexo, que podia ser classificado como “insaciável volúpia”; olhar hipnotizante e deletério, capaz de enlouquecer quem a fitasse; voz sedutora, curiosidade pelas conversas alheias, fala solta e abundante, aptidão para encantamentos; e, o pior de todos – um toque capaz de destruir um homem, deixá-lo insano, até morto. A repressão e a histeria masculina antissensorial nesse contexto chegava ao ponto de que alguns homens não se permitiam ser tocados nem por suas mães. Todo o “aparato de poder” das supostas “bruxas” era baseado em sua força e liberdade sensorial, em seu contato com a natureza e os animais e seus conhecimentos no uso de ervas, poções, remédios, perfumes – e palavras.

O uso das palavras, a escrita, a linguagem, o discurso: pode-se concluir que daí advém boa parte do privilégio de ver e ouvir na civilização ocidental, em que “saber” e “dizer” estiveram vinculados a “poder”. No entanto, como aponta o filósofo e ecologista David Abram (influenciado principalmente por Merleau-Ponty), é evidente que, por mais que se investigue a linguagem, o único meio que temos para investigá-la é através da própria linguagem. Pode haver a experiência de um “fora da linguagem”, mas não há um “fora da linguagem” para procurar entendê-la em suas implicações. Abram considera que o melhor talvez seja, no fundo, aceitar a linguagem como um problema indefinido, sempre em aberto, ilimitado em seus mistérios. Mas conclui também que a aproximação constante a esse mistério faz com que possamos senti-lo cada vez mais em suas fontes de sustentação, seus hábitos, suas texturas e possibilidades. Lembra que aprendemos a falar por imitação, mimetizando sons e sentindo as vibrações em nossos corpos, memorizando os movimentos da boca, do peito, da respiração, criando uma memória física das palavras – aprendemos a linguagem primeiro com o corpo, não com a mente racional.<sup>50</sup>

Lygia Clark, mais uma vez, chegou aos pontos extremos das questões, aos limites das possibilidades e impossibilidades. Procurava uma “plenitude do corpo”, liberta da restrição focada no visual e no verbal. Suas experiências com os *Objetos Relacionais*, durante muitos anos, com diversas pessoas, a levaram a crer em complexas “interconexões entre o físico e o metafórico na vivência de uma pessoa”, no desenvolvimento de uma “linguagem do corpo”<sup>51</sup>:

Por meio dos *Objetos Relacionais* era possível uma interação das experiências trancafiadas na *memória do corpo* em um plano *não-verbal* e *pré-verbal*. Uma comunicação verbal não conseguiria tocá-las, mas uma linguagem do corpo poderia, por intermédio do contato direto, trazê-las de volta – “não como sentimento virtual, mas como sentimento concreto” – para que fossem revividas e transformadas.<sup>52</sup>

Os objetos em relação com o corpo despertavam, assim, muito mais que reações físicas. As experiências sensoriais desrepressoras implicavam na emergência e no re-conhecimento de questões antes ocultas; “esse objeto generalizado, vazio, sem significado e caráter expressivo se revela um veículo para que o participante produza fantasias e metáforas altamente individualizadas.”<sup>53</sup> A linguagem de uma subjetividade encarnada, corporificada, era intensificada na experiência, nesse estrato vital e não-verbal da imanência. “Assim como havia migrado do plano ao relevo e, desse, ao espaço, a obra da artista se voltará agora para o espectador, migrando do ato ao corpo e desse à relação entre os corpos para, no final, dirigir-se à subjetividade...”<sup>54</sup>

Entre ruídos, silêncios e ressonantes exceções, existiu e ainda existe uma certa mudez em relação aos sentidos, especialmente no que diz respeito aos que já foram considerados os sentidos “femininos” ou “bestiais”. Território do murmúrio inarticulado das interdições e incompreensões, pontos que a linguagem habitual não alcança, o mistério e o abismo do “próprio corpo”, do que lhe é próprio, impróprio, prazeroso, estranho, estrangeiro, desejável, abominável.

Em geral, tudo ainda se passa como se nosso aparato sensorial fosse “algo dado tal como é”, “natural”, imutável e inquestionável, que está ali, cumprindo funções biológicas mecanicamente. No entanto, nossos sentidos são frutos de uma longa *construção* material e social, em um território que “borra os limites entre necessidade e desejo, biologia e cultura”.<sup>55</sup> Como percebeu Karl Marx, em 1844:

...o sentido de um objeto para mim [...] vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, por causa disso é que os sentidos do homem social são sentidos *outros* que não os do não social; é somente graças à riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva é inicialmente desenvolvida e produzida, que o ouvido se torna musical, que o olho percebe a beleza da forma, em suma, as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém cultivados, em

parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, como também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), em uma palavra, o sentido humano, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência de *seu* objeto, pela natureza *humanizada*.

*A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias.*<sup>56</sup>

A configuração dos sentidos é contingente, definida por inúmeras condições e atravessamentos históricos, sociais, culturais, pessoais. Se dá a partir de uma incalculável gama de possibilidades biológicas em que prevalecem formações e filtragens através de relações culturais, construídas e sedimentadas nas experiências, vivências e hábitos. Essa configuração amplia-se e emancipa o indivíduo através da curiosa e disponível apreciação do ambiente, da vida do mundo, no cultivo e na invenção de si – ou malogra no estreitamento e embrutecimento dos corpos e subjetividades que o peso das necessidades insatisfeitas pode trazer. Sensibilidades e subjetividades podem se aproximar do que está configurado como o “*senso comum*” de uma época, de uma cultura – ou dele se desviarem, de diferentes formas, sejam mais restritivas, seletivas ou expandidas, em condições mais ou menos propícias ou proibitivas às “*fruições*” que “*se tornam sentidos capazes*”.

O território da arte, principalmente quando esta se dispõe a ser arte-vida, a se espalhar para além dos âmbitos institucionais, realiza, ainda que transitoriamente, a possibilidade de ambientes emancipadores e estimulantes à formação de sentidos mais atentos e elaborados. Elaboração é fruto de labor, trabalho, exercício e experiência. Como observa Villém Flusser, o gesto que se exerce no dia-a-dia é que continuamente constrói e expande as capacidades:

O gesto não é apenas articulação de uma “interioridade”. Rebate sobre a “interioridade” e a transforma. Por exemplo: o gesto de imaginar (de fazer imagens) exprime imaginação e, quanto mais imagens são produzidas, mais a imaginação se fortalece. Ou: o gesto de escrever textos exprime conceituação, e quanto mais se escreve, tanto mais se desenvolve a capacidade conceitual. E inversamente: se a produção de imagens diminui, e se o ato de escrever se torna raro a capacidade conceitual enfraquece. Isto porque a tal “interioridade” não passa, muito provavelmente, de ponto de vista sobre gestos: “interioridade” é o gesto visto de dentro.<sup>57</sup>

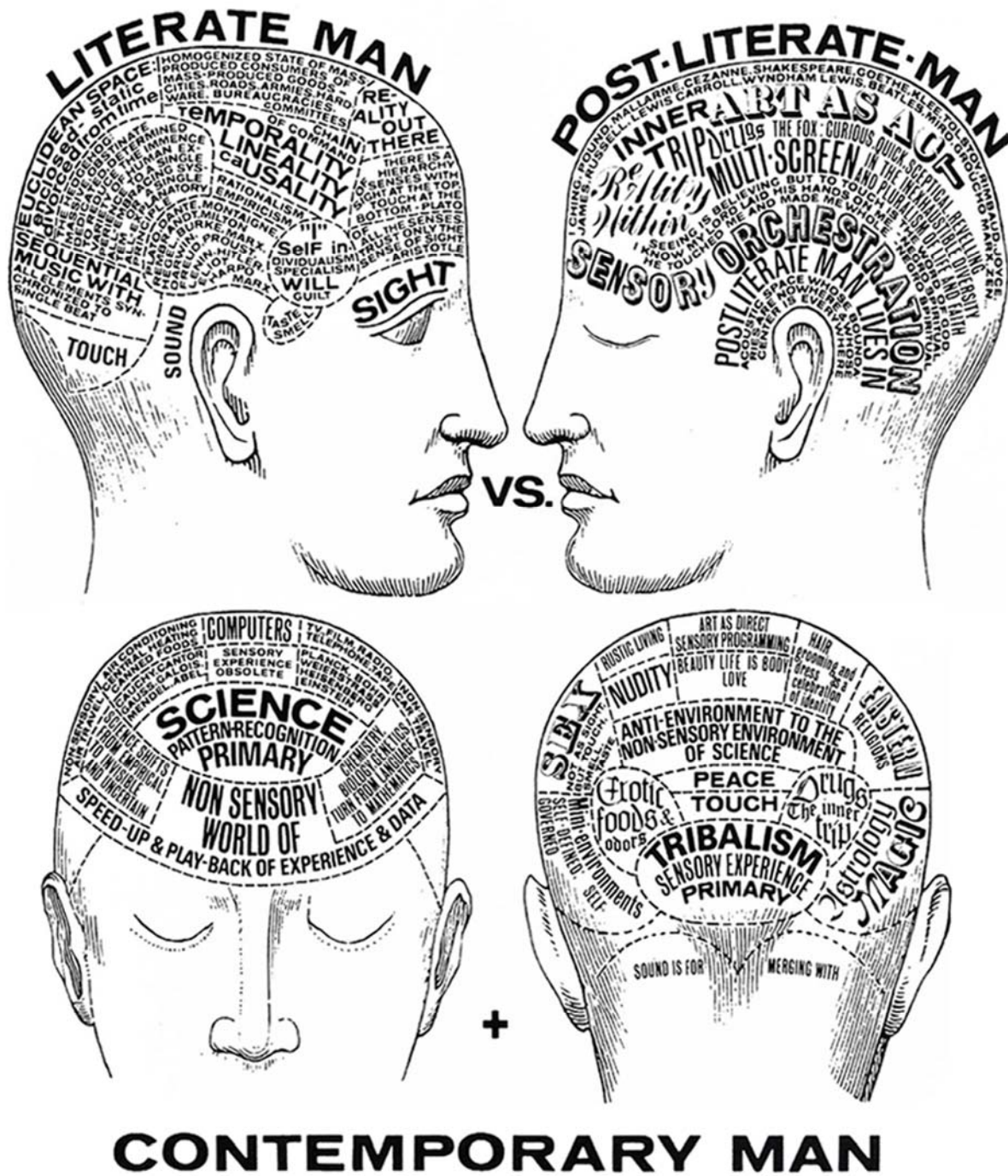
Mas *para quem* a arte está acessível em cada sociedade, *quem pode* participar dessas experiências e elaborações, que gestos cabem a quais indivíduos, que “interioridades” se formulam? E quais artes estão disponíveis para quais públicos, que artes são de fato públicas? Como se dá a “partilha do sensível”? Que “fatias” cabem a quais “segmentos”? Quais são as possibilidades concretas para as pessoas reais, em suas vidas cotidianas, de elaborarem suas sensibilidades, através

do exercício da arte e da cultura? Jacques Rancière, em “A Partilha do Sensível”, coloca o conceito de “vanguarda [...] não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da *invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.*”<sup>58</sup> Relaciona a possibilidade de uma arte transformadora à sua inserção na vida cotidiana, como trabalho, não como atividade isolada, de exceção; e, ao mesmo tempo, como prática que revalorize e recupere o trabalho como possibilidade produtiva e emancipadora, ao invés de servidão alienante pela subsistência:

Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o *fazer* e o *ver*. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade. Os textos do jovem Marx que conferem ao trabalho o estatuto de essência genérica do homem só são possíveis sobre a base estética do idealismo alemão: a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade. E é esse programa que funda o pensamento e a prática das ‘vanguardas’ dos anos 1920: suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido. [...] É como trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva. [...]

O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma *recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer*. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas apresentam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.<sup>59</sup>

Investigar as composições e recomposições possíveis dessas visibilidades e sensorialidades, o universo sensível e os modos como o homem é capaz de apreendê-lo e produzi-lo, na arte e na vida cotidiana, implica em questões de ordem ética, política, social, econômica, filosófica. Está para ser realizada a complexa tentativa de traçar uma “*genealogia dos sentidos e das sensibilidades*” – no cotidiano de sociedades diversas, em diferentes culturas, nas artes em suas múltiplas encarnações, desmaterializações e incorporações. Tal tarefa foi iniciada fragmentariamente em diversas linhas do pensamento das ciências humanas, dos estudos culturais, das artes e da filosofia, assim como nas pesquisas das neurociências. No entanto, com algumas exceções, tais linhas costumam seguir caminhos que pouco se cruzam, que dirigem suas investigações por vias bem delineadas pelas especificidades de seus saberes. Cabe ainda encontrar e construir pontes, desvios e encruzilhadas.



George Maciunas  
 Proposals for Art Education from a Year Long Study Supported by the Carnegie Corporation of New York 1968-1969  
 ©George Maciunas Foundation Inc. All Rights Reserved.

Figura 15 – Créditos na imagem.

## 2 SEGUNDO MOVIMENTO

### O TERCEIRO SOM E O SOM IMPURO

Onde estivermos, o que nós ouvimos é predominantemente ruído. Quando o ignoramos, o ruído nos perturba. Quando o escutamos, descobrimos que é fascinante.

*John Cage*

Os ouvidos podem ser os “órgãos” focais da audição, mas escuta-se com o corpo inteiro.

*Don Ihde*

Pode-se olhar alguém vendo; não se pode ouvir alguém ouvindo.

*Marcel Duchamp*

O crescimento das cidades, das redes elétricas e a proliferação das máquinas mais diversas acrescentaram ao mundo uma complexa teia de sons antes inexistentes. A sobreposição constante e continuamente cambiante dessa “sinfonia das metrópoles” também é genericamente chamada de ruído – ou mesmo de *silêncio*, segundo John Cage, em uma de suas últimas entrevistas, apreciando calmamente o *silêncio do trânsito*.<sup>60</sup>

Certo é que a experiência da vida cotidiana é cada vez mais mediada por sons reproduzidos mecanicamente. Os atos de acordar, caminhar, dirigir, trabalhar e até dormir são frequentemente realizados ao som de música, falatório no rádio, ou algum outro acompanhamento acústico. O som carrega tanto associações utópicas quanto distópicas: possibilita que os indivíduos criem espaços íntimos e estetizados para habitarem, mas também podem ser ensurdecadores, ameaçando a política corporal do sujeito. Daí surge um crescente e comercializável desejo de regulação da polifonia sonora que move nosso dia-a-dia.<sup>61</sup>

Se o som em geral possui tanto as dimensões utópicas quanto distópicas, pode-se dizer que, junto ao que pode ser considerado *silêncio* e *ruído*, também tem características *heterotópicas*. Silêncio que pode ser evocado com ares utópicos de uma vida tranquila e afastada de todo ruído, ou relacionado às distopias, ao pavor da solidão e da incomunicabilidade, ao trauma da censura. Silêncio como diferença aceita: o ruído do trânsito vira silêncio. Silêncio também pode ser referência ao desejado (ou indesejável) momento em que se fica a sós com a própria consciência (e o inconsciente). Há esse silêncio que é sinônimo de “espaço mental” resguardado à prática de devaneios, ao livre exercício da imaginação: precisamos desse “silêncio” gerador de diferenças.

Há o ruído distópico, também conhecido como barulho destrutivo, poluição que agride a vida e a sensibilidade. Ruído como a música do vizinho que você não gosta, como a diferença que incomoda e invade – sabendo que a música que você

adora pode ser barulho doentio para o vizinho. Mas ruído também pode ser utópico, interferência heróica marginal, “o vírus que vai minar o sistema”. Ou ainda o termo para designar todo som, imagem ou composto híbrido que não cabe em alguma das “ditaduras”: a do belo-e-de-bom-gosto, a do fácil-divertido ou a do saudável-agradável, esses caminhos cômodos, conhecidos e reconhecidos. Por outras vias e desvios, se fazem os ruídos heterotópicos, que buscam o descondicionamento sensorial:

Na teoria da comunicação, os desvios e os ruídos são considerados fontes de erro, distúrbio ou deformação de fidelidade na transmissão de uma mensagem visual, escrita, sonora ou audiovisual. No entanto, no campo da prática artística, o sinal tido como “indesejável” na comunicação tem a capacidade de se transformar em elemento de estranhamento, com o objetivo de desautomatizar os sentidos e se integrar de forma transgressora na mensagem transmitida.<sup>62</sup>

Como observa Jacques Attali, “qualquer teoria do poder hoje em dia deve incluir uma teoria de localização do ruído”. Attali observa que todos os teóricos do totalitarismo concordam em pontos como “banir o ruído subversivo”, sempre relacionado a “demandas por autonomia cultural, apoio a diferenças ou à marginalidade”. Os regimes de natureza ditatorial têm em comum a “desconfiança em relação a novas linguagens, códigos ou instrumentos e a recusa do anormal”. No capitalismo tardio não se trata mais de proibições, mas de institucionalização e pasteurização, a neutralização através de músicos-objetos-de-consumo e sonoridades-produto que funcionam como variações em torno de um “monólogo do poder”.<sup>63</sup>

Outros caminhos e desvios existem, por mais que fiquem escondidos, nas margens, nas periferias. Não é necessário uma educação musical tradicional para que se construa um “bom ouvido”. Estamos em permanente abertura aos sons o tempo inteiro: é famosa a frase que afirma “ouvidos não têm pálpebras”. Há o que “filtramos” inconscientemente e o que não conseguimos ignorar de forma alguma, há o que prestamos atenção com facilidade e o que temos dificuldades em perceber, identificar, discernir. Romper padrões e expandir a escuta depende de aprendizado, é algo que se elabora através do exercício. Mas o que nos leva a esse exercício? Não há regras:

Nossas razões para decidir escutar de fato, aprender a ouvir, podem variar de sobrevivência a poesia, de desejo sexual a desespero ciumento, da curiosidade ao espreitar malicioso. Desenvolver nossas capacidades auditivas com o fim de adquirir um entendimento mais profundo de passagens sonoras complexas em meio a todo o universo audível – esta é uma decisão que envolve a rejeição a normas culturais. [...] Ouvir mais atentamente aqueles sons microscópicos, atmosferas e minúsculos ambientes acústicos a que chamamos silêncio ajudam a examinar mais de perto o sutil entrelaçamento perceptivo dos nossos sentidos.<sup>64</sup>

O exercício da escuta resulta em uma maior percepção da intersensorialidade; a observação de David Toop coincide com diversos processos de diferentes compositores e artistas de várias gerações. Um exemplo é Pauline Oliveros, que descreve poeticamente sua percepção atenta dos sons ao seu redor enquanto tenta se concentrar para escrever um artigo – e o artigo se transforma também em um passeio imaginário pelos sons que ela ouve:

Enquanto estou aqui sentada tentando escrever um artigo para a *Source*, minha mente adere a meus próprios sons e aos sons do ambiente. À distância, uma escavadeira está devorando uma encosta, enquanto seu motor forma uma cascata de harmônicos definindo o espaço entre ela e a rádio *rock* no quarto ao lado. Sons de pássaros, insetos, vozes de crianças e o farfalhar de árvores salpicam esse espaço. À medida em que penetro o profundo *drone* da escavadeira em meu ouvido, a minha mente se abre e revela o gemido agudo do meu sistema nervoso. Ele alcança e se junta ao *drone* de um avião que passa, fluindo na curva descendente do efeito *Doppler*.<sup>65</sup>

Desde a adolescência venho experimentando e compondo música através de meios experimentais, independentes e autodidatas, usando principalmente a voz e meios eletrônicos. Em 2009 praticamente parei de fazer música – com algumas exceções para improvisos livres. Havia um certo cansaço, desgaste e desencanto, relativos a várias questões da linguagem, do meio e principalmente do mercado musical. Neste momento, me interessei mais por outras possibilidades de trabalhar com o som - e a escuta. Sintomaticamente, algumas das primeiras experiências foram relativamente silenciosas e intersensoriais: um caderno com questões sobre memórias sonoras e imaginação auditiva, *O Livro da Vida*, que depois encontrou desdobramentos e se relacionou ao conceito de *terceiro som*; e outros dois trabalhos muito simples, *A Caixa Vermelha I* e *ATENÇÃO: silêncio*. Todos foram expostos em um *happening* ao fim de uma oficina de arte sonora na EAV do Parque Lage.<sup>66</sup> Em todas as propostas, tratava-se de ouvir os sons de/por dentro, contando com o fato de que sempre ocorrem atravessamentos e contaminações.

*A Caixa Vermelha I* consiste de um suporte de parede para um estetoscópio, sendo o suporte de acrílico vermelho, ovalado. A proposta é que as pessoas procurem ouvir seu coração, literalmente; ou outras partes do próprio corpo, do corpo do outro: caixa do tórax, barriga, cabeça, útero. No ato, descobre-se que não é tão fácil ouvir a própria “caixa vermelha”. Percebe-se o quanto ouvimos pouco o nosso próprio corpo, respiração, digestão, pulsação e coração – em todos os sentidos, não só os literais.



*ATENÇÃO: silêncio* consiste de uma pequena instalação com poucos elementos. Um deles, uma tela de pintura comum, em que parte foi pintada de branco e parte permaneceu não coberta, apenas o branco da tela. Um adesivo de *ATENÇÃO*, bem institucional/hospitalar foi colado à tela; mais abaixo, com letras miúdas feitas a lápis, a palavra “silêncio”. Nas extremidades de toda a tela, escrito também a lápis em pequenas letras, “ruído branco/white noise” – o som indistinto que reúne a soma de todas as frequências (em analogia com o espectro da luz branca). Colocado embaixo da tela, um cubo coberto com um pano preto suporta uma grande concha de vidro cheia de protetores auditivos cor-de-laranja vivo. Ao usar os protetores, percebe-se o quanto um ambiente é tomado por incontáveis ruídos e como os “filtramos” para que não sejamos “afundados” em informações sensoriais múltiplas e díspares a cada instante. Ao buscar um pouco mais de silêncio protegendo os ouvidos, pode-se perceber o quanto nosso corpo também é repleto de sons.



Figura 16 – Documentação de *A Caixa Vermelha* e *ATENÇÃO: Silêncio*. EAV do Parque Lage, 2009.

É fato que o ruído está sempre presente – e o *silêncio absoluto* não existe. Todo silêncio é *mesmo* relativo. John Cage, sempre tão interessado na ideia de silêncio quanto na exploração de diferentes sons, autor da emblemática 4'33", constatou isso anos antes de realizar esta famosa “peça do silêncio” – em que ouvesse todos os sons feitos pelas pessoas cada vez mais inquietas na sala de concerto, enquanto os músicos permanecem imóveis em cada um dos breves atos, entre a solene e irônica preparação, a abertura e fechamento de seus três movimentos. Em sua busca pelo silêncio perfeito, Cage procurou uma câmara anecóica, em evento

anedótico na história das artes: ficou completamente isolado de qualquer som externo. Evidentemente, podia ainda ouvir o som de sua respiração; talvez tenha prendido o fôlego por uns instantes: inútil. Um grave, do coração e do sistema circulatório, e um agudo, do sistema nervoso, faziam-se ouvir – segundo seu relato, foi a informação que o engenheiro de som presente forneceu. Silêncio *absoluto*? Na morte, talvez. Mas nada é garantido.

O que o pesquisador Douglas Kahn percebe, de forma bem-humorada, é que havia ainda um *terceiro som* naquela câmara: a voz interior de John Cage elaborando tudo isso, dizendo talvez algo como “Mas o que é isso, o silêncio não existe! Meu corpo não dá descanso aos meus ouvidos!”.<sup>67</sup>

Sons que só existem em nosso cérebro – e que cada um de nós *ouve* quase incessantemente, ainda que não através de nossos tímpanos, ainda que ninguém mais possa ouvi-los. Sons imaginados, às vezes fantasmáticos, alucinatórios. Um som da profundidade, uma voz do interior que, no entanto, reage ao exterior e formula o “lado de fora”, *imagina, mistura e se contamina*.

Isso é o que decidi chamar de *terceiro som*, em parte por conta da clássica e curiosa história de Cage na câmara e do comentário de Douglas Kahn a respeito – mas também por outros motivos e livres associações. Uma das associações foi com o termo “terceiro ouvido”. Na década de oitenta, Joachim-Ernst Berendt argumenta no livro “O Terceiro Ouvido” que o domínio do sentido da visão em nossa cultura limita a imaginação e gera danos à capacidade de compreensão. Sugere que a experiência humana só pode se realizar devidamente através de uma “democracia dos sentidos”.<sup>68</sup>

Christian Marclay, entre tantos de seus trabalhos focados na escuta mas que não emitem necessariamente ondas sonoras no ambiente, realizou uma exposição inteira baseada em sons sugeridos por imagens e na imaginação desses sons por cada espectador/participante; em *Pictures at an Exhibition*, montada a partir do próprio acervo do Whitney Museum, cada um criava seu “solo interior”.<sup>69</sup> Marclay produziu também uma obra múltipla que pode ser tocada apenas na imaginação. Influenciado por trabalhos do Fluxus, de Cage e de Duchamp, criou o baralho *Shuffle*, feito a partir de imagens que fotografou de elementos cotidianos que se referiam visualmente à música, encontradas ao acaso na cidade. No baralho, as instruções de uso:

Esse maço de cartas pode ser usado como uma partitura musical. Embaralhe o maço e tire suas cartas. Crie uma sequência usando quantas cartas você quiser. Jogue sozinho ou com outros. Crie suas próprias regras. Os sons podem ser gerados ou simplesmente imaginados.<sup>70</sup>



Figura 17 – Christian Marclay, *Shuffle*, 2007. Fonte: Divulgação *online*.

O baralho de Marclay pode virar música de incontáveis maneiras, muitas delas apenas através de um exercício da imaginação auditiva, de uma escuta do “terceiro som” de cada um. Os termos que se referem a um “terceiro elemento” costumam ser relativos a movimentos na tentativa de uma impossível síntese entre diferentes pontos de tensão; ou movimentos de escape rumo a outro terreno, terceira via, terceira margem: “tomar caminhos desviados, fugindo ao controle.”<sup>71</sup> Um caminho possível a descontentes com as vias habituais, uma *diáspora nos interstícios* - e “a tarefa consiste em sobreviver na diáspora.”<sup>72</sup>

O terceiro som, essa voz incessante da subjetividade, em constante fluxo e atravessamento com tudo o que é percebido, sentido e vivido, constitui território em que se configuram batalhas, colonizações e desterritorializações. Espaço que se procura o tempo todo atingir, influenciar, controlar e conformar, através de

tempestades de informações, imagens, sonoridades, conceitos, palavras de ordem, mensagens subliminares, frequências indutoras e outros artifícios. No entanto, tal espaço interno ainda permanece incerto, secreto e insondável, escondido das câmeras, dos gravadores, dos ‘sorria!’. “O ruído pode ter perdido seu poder de ofensa. O silêncio, não.”<sup>73</sup> Este silêncio repleto de potencialidades configura-se como um território que ainda pode se resguardar corajosamente para “o mistério das coisas, do tempo, do espaço íntimo.”<sup>74</sup>

A voz interna é um aspecto quase contínuo da “presença em si mesmo”, como percebe Don Ihde em seu texto *Imaginação Auditiva*. Segundo sua análise, existe uma tensão constante entre o foco nos sons percebidos, vindos do exterior, propagados pelo ar, e os sons imaginados – seja a voz interior ou a imaginação de outros sons, não linguísticos, como o de uma cachoeira ou uma música. Uma experiência comum que Ihde cita para exemplificar o fenômeno: um barulho súbito que interrompe imediatamente o fluxo de pensamento ou alguma ladainha constante que prejudica a concentração.

Outra experiência, mais comum a músicos e compositores, e que não envolve a linguagem verbal, também é descrita por Don Ihde: quando alguém ouve uma música e começa a imaginar variações que não estão presentes no original, ouvindo, assim, uma outra música, resultante do atravessamento entre sons percebidos e imaginados – e, na verdade, não existe uma abstração como a “percepção pura” – a percepção é sempre formada a partir de um bloco de sensações e imaginações, por mais que alguns puristas insistam no contrário. É assim que se pode “ouvir” o apito da fábrica no samba de Noel Rosa, sem que ele tenha de fato soado ou sido simulado na música.<sup>75</sup> Além disso, é comum que a voz interna se perca:

Quando estou envolvido em acrescentar variações imaginadas à música percebida, noto que meu discurso interior cessa. Eu estou “na” música. Descubro aqui uma resistência a simultaneamente “pensar em uma língua” e imaginativamente presenciar a música.<sup>76</sup>

Ao “entrar” na música, chega-se a um estado que poderia ser definido como *dionisíaco*, libertador: o agitado “grilo-falante” da consciência se cala, finalmente; entra-se em prazeroso fluxo entre imaginado e sentido, interior e exterior, em processo de *deriva sensorial*. É frequente que imagens soltas, descontroladas, acompanhem os sons; e que sensações táteis se tornem mais realçadas - afinal, o *tímpano é uma pele e os sons não são sentidos apenas por essa pequena*

*membrana, mas por todo o corpo, por toda a pele.* Estas são experiências comumente vividas por quaisquer pessoas que amam e se entregam à música, à dança e a outros possíveis devaneios sonoros.

Tal processo pode constituir momentos de descondicionamento, de desterritorialização das sensações e abertura a novas configurações, a re-singularizações, à desrepressão dos “corpos vibráteis”, como definidos por Suely Rolnik. A questão do *outro* está também presente nestes problemas sonoros: pois é essa abertura ao mundo como “campo de forças” e a abertura ao outro, sem filtros ou anestésias, que também está em jogo.<sup>77</sup>



Figura 18 – Reprodução de cartaz usado na ação *TROCO SONS*, 08/2011.

Em 2011 realizei uma ação no Parque Lage, *Troco Sons*. Carreguei comigo uma série de pequenos objetos em uma bandeja, tais como apitos, sininhos, uma taça de metal, bijuterias, brinquedos, elementos bastante simples capazes de produzir sons. Além disso, o caderno “Livro da Vida” e uma caneta, um gravador digital microfonado e um cartaz pendurado no pescoço com a proposta da troca de sons, semelhante a um classificado ou a um desses folhetos de “compro ouro” ou “trago a pessoa amada”. Várias pessoas se dispuseram a trocar seus sons: usando a própria voz, o corpo, os objetos disponíveis, objetos próprios, e/ou escrevendo ou



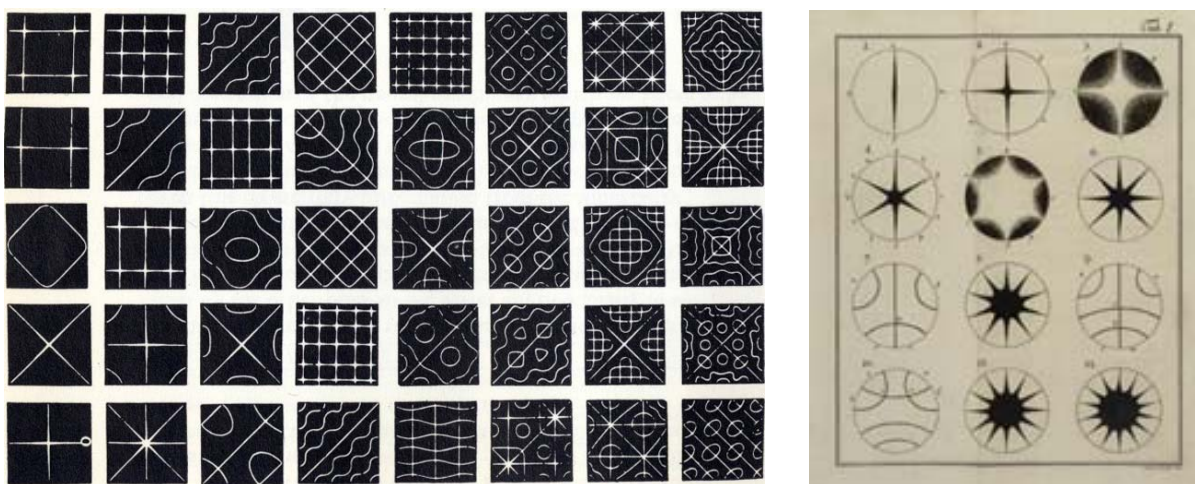
desenhando algo no caderno. Algumas pessoas que no início pareciam tímidas ou estranhavam a ideia de trocar sons, logo entravam no processo, se soltavam, e um som chamava outro. Perguntas do tipo “Mas como se troca um som?” foram comuns. Quando eu respondia: “Eu te dou um som, você me dá outro, você faz um e eu faço outro”, a expressão de alegre surpresa diante da simplicidade da proposta era estimulante. Quem parou ali, trocou algum som. Pretendo realizar novamente essa troca muitas vezes.



Figura 19 – Seq. documentando *TROCO SONS*, 2011. Fonte: Obra /arquivo da autora. Fotos: A. Mandarino.

Um projeto que ainda não realizei, por necessidade de melhores soluções técnicas, é *Os que Não Dançam Conforme a Música*. Trata-se de uma caminhada pela cidade com uma roupa repleta de elementos que produzem sons com os movimentos, de guizos a pequenos aparelhos eletrônicos. Gravador digital microfonado e microfones de contato captam os sons do corpo, da roupa, da cidade, que são misturados através de um pequeno *mixer* e reproduzidos em tempo real por caixas de som portáteis. A presença desse “corpo estranho” na cidade certamente geraria reações, sonoras reações – que também fariam parte dessa música e dessa dança, em realimentação. A dança-caminhada inventada a cada passo, em relação com o outro e com a cidade é que faz a música: cada um que trace seu caminho e faça sua dança – *não há porque dançar conforme a música*. A música será o resultado imprevisível dos movimentos, das trocas, contaminações e interferências.

Um outro projeto a ser realizado é *Feira Chladni*, que baseia-se em efeitos físicos da ressonância. Ernst Chladni, físico e músico alemão, considerado o “pai da acústica”, publicou uma pesquisa no séc. XVIII que observava os padrões vibratórios produzidos por diferentes frequências em instrumentos como o violino ou em superfícies como uma placa de metal. Tais padrões podem ser visualizados com o uso de algum pó fino, como areia, sal ou farinha. De acordo com a mudança das frequências, os desenhos desses padrões mudam. Em Feira Chladni, além dessa mistura visual-auditiva-tátil, quero acrescentar alguns dos aromas fortes, saborosos e coloridos presentes nas feiras: páprica, curry, manjericão seco, pimentas moídas e outros temperos. Além disso, o som usado para produzir as vibrações será o de uma gravação ambiente na feira, processada e alterada para provocar o efeito Chladni.



Figuras 20a e 20b – Exemplos de padrões do efeito Chladni, em superfícies quadradas e circulares.  
Fonte: Wikimedia Commons.

*Guarda-chuvas* é um projeto novo que também ainda não foi realizado: consiste de um ambiente repleto de guarda-chuvas pendurados na altura em que costumamos carregá-los. Cada região emite um som de chuva diferente, gravado em diversos locais e ocasiões, alguns com trechos de conversas, trânsito, músicas incidentais, etc. Realiza-se uma caminhada por “várias chuvas” e por fragmentos de memórias e histórias – a água e o cheiro de chuva ficam por conta da imaginação.

Um dos artistas brasileiros mais interessados pelas possibilidades sonoras na arte – mas sem nunca se restringir a este recorte – é Cildo Meireles. Em publicações e entrevistas recentes, pode-se constatar que o uso do som na obra de Cildo Meireles vem sendo mais discutido: “Acho que o som atravessa a minha obra, tornou-se algo indissociável dela. E isso não apenas nos trabalhos sonoros, mas também em instalações onde elas ganham mais dramaticidade justamente pelo som, como, por exemplo, o barulho do vidro quebrando em *Através* e a sobreposição das diversas emissoras de rádio em *Babel*”.<sup>78</sup> Indissociável, o som é desde o princípio vinculado ao processo de cada trabalho e à busca de que estes encontrem seu lugar na memória:

Evidentemente a essência do objeto de arte não repousa no suporte, na materialidade. A possibilidade de um objeto se tornar arte depende do potencial de se incorporar a uma memória coletiva. (...) [Sua essência] é o rastro que deixa em uma geração, em uma geografia, em um período histórico. Como sempre falo, o melhor lugar para uma obra de arte é a memória.<sup>79</sup>

Em *Babel*, o som é ouvido de forma indistinta à distância, antes que se veja os pontos de luz que pontuam a torre de cinco metros que emite os sons, antes que se identifique do que ela é constituída: de uma profusão de rádios de várias épocas, sintonizados em diferentes estações e idiomas. O som aproxima-se por vezes da soma caótica que é o ruído branco indiscernível e, em outros momentos, dependendo da proximidade e disponibilidade do espectador, várias vozes são ouvidas. Tal estrutura concreta e conceitual possibilita, neste trabalho, “a afirmação do caráter híbrido da cultura através de relações sinestésicas entre os campos do olhar e da escuta”, além de um “desmanche [...] da concepção de espaços nacionais e regionais como lugares simbólicos bem definidos e apartados.”<sup>80</sup>





Figura 21 – Cildo Meireles, *Babel*, 2006-2009. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/karavan/3792177409/>

Acredito que tudo o que envolve *som* é, desde o princípio, impuro: plurissensual, poroso, cambiante, ambíguo. O som é um composto irreduzível, mistura de sensação e imaginação, nó em movimento, linha que se solta em fio desencapado. Sons podem ser produzidos e trabalhados envolvendo as mais diversas pesquisas e experiências poéticas, científicas e tecnológicas, mas sempre remetem a um *além/através do som*. Sonoridades nos atravessam com sensações táteis e cinestéticas sutis ou intensas, imagens visuais evocadas pelo repertório de cada um, fragmentos textuais, impressões, contaminações e reminiscências das mais diversas. O som nunca é *puro*; reconheço como sendo fundamental a *impureza do som*.

Em dois trabalhos colaborativos que realizei em 2009 e 2010, os sons foram produzidos a partir de outros elementos. No primeiro, *As Três Torres*, criei ambiências sonoras para três diferentes textos que descreviam a entrada de um

visitante em cada uma dessas torres imaginárias, espaços impossíveis e fantasiosos.<sup>81</sup> Curiosamente, pessoas que nunca leram os textos mas ouviram as peças sonoras tiveram impressões visuais/espaciais que remetiam a características dos ambientes descritos textualmente e que deram origem às músicas. No segundo trabalho, ADA jpg > ADA wav<sup>82</sup>, imagens relacionadas ao universo de Ada Lovelace (matemática do séc.XIX, a primeira programadora da história)<sup>83</sup> foram processadas através de um *software* e interpretadas em termos sonoros: o branco equivalendo ao ruído branco, o preto ao silêncio e as variações intermediárias gerando toda a gama de frequências. A partir da edição desses sons construímos três composições sonoras. Um fato intrigante: as imagens de letras e números frequentemente produziam sons que lembravam a fala, algo que não aconteceu com outras formas, outras imagens.



Figura 22 – Documentação; Alexandre Mandarino e Leandra Lambert, *As Três Torres*. EAV do Parque Lage, 2009. Fonte: Obra e arquivo dos autores.

No primeiro trabalho, tratava-se de uma interpretação subjetiva de uma linguagem para outra, a realização de uma entre incontáveis possibilidades de “transcrição”. Procurei ter o cuidado de não produzir “ilustrações sonoras” presas demais aos textos; tratava-se mais de produzir uma ambiência, criar um espaço

sonoro que remetesse ao espaço descrito textualmente. As peças foram improvisadas principalmente em sintetizadores e gravadas em um computador, mas poderiam ter sido usados outros recursos, como instrumentos acústicos e/ou gravações de campo, por exemplo.

Já em “ADA”, as frequências das cores foram vinculadas a frequências de áudio, e as sonoridades resultantes dessa “tradução” feita pelo *software* serviram de material para compor as peças sonoras. Neste caso, a informática estava vinculada ao conceito inicial do trabalho e à sua possibilidade de realização. Tal vínculo indissociável foi intencional nesse caso específico, visto que tratava-se de uma homenagem à primeira programadora, que inventou os fundamentos das linguagens de programação à época da máquina de Babbage<sup>84</sup>, muito antes da existência dos computadores tais como os conhecemos.

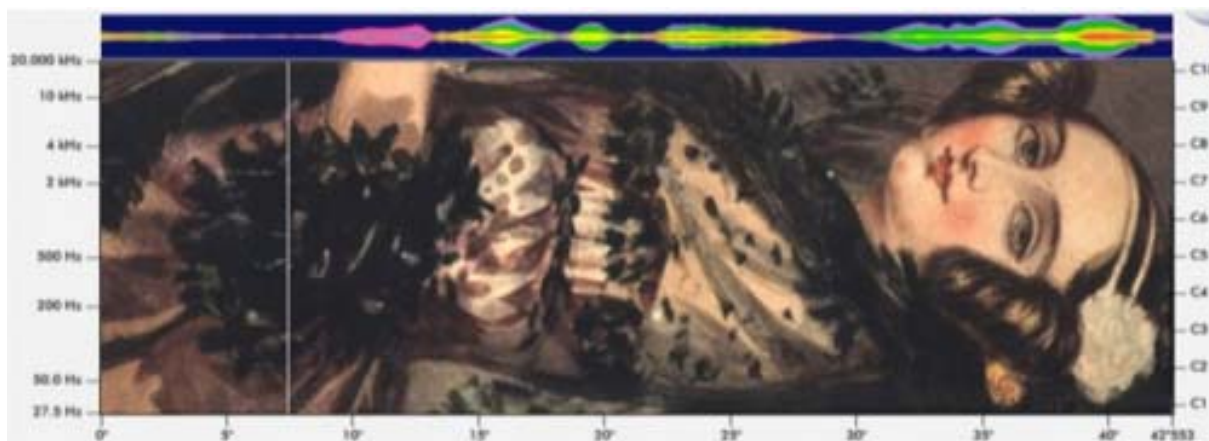


Figura 23 – Alexandre Mandarino e Leandra Lambert; registro de imagem sendo usada na produção de sons em *ADA.jpg > ADA.wav*, 2010. Fonte: Obra e arquivo dos autores.

Apesar de todas as diferenças entre os trabalhos, nos dois o desdobramento é sonoro: narrativas escritas transcritas em sons não verbais; e imagens interpretadas como sons através de algoritmos matemáticos. O resultado final pode também ser chamado de música e ouvido e sentido como tal: mas os trabalhos só existem nessa relação entre as diferenças. Não existiriam da forma como existem sem os textos das Três Torres, sem as imagens de ADA e sem os algoritmos dos sintetizadores e programas. Em ambos ocorrem transduções, intersensorialidade, fronteiras dissolvidas, transformações, contaminações e impurezas. E mesmo que se tratasse “só” de sons... nunca se trata só de sons.

A música depende de *presenças corporificadas*, de *experiência*; depende da estrutura de nossos corpos, do ambiente, da cultura da qual fazemos parte. “Descobri q o q faço é MÚSICA e que MÚSICA não é ‘uma das artes’ mas a síntese

da consequência da *descoberta* do corpo.”<sup>85</sup> O ouvinte tende a valorizar os vestígios de corporeidade na música, seja vocal ou instrumental, acústica ou eletrônica. Dessas características resultam várias implicações: fazer música - e também ouvir música – são processos ativos, construídos. Não há *recepção passiva* pelo ouvinte, há *percepção ativa, vivência*.<sup>86</sup>

Partindo de escritos de Marcel Duchamp, Douglas Kahn afirma que a exploração mais ousada dos territórios sonoros não necessita tanto de um maior aparato tecnológico, mas antes de um “aprimoramento da percepção e da imaginação”. Cogita a possibilidade de realização de esculturas sonoras a partir de complexas interações entre voz/audição/eco-localização/espaco acústico.<sup>87</sup> O objetivo seria alcançar algo próximo do que Duchamp imaginou e registrou em anotações:

Desenvolver: uma pessoa pode, após treinar o ouvido de quem escuta, conseguir traçar um perfil semelhante e reconhecível – e com mais treinamento criar grandes esculturas nas quais o ouvinte seja o centro – Por exemplo, uma imensa Vênus de Milo feita de sons ao redor do ouvinte – Isso provavelmente pressupõe um treinamento auditivo desde a infância e por várias gerações. ...após a Vênus de Milo haveria uma infinidade de outras transformações [...]

Sons duradouros partindo de diferentes lugares e formando uma escultura sonora que persiste.<sup>88</sup>

Como Douglas Kahn observa, o Fluxus foi o mais musical de todos os movimentos artísticos experimentais do séc. XX. Vários eventos eram apresentados como “concertos” e sua passagem em Wiesbaden foi anunciada como sendo um festival de “nova música”. No entanto, apesar de ter explorado mais as questões da música do que outros grupos na arte, não se pode dizer que fosse “predominantemente musical”: suas misturas envolvendo “música, performance e palavra escrita, frequentemente se fundindo em formas híbridas, confundindo lugares ou se encaixando nos interstícios entre os meios existentes” desafiavam as categorizações estabelecidas. Ainda assim, a música, por ter sido pouco explorada por movimentos artísticos anteriores e por sua abstração e maleabilidade, tinha uma papel fundamental no Fluxus, inclusive em suas formulações conceituais.<sup>89</sup> Kahn analisa como o Fluxus deu um passo além de John Cage em suas propostas – tendo Cage como uma de suas influências mais importantes, se colocando em sua “linhagem”. Segundo o próprio Maciunas:

Nós temos essa ideia de indeterminação e simultaneidade e concretismo e ruído [...] como na música futurista de Russolo. Depois nós temos a ideia de ready-made e da arte conceitual vindas de Marcel Duchamp. Okay, nós temos a ideia de colagem e de concretismo vindas do Dadaísmo... Todas terminam em John Cage com seu piano preparado, que é, de fato, uma colagem de sons...<sup>90</sup>

Alan Kaprow considera que John Cage fez dois avanços fundamentais para a experimentação musical: o uso de operações e elementos sujeitos ao acaso e a aceitação dos ruídos como tendo o mesmo valor que os sons “musicais”. Cage levou o acaso e o ruído para as salas de concerto, assim como Duchamp fez com as galerias. Estendendo a aplicação dos conceitos de *acaso* e *ruído*, o próximo passo seria aceitar a incerteza e esquecer as divisões entre salas de concerto, galerias, palcos, etc. Esse era o fundamento dos *happenings*. Mas Kaprow conclui que a maior contribuição de Cage e de qualquer música ou arte experimental é ser uma introdução a um modo correto de viver; em fluxo, e aceitando o ruído e o acaso.<sup>91</sup>

Uma recente publicação em torno das questões contemporâneas relativas ao som propõe uma *arte sônica* – não sonora – que não dependa dos “sons em si” e da audição fisiológica na concha auditiva, na cóclea. Trata-se de pensar uma arte sonora-conceitual, do terceiro som e do som impuro, de uma escuta atenta em seu sentido ampliado e intersensorial. Assim como já se pensou a arte visual “não-retiniana”, desde Duchamp, pode-se pensar também sobre essa “arte sônica não-coclear”<sup>92</sup>, que remete a partituras/instruções do Fluxus, de La Monte Young e ao próprio Duchamp:

Uma arte sônica não-coclear se move para além do território do ouvido, resistindo ao som-em-si-mesmo da mesma forma que o conceitualismo nas artes visuais resiste a Greenberg, opondo-se não ao foco na materialidade como questão central, mas à própria noção de uma questão central. Uma arte sônica não-coclear não aceita a resolução do som-em-si-mesmo – não porque busque outro tipo de resolução, mas porque nega a possibilidade de resolução, *ipso facto*.<sup>93</sup>

La Monte Young, em sua *Composition 1960 # 5*, que ficou conhecida como “peça da borboleta”, propõe que se solte uma borboleta (ou várias) no local do concerto. A composição só termina quando a borboleta voar para fora da sala. A peça é evidentemente inaudível para ouvidos humanos e não há músico que possa executá-la. Mas isso não quer dizer que o som de borboletas voando não exista.<sup>94</sup> Também não significa que essa sonoridade seja inimaginável. Pode-se imaginar o levíssimo som aéreo de uma borboleta voando, som que se move no espaço de modo incerto, imprevisível, ligeiro, colorido e etéreo. Pode-se imaginar ainda a extrema amplificação desse som, o atrito do ar nas asas, minúsculos grãos do cintilante pó que se solta, *nano-pianissimo* que se torna ruidoso bater de asas ao ser ampliado, fricção e ventania. Esse imaginar sonoro, esse “ouvir por dentro”, essa audição de um *terceiro som*, não é também uma forma de *escuta*? E tudo isso que

se *ouve subjetivamente*, neste caso, advém do conhecimento visual e cinestético que temos de uma borboleta, de sua aparência e seus movimentos. Constitui-se, assim, uma *escuta imaginativa e intersensorial*.

Em 1913, Marcel Duchamp propôs que se fizesse música a partir de definições de dicionário e de notas tiradas de dentro de um chapéu, em *Erratum Musical*.<sup>95</sup> Poucos anos depois, construiu o objeto *Com Ruído Escondido*, um rolo de barbante entre uma estrutura metálica gravada com o título da obra e um misterioso objeto ruidoso dentro, fechado.<sup>96</sup> Ao ser balançado, diz-se que um ruído indefinível era produzido. Em exposições em que não se pode tocar o objeto, o ruído, além de escondido, tem que ser imaginado. As oito réplicas construídas e exibidas muitos anos depois não possuem similares do objeto misterioso que havia sido escondido por Walter Arensberg:<sup>97</sup> o ruído permanece apenas no título inscrito na obra. Só a imaginação sonora poderá realizar, de alguma maneira, o ruído atribuído àquele objeto.



Figura 24 – Marcel Duchamp, *Com Ruído Escondido*, 1916. Fonte: Divulgação online.

É necessário que se continue a investigar para além de absolutismos e essencialismos do “som em si”. Frances Dyson propõem que se evite duas armadilhas que tem acometido muitos estudos a respeito das novas mídias: o “essencialismo sônico e o determinismo tecnológico”.<sup>98</sup> Também é preciso pensar além das possibilidades de produção e reprodução elétrica e eletrônica do som, para que estas se confirmem como opções estimulantes – e não obrigações restritivas ditadas por interesses mercadológicos.



O ato de escutar tem uma força ativa: “Ao ouvir, entra-se em sinergia com o mundo e os sentidos, uma escuta/toque que é a essência do que se chama de reação visceral - uma resposta que é ao mesmo tempo fisiológica e psicológica, corpo e mente.”<sup>99</sup> O som pode trabalhado de incontáveis maneiras apenas com a voz inarticulada, a fala, movimentos do próprio corpo, fabulações, narrativas, mesmo em suposto silêncio, com a:

...experiência daquilo que as vozes falantes mudam na gruta noturna dos corpos ouvintes. O texto literário se modifica tornando-se a espessura ambígua onde se movem sons irreduzíveis a um sentido. Um corpo plural onde circulam, efêmeros, rumores orais, eis o que vem a ser essa escritura desfeita, ‘cena para vozes’. Ela torna impossível a redução da pulsão ao signo.<sup>100</sup>

Em um território poroso e multifocal que não isola “sons em si” de “sujeitos em si” e que não pretende dogmatizar práticas caracterizadas pela experimentação é que o som na arte talvez encontre suas mais vigorosas possibilidades de realização e potencial transformador. “Hoje, mais que nunca, qualquer investigação construtiva deve suscitar padrões de resistência”.<sup>101</sup>

Os espaços em que se pode dar a vivência da arte, do som e da música, com toda sua potência de criação de novos possíveis, são as fronteiras não colonizadas, os interstícios, as “terras de ninguém” que se fazem ouvir como dissonância, discordância, ruído, desvio, diáspora. Do modo como o mercado está estruturado, difícil é achar este termo, em que se possa *existir e ser percebido* sem cair na repetição viciosa de padrões exigidos para consumo – mas há que se tentar, sempre.

Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc. – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma resingularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.<sup>102</sup>

Georges Bataille – assim como também Carl Einstein - afirmou que, transformando as formas plásticas, transforma-se a visão; e que ao se transformar a visão, todas as coordenadas do pensamento também se transformam.<sup>103</sup> Estender esse raciocínio a outras formas, que se dirijam aos outros sentidos, pode ser um meio de ampliar o âmbito dessa transformação nas coordenadas do pensamento. É possível pensar em uma abordagem “alargada, multifocal, invasiva”<sup>104</sup> do fenômeno sonoro e das possibilidades de reinvenção sônica como potencialmente transformadoras de padrões de pensamento, percepção e sensação. Alterando as

sensações, os modos e movimentos dos nossos incontáveis sentidos entrelaçados, também podemos alterar a maneira como *produzimos sentido*.

A construção de uma poética dos desvios, dos interstícios e do espaçamento seria uma outra face desta abertura sonora. Esse terceiro som e esse espaço sempre em fuga se referem, mais uma vez, a “alguma coisa que nunca vai ser apreendida”. “É este sentimento do diferido, da abertura da realidade sobre ‘o tempo de um sopro’ que chamamos ‘espaçamento’, seguindo Derrida...” Tais comentários de Rosalind Krauss a respeito da fotografia surrealista podem sugerir diversas experimentações sonoras, textuais e multissensoriais, polifonias entre sons emitidos, gravados, sugeridos e imaginados, aromas e lembranças, *ficções experimentadas e fricções fabuladas*, em jogos de presença-ausência, criando alterações na percepção, no espaço, no tempo.

Trata-se de tentar brincar um pouco com o *fogo branco*:

Existe uma parábola judaica que gosto muito e que tem guiado meu pensamento nas questões estéticas. Esta parábola trata da forma como as escrituras divinas foram escritas e nos revela que foram escritas com dois fogos: um *fogo negro*, que desenhou as letras que pensamos ler, e um *fogo branco*, que criou o espaço entre as letras que permite lê-las. A parábola continua dizendo que estamos atravessando um ciclo de sete mil anos em que sabemos ler o fogo negro e que, agora, estamos nos aproximando de um novo ciclo em que aprenderemos a ler o fogo branco.(...) O que significa ler a partir do fogo branco? O que significa fazer essa torção e passar para ‘o outro lado’? Penso que não temos ainda condição de responder a essa pergunta, que, para mim, é da mesma ordem de saber o que há do outro lado dos buracos negros. Podemos especular e até inferir outras possibilidades de realidades, mas, certamente, teremos que ter outra estrutura mental e de percepção da realidade.”<sup>105</sup>

Os fogos estão acesos e querem ser ouvidos. O que escrevemos em nosso Livro da Vida? Que sons ele faz? Que sentidos damos ao que ouvimos? Escutamos nossos sentidos? Ouvimos nossa pele, nosso corpo, nossos desejos de fato? Ou somos atravessados por demandas, ansiedades e ímpetos automatizados que pouco nos dizem e alimentam, mas muito nos seduzem e esvaziam? Escutamos, enxergamos e sentimos o outro ou apenas projetamos nele nossas próprias palavras e impressões? São questões que precisamos sempre fazer - especialmente em tempos de muita anestesia e crescente surdez. *Escutar* é um início.

Existe um termo usado entre o povo Kaluli do Bosavi, na Papua Nova Guiné, “*a:ba:lan*”, que pode ser traduzido como fluxo, correnteza, fluir como um rio; tal termo aplica-se a um complexo conceito. Os Kaluli guiam-se na floresta principalmente pelo som. Através de uma elaborada intersensorialidade ativada prioritariamente pelos elementos sonoros, fundamenta-se o senso de espaço e localização dos Kaluli, uma identificação do/com o lugar. Esse conceito de



“correnteza” determina tanto “a água dos rios fluindo, atravessando e conectando terras quanto a voz atravessando e conectando pensamento, movimento, sentimento, corpo.” *A:ba:lan* também diz respeito às ressonâncias silenciosas da voz, da poesia e da música na memória. As cartografias dos Kaluli se baseiam nesse múltiplo fluxo.<sup>106</sup>

Talvez eu possa traduzir o conceito de *a:ba:lan* como *terceiro som e som impuro*. Ou melhor: por conta de alguma insondável coincidência, o que procurei definir aqui, entre fluxos e desvios, como *terceiro som e som impuro*, já vem sendo elaborado, vivenciado e nomeado como *a:ba:lan* há muito tempo, em uma ilha do outro lado do mundo.



Figura 24 – Registro fotográfico de um grupo *Kaluli* com o instrumento de percussão *kundu*. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/philippegiotti/2284439500/>

### 3 TERCEIRO MOVIMENTO

#### OUVIR NA PELE O TERCEIRO SOM

O tímpano é uma tela? Mais que isso, o tímpano é principalmente uma pele. (...) Uma pele que não recebe apenas imagens sonoras.  
*Rodolfo Caesar*

Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem.  
*Michel Serres*

A linguagem é um vírus que veio do espaço.  
*William Burroughs*

Escuto pedaços de mundo enquanto caminho. Às vezes carrego um gravador e levo sons comigo. Misturam-se ao som quase incessante da voz interna, subjetividade cheia de palavras, jorros e fluxos do pensamento, alguns pontos de estagnação e ânsia, turbulências e obsessões que procuro esvair ou que acolho com curiosidade e alguma calma, a rara calma dos observadores – rara e preciosa. Mas “observar” é um instante fugidio: focar a atenção nos sons é sair do foco objetivo, é estar imerso, sem mais “dentro” e “fora”. Não há mais paisagem, só passagens, múltiplas. Não há mais rua, apenas redes, redemoinho, turbilhão. Parece até que às vezes há silêncio, mas isso não passa de um engano passageiro.

Escuto sons por dentro, imagino texturas, sonoridades e ruídos específicos. Busco formas de fazê-los soar no mundo, para outros ouvidos, corpos e peles. Estas formas podem ser aparentemente silenciosas, visuais, táteis, olfativas e conceituais: cadernos, textos, livros, objetos, mapas, atlas. Mais um engano: são também sonoras. Para que sejam ouvidas, é necessário atenção e entrega.

A pele é muito importante, porosa, sempre aberta como os ouvidos, sem pálpebras<sup>107</sup>, em fluxo aéreo, dentro e fora a todo instante. O tímpano é também uma pele<sup>108</sup> e a pele do corpo vibra com os sons – ser *todo ouvidos* e respiração.

No “silêncio” há sempre um coração batendo, um corpo respirando, a voz de uma imaginação atuando – três sons, pelo menos.<sup>109</sup> Três sons juntos já fazem barulho. Silêncio pleno de ruídos e ritmos. E *o terceiro som*, esse que não cessa de fluir a fala de “dentro”, produz incontáveis possibilidades. Três sons que me acompanham em meus silêncios, enquanto houver vida.

E enquanto houver vida, faço experiências com o uso da voz e da palavra, movimentos do corpo e da imaginação, sonoridades e silêncios. Procuo realizar pequenas intervenções nos espaços da cidade e do tempo. Busco possibilidades poéticas-políticas de reinvenção de sensações e sentidos. Como método, algo próximo da *fabulação*<sup>110</sup>, as *ficções experimentadas*: caminhar linhas de fuga entre escritas e sons, vidas e sentidos, imagens que escapam do ponto de fuga na paisagem, mudanças de perspectiva e percepção. Caminhar afetos e desvios entre mar e areia, areia e asfalto, mata e cidade, oceano e terra, oceano e céu, dentro e fora, bichos e máquinas, alterações, um terceiro entre dois, um mais além, aqui mesmo.

A ficção clássica, segundo Deleuze, quer passar por verdadeira, pretende possuir veracidade, discurso que adquire uma função autoritária e conformista, com pretensões de ser espelho transparente e moral do real e do possível. A função de *fabulação* age de outra forma: implica em uma constante passagem entre o real e o fictício, em fronteiras fugidias, produtoras de novos possíveis. É a “potência do falso”, baseada em uma alteridade que remete à frase “*Eu é um outro*”, de Rimbaud: “...a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma narrativa veraz”.<sup>111</sup> O que chamo de *ficções experimentadas* se aproxima desse conceito, são narrativas ou fragmentos em que há sempre um atravessamento entre a realidade concreta, transbordamentos do inconsciente e uma imaginação fantasiosa que propositalmente mistura e con-funde fatos cotidianos, histórias e mitologias. Há uma total ausência da intenção de veracidade; procuro o fictício que surge, no entanto, de um real vivido, experimentado e depois contado de diferentes formas: escritas, faladas, cantadas, através de imagens, objetos, situações, ou em uma costura de vários recursos. Nenhuma dessas formas se pretende “verídica”: é tudo ficção. Mas esse “eu”, que é também um outro, passei pela experiência, vivi o que está ali, em fatos, em desejos, em delírios - e relato em *ficções experimentadas*.

Não concebo os sentidos como separados, mesmo excluindo a ocorrência de alguma experiência intersensorial mais forte, do tipo sinestésica: a porosa camada de contato que cobre o corpo, a pele, conecta sentidos e seres. Pode-se dizer que todos os órgãos especializados dos sentidos guardam sua origem tátil: o tímpano, a córnea, a língua, a mucosa do nariz – diferentes peles mais aptas ao contato e recepção de um determinado tipo de estímulo físico ou químico. Todas são peles

interligadas por uma longa extensão de pele que também não é igual, nada uniforme; são conectadas por neurônios, sangue, oxigênio, energia elétrica circulando, fluxos e trocas ininterruptas, dentro-do-corpo/fora-do-corpo, interior-exterior. Respiração e sensação do corpo e do mundo, que não está “ao redor”, mas misturado, em interpenetrações, camadas, véus, membranas, peles: vivemos mergulhados. “As coisas nos banham dos pés à cabeça, a luz, a escuridão, os clamores, o silêncio, as fragrâncias, toda sorte de ondas impregnam, inundam a pele. Não estamos embarcados a dez pés de profundidade, mas mergulhados.”<sup>112</sup>

Peles e sons têm uma relação forte e evidente através das vibrações: o corpo de fato vibra, em diferentes regiões, ao contato com diferentes frequências. Os instrumentos de percussão mais graves, feitos de grandes caixas cobertas por peles, são capazes de produzir algumas dessas frequências que repercutem em nossos corpos, nas caixas de pele do nosso peito, do nosso ventre. Um sistema de ressonâncias físicas, corporais e afetivas envolve peles e sons, corpos e ondas, membranas e vibrações. Peles e sons conectam, tocam, misturam; criam territórios fluidos, desacreditam fronteiras. E, como observa o geógrafo Nigel Thrift: “Não existe de fato algo como uma fronteira. Todos os espaços são porosos em maior ou menor grau.”<sup>113</sup> Da mesma forma, os espaços não são estáticos ou uniformes: todo espaço está em constante movimento; não há “um tipo” de espaço, mas incontáveis modalidades espaciais; e não há espaço separado do tempo.<sup>114</sup> O que se tem é espaço-tempo-movimento, em porosas e múltiplas singularidades.

A pele, porosa e aberta, mergulhada em ambientes que se transformam, sente os sons, esses que se propagam em ondas pelo espaço-tempo-movimento; e ouve, ainda, a voz interna, o pensamento que flui, escapa, escorre, a subjetividade também sempre em variação, constituindo-se na mudança, inventando um *si* - e, muitas vezes, em fuga desse *si*, “saindo de si”. É também espaço-tempo-movimento o *terceiro som*, esse que formula, conceitualiza, ficcionaliza e relata as trocas feitas no mergulho, as misturas no mundo, trocas e misturas que toda a pele sente:

A pele se enrugam, se adapta, reina entre os órgãos, contém os caminhos complexos que os ligam; mais que o meio dos órgãos dos sentidos, a pele os mistura como uma paleta. [...]

*Não gosto de dizer meio como o lugar que meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele interfere em várias coisas do mundo e faz que se misturem.*

Mistura diz melhor que meio. [...]

Meio, abstrato, denso, homogêneo, quase estável, concentra-se; mistura em flutuação. Meio faz parte da geometria sólida, como se dizia antigamente; mistura favorece a fusão e vira fluido. Meio separa, mistura abrandam: o meio faz as classes, e a mistura, os mestiços.

*Tudo se encontra na contigência, como se tudo tivesse pele. A contigência é tangência de duas ou muitas variedades, mostra a vizinhança.*<sup>115</sup>

Para Michel Serres, a *mistura* diz melhor o *espaço* pensado por Nigel Thrift do que o *meio*; e a pele interfere nesse espaço, *transforma*; é “como se tudo tivesse pele” e essa pele fosse não o limite fixo, a fronteira demarcada, mas a terceira via, o caminho em fluxo de uma coisa a outra, de *um* e *outro*, que tende à fusão, à mestiçagem e ao encontro.

O som é uma dessas peles: mistura espaços, cria uma membrana de contato invisível mas concreta, presente, experimentável; corpo vibrátil.<sup>116</sup> Produz encontros através das distâncias, se faz em modulações, em ondas; e ondas se fazem de linhas moventes no espaço – e assim também o que se ouve “por dentro”, nesse “dentro” que também é do *duplo*, do que mergulha no *fora*, do que é *um outro*, aproximações entre *terceiro som*, *terceira via*, *devir-pensamento*. “O pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião para acontecer.[...] A linha do fora é nosso duplo, com toda a alteridade do duplo.”<sup>117</sup> Linhas mutantes podem modular ondas, vagas, ressacas oceânicas, rupturas em dorsais atlânticas, maelstroms, tsunamis. “O pensamento não é da ordem da contemplação, mas da vertigem, não leva à segurança, mas expõe ao risco. [...] provém da força do mundo e de sua coerção. [...] o pensamento põe em cheque o pensador e sua inteireza.”<sup>118</sup>

Veja-se ou não, cada pele, assim como cada vida singular, é marcada pelo emaranhado imanente das linhas duras, das linhas flexíveis e das linhas de fuga que perpassam existências-contingências, linhas de forças que Deleuze percebeu como as que nos atravessam e constituem. As linhas duras definem os códigos, as polaridades binárias e as delimitações fixas que nos são dadas e que acatamos como “verdades”, ou das quais buscamos sempre escapar, em questionamento e-ou desespero; as flexíveis dizem respeito às pequenas e constantes mutações dos desejos, percepções e afetos, ambiguidades, tensão tênue de linha intermediária entre extremos; e as linhas de fuga são as das rupturas, dos grandes movimentos rumo a um outro lado, a um desconhecido, feitas de imprevisíveis e intempestivos desvios, escapes, diásporas, derivas, devires, nomadismos - e mesmo desabamentos, derrelições, naufrágios, esquarteramentos.<sup>119</sup> “Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a

razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre essa linha de feiticeira...»<sup>120</sup>

*Ouvir na pele o terceiro som* é deixar-se caminhar, se perder e ser marcado por essas linhas, ondas, ninhos emaranhados, com todos os seus riscos. É ouvir esse pensamento que não vem de acúmulos teóricos contemplativos e distanciados, mas de excessos de vida, e escapa, escorre, sôa, ondula, modula, imagina, experimenta, constrói, destrói, desvia, age: pensamento-verbo-matéria. Conceito sensorializado, que cristaliza, afia ou suaviza texturas, tenta sabores e saberes, navega odores e lembranças, escuta e fala com todo o corpo, quer ver sempre com outros olhos, em *ficções experimentadas* a cada instante.

Trata-se, assim, mais de uma *escuta* do que de um *contemplar*, mais de um *ouvir melhor* do que de uma *nova perspectiva*; escuta que não se refere só à audição, mas que se aplica a todos os sentidos, suas misturas e além deles: escuta atenta, expandida e ampliada de tudo o que nos atinge. “Contemplar de uma nova perspectiva” é ainda colocar-se *em frente* às coisas, ao invés de *entre* as coisas, misturando-se a elas, experimentando em si mesmo: “Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmo sobre o mundo”.<sup>121</sup> Ouvir melhor é estar imerso, em um estado de passagem, sentimento de devir que atinge, convida, aproxima – e também gera afastamentos, linhas de fuga e distâncias, *poéticas do desvio*.

A escrita também vem dessa escuta; e do traçado, do desenho, da cartografia, das melodias, cores e ruídos dessas linhas que se desviam, dessas ondas que quebram, desses ninhos que se desfiam:

A fuga, a linha de fuga, é sobretudo uma traição a si mesmo, uma deriva, um devir, uma experimentação, um salto demoníaco. [...] No fundo, escrever, diz Deleuze, é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, porém absolutamente reais (mas não seria o mesmo para a música, a pintura?), já que extraem da vida uma potência, um acontecimento.<sup>122</sup>

A traição a si mesmo é a traição ao “eu” consolidado em linhas duras, que se permite apenas algumas linhas flexíveis de microdesvios e suas ambiguidades mais-ou-menos seguras e equilibrantes; é necessário estar mesmo “fora de si”. É preciso trair isso que chamam “eu”, escapar desse “si” para inventar um outro em devir, buscar outras passagens, ultrapassar linhas-limite, con-fundir-se, caminhar as cordas de cabos-de-guerra rompidos, passarelas demolidas, abismos, águas, teias e navalhas, cair, reinventar-se, cair de novo, levantar-se caminhando *um outro*; fazer-se um tanto Dioniso, o duas vezes nascido, o despedaçado e mais uma vez refeito, e quantas vezes mais for necessário.

A imaginação que traça linhas de fuga e cartografias mutantes se faz em movimentos com a vida, dela extrai e a ela retorna forças, produz novos possíveis, torna-se real: *imaginação-acontecimento*. “Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir [...] Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem.”<sup>123</sup>

A escrita de outros mostra caminhos outros nesta procura, guia e acende vias. A escrita de certos filósofos e escritores - e de artistas - me afeta tanto quanto as outras obras desses artistas; são experiências intensamente afetivas, sensório-conceituais, diferentes formas de corporificar ou atualizar acontecimentos singulares, atravessando uma linguagem em ação e transformação.

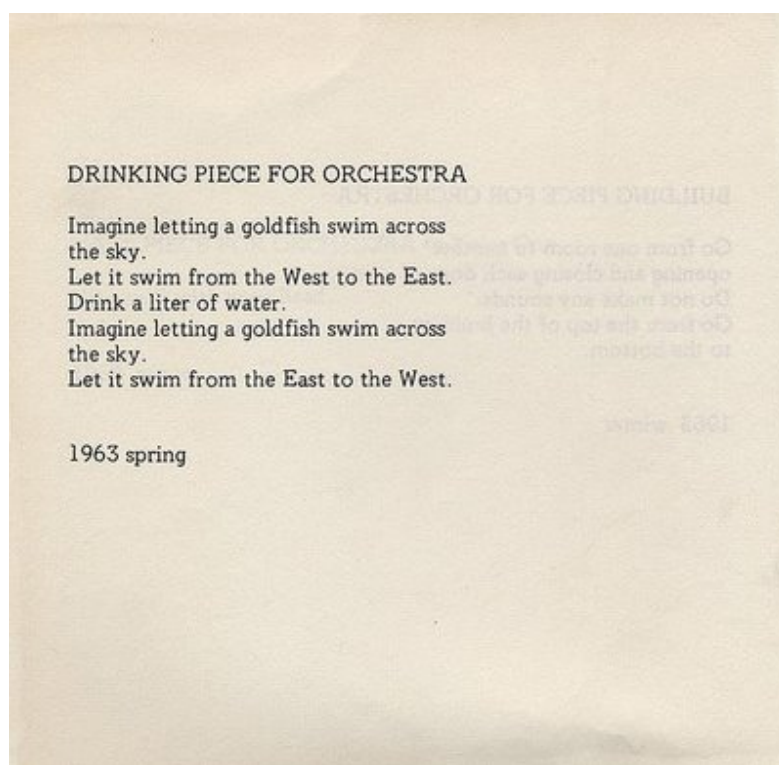


Figura 25 – Yoko Ono, *Drinking Piece for Orchestra*, 1963. Fonte: *Grapefruit*.

Ouvir Laurie Anderson tocando violino enquanto se equilibra fragilmente sobre patins incrustados em dois tijolos de gelo que derretem ou dançar um parangolé de Hélio Oiticica, “ESTOU POSSUÍDO”, até a interdição que me tira o parangolé - mas não tira a conquista arduamente adquirida da possessão, que já me cabia. Ler *Grapefruit* de Yoko Ono sentindo gosto de frutas aéreas e sabendo que o céu também pode ser azul como uma laranja enquanto um peixe dourado voa através dele e bebo um litro de água imaginária, ou viajar pelas Cidades Invisíveis



de Ítalo Calvino enquanto ando de ônibus por um lugar que não reconheço mais, que se transfigura, que me transforma. Traçar rotas de saída através das linhas de Deleuze e Guattari, de um vídeo de Bill Viola, de um mapa de Guillermo Kuitca ou de Lygia Clark dizendo algo que me sôa espantosamente próximo:

...vejo o mar, a terra, o ar e tudo me parece mercúrio. Os sons me penetram de uma forma aguda, passam pelos meus nervos invadindo todo o meu corpo. A terra sempre no processo de fazer-se a cada instante. Passa uma manada de bodes pretos que me olham com olhos rasgados cor de mel. Magia negra, estou tomada pelo inconsciente. Engatinhando desço o morro, pego na água, na areia, na terra e aspiro o ar. Penso em arrolhar dentro de uma garrafa esses elementos para num rótulo dar-lhes outra vez identidade. Como alguns calamares: é como se engolissem a paisagem, é algo sensacional.<sup>124</sup>

Escutar estas palavras, ser tomada pelo inconsciente, **ESTOU POSSUÍDO** em uma dança com bodes pretos, engolir a paisagem e o corpo-ambiente através de Lygia Clark e Hélio Oiticica, degustar devires-outros, arte-escrita-experimentada. É no desvio que se encontra caminhos, é na fuga que se traça encontros.



Figura 26 – Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira com *Parangolé Estou Possuído*, 1967.  
Fonte: “Estética da Ginga”, de Paola Berenstein. Foto: Eduardo Viveiros de Castro.



Entre distâncias irredutíveis e proximidades possíveis, entre desejos e impossibilidades, procuro aqui seguir algumas linhas de fuga com a minha escrita, escrita-escuta-pele - porque estas linhas me são necessárias – mas também é necessário alguma prudência; “Não é possível fazer um esforço, e mesmo quebrar algo, sem cair em um buraco negro de amargura e de areia?”.<sup>125</sup>

Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. [...] é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar.<sup>126</sup>

Na escrita dos que admiro, e na busca da minha escrita, interessa-me muito a vontade de “dizer as coisas”, a tentativa de reconstruir um pouco da “física do mundo por meio da impalpável poeira das palavras”, de associar “o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela sobre o abismo”.<sup>127</sup> A tarefa pode parecer fadada ao fracasso, o escrito afastado do mundo por um mar de signos, apto apenas a abstrações; mas basta ler algumas breves construções de alguns escritores – ou de artistas-escritores-poetas, como Yoko Ono, Laurie Anderson, Lygia Clark – para sentir que o escrito pode dizer pedaços de mundo com exatidão, ou com uma vertiginosa abertura de possibilidades. Em um trecho de “A Escrita do Deus”, Jorge Luis Borges deixa que o personagem Tzinacán, que passa seus dias na condição-abismo de estar preso em frente ao cativeiro de um jaguar-tigre, conclua:

Considerarei que nem nas linguagens humanas existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra.<sup>128</sup>

O filósofo francês Michel Onfray vê a possibilidade de uma “escrita do mundo” com certo entusiasmo: segundo ele a literatura é, atualmente, o modo mais eficaz de fazer sentir diferentes espaços, deslocamentos, os elementos sensoriais de geografias distintas. Onfray considera que o excesso de imagens e de informação áudio-visual banaliza, sobrecarrega, anestesia, empobrece a experiência. Não despreza de forma alguma a potência das imagens e dos sons; mas acredita que devam ser econômicas, fortalecidas em sua singularidade. O autor celebra o relato de viagem, o livro e o poema como capazes de estimular a memória e a imaginação de todos os sentidos, dos cheiros, sabores e texturas de um lugar. “Entre o mundo e nós, intercalaremos prioritariamente as palavras”<sup>129</sup> - ainda que o esforço resulte sempre *incompleto, exercício de impossibilidades*:

Somente a experiência escrita permite dar conta da totalidade dos sentidos. [...] Somente o verbo circunscreve os cinco sentidos, e mais. O trajeto conduz das coisas às palavras, da vida ao texto, da viagem ao verbo, de si a si. Na operação que vai do universo infinito à sua fórmula pontual e momentaneamente acabada, sintetizam-se fragmentos de memória transfigurados em lembranças cintilantes. *O mundo resiste, porém, às tentativas de colocá-lo em palavras.*<sup>130</sup>

Jacques Rancière observa que a literatura, a arte e a política “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. Histórias, poéticas e políticas também “reconfiguram o mapa do sensível”, em uma intrincada teia de materialidades e enunciados, que “definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer.” Dizer as coisas do mundo significa também alterar, em certa medida, as coisas do mundo; os enunciados afetam o real, “definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos”.<sup>131</sup>

Dizer as coisas do mundo, dizer de si e encontrar “as palavras certas”, capazes de efetuar as transformações desejadas no real, são ambições carregadas de *impossibilidades*. Tais (im)possibilidades tangenciam as linhas de fuga mais extremas: “...o que se denomina sujeito falante já não é aquele que fala. Descobre-se numa irreduzível secundariedade, origem sempre já furtada a partir de um campo organizado da palavra no qual procura em vão um lugar que sempre falta”.<sup>132</sup> É o “Eu não sei mais falar” de Rimbaud, é Tzinacán preso em uma cela escura, tentando encontrar a linguagem de seu deus nos traços do pelo de um jaguar-tigre, memorizando seu desenho nos únicos instantes do dia em que o animal é iluminado. Mas não é por isso que se deve desistir; é preciso algum cuidado, algo como prudência misturada à ousadia, temperança, conceitos em desuso que bem servem ao propósito de não fazer viagens sem volta aos abismos. Na falta desse cuidado, só se pode contar com a sorte – seja ela qual for. Tzinacán, em sua cela, encontra a linha de fuga extrema e sem retorno, em júbilo e aniquilação:

Aconteceu então o que não consigo esquecer nem comunicar. Aconteceu a união com a divindade, com o universo (não sei se essas palavras diferem). O êxtase não repete seus símbolos [...] Ó a felicidade de entender, maior que a de imaginar ou a de sentir! Vi o universo e os desígnios íntimos do universo. Vi as origens que o Livro Comum narra. [...] Vi o deus sem rosto que existe atrás dos deuses. Vi infinitos processos que constituíam uma única felicidade e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita do tigre.

É uma fórmula de catorze palavras casuais (que parecem casuais) e me bastaria dizê-la em voz alta para tornar-me todo-poderoso. Bastaria dizê-la para abolir esta prisão de pedra, para que o dia entrasse em minha noite [...] Mas eu nunca direi aquelas palavras, porque já não me lembro de Tzinacán.<sup>133</sup>

Borges, sóbrio escritor de labirintos, abismos, eternidades e *alephs*, cria essa fábula da busca de uma escrita do mundo, e seu personagem ultrapassa todas as linhas e limites. Michel Serres faz lembrar que, antes da linguagem, antes dos signos, significados e enunciados, antes de um mundo textual, um universo sonoro se estende, ancestral e caótico: “A voz faz ruído, as coisas também o fazem. Os dois clamores antigamente se opunham. [...] Antes de ter sentido, a linguagem faz ruído: o ruído pode dispensar o sentido, mas não o inverso.”<sup>134</sup> A procura impossível – mas indispensável - de “dizer o mundo”, de uma “escrita do tigre”, tem que necessariamente passar pelo ruído da língua. É preciso, de alguma forma, a passagem pela babel das misturas incompreensíveis racionalmente, pelo PENSAMENTO MUDO de Lygia Clark,<sup>135</sup> pela glossolalia laica, religiosa ou pagã, por experiências extremas, como as de Artaud:

Ah, esses estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma, ah, esses intervalos de espírito, ah, esses minúsculos malogros que são o pão de cada dia de minhas horas, ah, esse povo formigante de dados [...] Eu lhes disse que não tenho mais a minha língua...<sup>136</sup>

Ainda que quem escreve não se detenha por muito tempo no estado informe e abismal de quem experimenta a afasia, é necessário alguma forma dessa experiência: mas cuidando de dar a volta e fazer a dobra que possibilita o vivível e o pensável em uma tensão fecunda entre dissolução extática e uma dose de (nova) sobriedade e (uma outra) lucidez; Apolo e Dioniso, nos termos de Nietzsche. Ao entrar no labirinto para um encontro com o Minotauro, é aconselhável portar um fio de Ariadne – e esperar que ele não arrebente, não se perca, não vire serpente, não se torne mais uma parte do próprio labirinto.

Italo Calvino, grande admirador de Borges e seus labirintos e também adepto da sobriedade cristalina e do gosto pelas estruturas minuciosamente elaboradas, faz um elogio das audaciosas incursões, das inconclusões, da insistência nas impossibilidades; diz mesmo que é isso o que sustenta um texto, que justifica o ato de escrever:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo além das suas possibilidades de realização. [...] O grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.<sup>137</sup>

Foucault afirma que é na loucura e nas suas vizinhanças, nessa “região informe, muda, não significativa” que a linguagem pode liberar-se e que a literatura

como experiência pode existir; experiência da morte, da finitude, do impensável, do inacessível:

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é “finito” e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita: nesta região onde ronda a morte, onde o pensamento se extingue, onde a promessa da origem recua indefinidamente. Era imprescindível que esse novo modo de ser da literatura fosse desvelado em obras como as de Artaud ou de Roussel – e por homens como eles [...] E, como se essa prova das formas de finitude na linguagem não pudesse ser suportada, ou como se ela fosse insuficiente (talvez sua insuficiência fosse mesmo insuportável), foi no interior da loucura que ela se manifestou...<sup>138</sup>

A cada palavra dita ou escrita, som ou imagem, se tenta um pouco de impossível, se experimenta a finitude, se investiga margens movediças, tangenciando insanidades, enfrentando estranhamentos renovados. Para isso, criamos armas e táticas, inventamos práticas, caminhos e fios de Ariádne. Adotamos recursos e experimentamos diversas formas para melhor viabilizar (im)possibilidades; lutamos com o inconcluso, o indizível, o insondável – mesmo sabendo que a luta é vã.

Aqui recorro a poéticas do desvio, tento seguir as linhas cartográficas que me atravessam, fabulo minhas ficções experimentadas, procurando costurar pedaços de texto com vestígios dessas linhas. Um dos recursos que adoto, como muitos já fizeram antes e outros tantos continuam a fazer (muitos desses que desejo compreender sempre um pouco mais, sem perder o encanto), consiste literalmente de linhas, pequenas e prosaicas linhas gráficas: as palavras se juntam a outras ou se quebram, para produzir os sentidos que busco, como os sentidos dos corpos se juntam pela pele e como, às vezes, um corte se faz - imaginação-acontecimento, paisagem-corpo-outro, arte-vida, *situ*-ação, con-fabular, palavra-engasgo, e quantas linhas-membranas, quantos traços-pele-cicatrizes entre-palavras forem necessários para compor o corpo escrito.

-----

O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar [...] é a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua, a que solicita um povo por vir [...] O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a...<sup>139</sup>



Figuras 27a, 27b – “Gaguejar e Gaguejar” e “Pallaksch”, livro da série “Diários Públicos”, de Leila Danziger. Fonte: “Pequenos Impérios”, site da artista.

#### 4 QUARTO MOVIMENTO

##### MÁQUINAS DE ATIVAR EXPERIÊNCIAS

Nós geralmente pensamos na câmera como um olho e no microfone como um ouvido, mas todos os sentidos existem simultaneamente em nossos corpos.

*Bill Viola*

Eu vos digo: é preciso ter ainda um caos dentro de si, para dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós!

*Nietzsche*

Toda a irredutibilidade existente entre as coisas e as palavras não impede que as palavras possam atuar como “máquinas” de criar outros espaços-tempo, *situações*, transformações. Um parangolé de Hélio Oiticica estabelece toda uma gama de implicações e questionamentos – e só se realiza plenamente em corpos dançantes, acontecimentos plurissensuais, experiências liberadoras e um enfrentamento com a arte-territorializada-enquanto-instituição-elitista. Mas o parangolé acentua tudo isso e cria ainda outras tantas implicações transgressoras ao portar dizeres como ESTOU POSSUÍDO - INCORPORO A REVOLTA - SEXO E VIOLÊNCIA, É DISSO QUE GOSTO - DA ADVERSIDADE VIVEMOS.

Hélio Oiticica produziu grande quantidade de escritos indissociáveis de seu trabalho plástico. Sua obra também se faz nos textos, estejam eles impressos ou não na superfície de seus parangolés, de seus *transobjetos*. Através das palavras também se faz um MERGULHO DO CORPO, em paradoxo e ironia.



Figura 28 – Hélio Oiticica, *Bólido Caixa Mergulho do Corpo*, 1967.  
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/janinez/>

Como observa Guy Brett, Hélio Oiticica muitas vezes também explora a “fronteira (ou será um abismo?) entre o corporal e o mental. [...] a tensão primordial entre ‘realidade’ e ‘linguagem’ [...] um paralelo tático – quase oposto – à ativação sensorial.” O mergulho do corpo não pode de fato acontecer, não é como o parangolé vestido ou como o penetrável devidamente caminhado: “o prazer sentido nessa obra era a sugestão e a sublimação da ação física.”<sup>140</sup>

A primeira vez em que travei contato direto, palpável, com a obra de Oiticica, foi em uma Bienal de Artes em São Paulo, na segunda metade dos anos noventa, com um pequeno grupo de amigos. De tudo o que vi por lá nessa ocasião o que mais ficou fortemente impresso na memória foi Hélio Oiticica e Lygia Clark – mesmo porque suas obras não foram apenas *vistas*: foram experiências de corpo inteiro, de alterações na percepção, de transformação. Já havia passado por um tempo dilatado nessas múltiplas experiências (dentro e fora da exposição) quando me deparei com uma fileira de cabides, uma arara repleta de parangolés. Não sabia se eram originais ou réplicas, na verdade isso nem me passou pela cabeça; e nada indicava que não podiam ser vestidos – pelo menos, não vimos nenhuma indicação. Então fizemos o óbvio: vestimos. Lembro de ter escolhido imediatamente com grande alegria, entre tantas cores, texturas e movimentos, dois parangolés, que, em minha empolgação, misturei como pude: INCORPORO A REVOLTA, que me atraiu por conta da textura das palhas, antes que eu visse as palavras; e ESTOU POSSUÍDO, que escolhi exatamente pelas palavras. Dancei, cantarolei, rebolei, rodei e rodei, como em um terreiro: possuída. Foi rápido, mas intenso. Uma das minhas amigas, já devidamente “parangolezada”, estava gostando de olhar, achando muita graça, assim como eu também via muita graça em minha amiga, fazendo seus passinhos: “...ao vestir uma obra vê o participador o que se desenrola em *outro*, que veste outra obra, é claro. Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade *obra-ambiente*; há a vivência de uma *participação coletiva*”<sup>141</sup>.

A citada amiga ia registrar este instante singular de nossas vidas com uma pequena câmera de vídeo quando surgiu ela, a *interdição*, sob a forma de uma monitora timidamente apavorada, mas incisiva, cortando a nossa experiência suprasensorial, contrariando os objetivos do artista:

...a *derrubada de todo condicionamento* para procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como “exercício



experimental da liberdade" [...] (as obras) são dirigidas aos sentidos, para através deles, da *percepção total*, levar o indivíduo a uma *suprasensação*, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.<sup>142</sup>

Estávamos em pleno processo de dilatamento sensorial e exercício experimental da liberdade, coerentes com a proposta, disponíveis, vulneráveis; mas não era permitido. Protestamos sem agressividade, dizendo que as peças tinham sido feitas exatamente para isso; sugerimos que ela deveria vestir um parangolé também e dançar com a gente, mas não houve jeito. Ninguém queria prejudicar a moça nem queria perder um tempo tão precioso debatendo com figuras de autoridade, então deixamos os parangolés pendurados, meio tristes – nós e os parangolés imóveis - e seguimos, antes que a interdição virasse expulsão. *Não é permitido a qualquer um estar possuído dentro dos museus-exposições-etc.*



Figura 29 – Hélio Oiticica; Nildo da Mangueira veste *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta*, 1967. Fonte: "Brasil Experimental", Guy Brett, 2005.



O episódio pessoal ajuda a demonstrar a atualização das questões e experiências que o trabalho de Oiticica suscita e as forças de ativação que algumas poucas palavras certas, em certas situações, podem ter. Mas seria o caso de repensar, mais uma vez (e quantas vezes forem necessárias) os espaços, práticas, lugares e condições para expor-experimentar isso que pode ser chamado de anti-arte, isso que é arte-vida:

Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive, pretendo estender o sentido de *apropriação* às coisas do mundo com que deparo nas ruas, nos terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de *exposição* – ou nós o modificamos ou ficamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana...<sup>143</sup>

Yoko Ono disse, em 1964: “*Meu corpo é a cicatriz da minha mente.*” Em *Touch Me III*, de 2008, a frase encontrou um de seus desdobramentos concretos: Yoko Ono usou a escultura de um corpo feminino segmentado e colocado em caixas pretas sobre uma mesa. O segmentos eram: pés – joelhos – púbis – ventre – seios – boca. As instruções eram para molhar os dedos indicador e médio e tocar o corpo exposto. No entanto, a suavidade no toque não era uma regra, e o corpo ia se tornando marcado, deformado. Dedos dos pés foram arrancados. Yoko Ono decidiu deixar os danos expostos como forma de lembrar a violência a que as mulheres são submetidas em suas vidas. “Toque-me” adquiriu um peso maior – e a frase de Yoko em 1964, também.<sup>144</sup>



Figura 30 – Yoko Ono, *Touch Me III*, 2008. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mickeyono2005/5576125990/>

O que dizemos pode ganhar um peso insustentável - ou fazer renascer uma leveza, uma alegria que se pensava perdida. Uma só palavra pode afastar definitivamente ou aproximar apaixonadamente. Dessa sensação do *peso* de algo impalpável surgiu *Na Corda Bamba da Língua*. É um ritual a ser realizado por três pessoas. Duas dessas pessoas se posicionam em lados opostos do ambiente, cada uma com a ponta de uma linha enrolada e amarrada em suas línguas, que ficam esticadas para fora da boca, em uma careta. A linha atravessa a extensão do local, semelhante a um varal; no meio da linha há uma marca, como nos cabos de guerra. Uma terceira pessoa começa a pendurar na linha papéis com trechos de textos, palavras, em locais próximos aos dois, alternadamente, como se estivessem dialogando. As palavras vão sendo colocadas cada vez mais distantes das duas pessoas e próximas do meio da linha. Em algum momento a linha torna-se insustentável para uma das pessoas, ou para as duas ao mesmo tempo: o peso, o cansaço das línguas que tentam sustentar as palavras. Há vários finais possíveis, com variações entre as duas pessoas cuspiendo ou engolindo a linha e as palavras, se afastando ou se aproximando uma da outra. Pode se ser que uma cuspa e se afaste, a outra engula; pode ser que as duas cuspem e saiam em direções opostas; ou que as duas comecem a engolir a linha e se encontrem no meio, em um beijo; ou ainda que as duas cuspem e se encontrem, sem palavras penduradas ou engolidas.

O ritual ainda não foi realizado: surgiu este ano, no curso da escrita desse texto, e é descrito aqui pela primeira vez, como uma partitura, um manual de instruções. Uma cópia desse trecho basta para que quaisquer três pessoas, em qualquer lugar, com um pedaço de linha e algumas palavras à escolha, possam realizar o ritual - à maneira das instruções do grupo de John Cage ou do Fluxus (e com um certo sabor de baba).

O uso de instruções escritas na arte foi realizado, pela primeira vez, sem vínculo à uma performance em um evento, por Yoko Ono, entre 1960 e 1962. Não se tratavam de indicações, de “partituras” para uma ação ser realizada em um *happening*: as propostas em si eram as próprias obras, a serem completadas na imaginação do leitor; ou melhor, as obras só se davam na imaginação do leitor, que deixava, assim, de ser espectador e tornava-se co-criador. Cada pessoa, uma imaginação; cada imaginação, uma obra diferente. Através de meios extremamente simples a artista alcança uma potência poética que admite incontáveis desdobramentos. E dessa forma, além de chamar o público à participação e

problematizar o papel do autor, Yoko Ono antecipou o método de atuação da arte conceitual, fato que só começou a ser reconhecido recentemente.<sup>145</sup>

O processo de elaboração dessa forma de fazer arte iniciou-se quando Yoko Ono participou de uma das aulas que John Cage ministrou na New School for Social Research em New York, entre 1956 e 1960. Cage solicitava aos alunos – entre eles, Allan Kaprow e George Brecht – que criassem partituras utilizando elementos cotidianos e imprevisíveis, abertas à ação do acaso. *Abertura* é uma das palavras chave no procedimento: as partituras – ou instruções – permitiam uma incontável gama de indefinições, interpretações e possibilidades a partir do que definiam. La Monte Young também desenvolvia um percurso semelhante, com proposições mais secas, econômicas e minimalistas que as do grupo de Cage, mais teatral. Entre o final de 1960 e meados de 1961, Yoko Ono e La Monte Young organizaram uma série de eventos no *loft* de Ono, contando com as presenças de Marcel Duchamp e George Maciunas; este último decidiu produzir a primeira exposição de Yoko Ono, *Paintings and Drawings of Yoko Ono*, em julho de 1961, na AG Gallery.

Nessa exposição, as obras se completavam com a ação dos frequentadores: em *Waterdrop Painting*, os visitantes pingavam água sobre a pintura, que ficava no chão; *Smoke Painting* acontecia quando se queimava um pedaço da tela e assistia-se à sua fumaça – a pintura terminaria quando não houvesse mais tela. No entanto, a ação nem sempre era externa, diretamente exercida sobre o material; poderia ser uma ação puramente mental, exercício de imaginação, como em *Painting to See in the Dark*, em que a artista solicita que se imagine como seriam as peças no escuro.

Yoko Ono, pouco tempo mais tarde, percebeu o quanto sua proposta era radical e, em 1962, apresentou as *Instructions for Paintings*, no “Sogetsu Art Center”, em Tóquio: reduziu alguma das obras apenas às instruções. Pela primeira vez em uma exposição, a idéia, o conceito e a imaginação ganhavam primazia sobre a realização material; o espectador era também artista; qualquer um poderia ser artista. Em certo momento, Yoko chega a dizer que seu trabalho é principalmente de “*do-it-yourself paintings*” (pinturas faça-você-mesmo). Assim, apesar de não ter um posicionamento político mais explícito, como George Maciunas, Yoko se coloca na mesma linhagem dos que acreditam que todos podem ser artistas, em um discurso democrático – e mesmo anarquista - da arte, questionando a arte-instituição, aproximando a arte do mundo, da vida, de qualquer pessoa.<sup>146</sup>

Uma dessas pinturas consiste em solicitar que se imagine uma tela quadrada ficando redonda e identificando uma nova forma que surge no processo; e que então se pendure na tela um objeto, um odor, um som ou uma cor que a pessoa associe a essa forma. Usando meios extremamente simples, Yoko Ono desenvolve uma elaborada obra sensório-conceitual, incitando a um esforço e a uma abertura imaginativa, intersensorial, sinestésica. Ao desmaterializar sua pintura dessa forma, está, no entanto, solicitando um maior engajamento mentalmente ativo e uma maior corporificação do visitante, chamado a ficar atento a seus sentidos, visitante que agora está bem longe de ser mero espectador contemplativo.

Em 1964, Yoko Ono publica *Grapefruit*, apenas com instruções; inicialmente em edição limitada de quinhentos exemplares, que se tornou rara, a partir de 1970 é re-editado com a adição de trabalhos posteriores, ao preço de um livro comum - e continua a ser reimpresso e vendido normalmente hoje em dia. Yoko Ono também havia começado a realizar fisicamente algumas de suas instruções, que permitem diferentes interpretações, performances e materializações - e que podem ser realizadas por qualquer um. Mas nem todas as propostas de Yoko Ono em *Grapefruit* permitem alguma realização material. Muitas das pinturas, músicas, etc. só podem existir na imaginação – o que ressalta a força de sua escrita poética.

### **PEÇA-SOL**

Olhe o Sol até que ele fique quadrado.

(1962, inverno)

### **PINTURA PARA OS CÉUS**

Fure um buraco no céu.  
Corte um papel do mesmo tamanho do buraco.  
Queime o papel.  
O céu deve ser de puro azul.

(1962, inverno)

### **PEÇA-LUZ**

Carregue uma bolsa vazia.  
Vá para o alto de uma montanha.  
Colha dentro dela toda a luz que você conseguir.  
Volte para casa quando estiver escuro.

Pendure a bolsa no meio da sua sala  
no lugar da lâmpada.

(1963, outono)<sup>147</sup>

Já imaginei estas e outras “cenas” de várias maneiras diferentes. Estas instruções poéticas de Yoko Ono sempre me deixaram curiosa, com vontade de perguntar a outras pessoas se elas realmente imaginavam aquilo, como imaginavam, se tinha som, textura, aroma, duração ou se era mais como uma fotografia fugidia de um quadro. Um dia, percebi que há tempos imaginava minhas próprias “instruções” – mas eram mais perguntas do que propostas. Mais uma entrevista sobre situações, um questionário sobre a imaginação e as lembranças sensoriais de cada um do que instruções. Assim surgiu *O Ruído da Máquina de Criar Tempo*, como desdobramento de um projeto anterior, o *Livro da Vida*, realizado na forma de um caderno de perguntas escrito à mão, que buscava evocar e fazer reviver memórias auditivas e intersensoriais com a cumplicidade do leitor-escritor. O caderno de 2009 mudou de nome e de aparência, transformou-se nos múltiplos elementos do “Ruído...”.

Com esta “máquina”, também procuro maquinar fabulações – eu, como escritora/leitora e os outros, como leitores/escritores, con-fabulamos à distância, em diferentes caminhos, através do texto e das formas que ele toma. O trabalho também lida concretamente com o tátil e com a escrita como movimento das mãos, da imaginação e da memória. É com uma série de perguntas que me afetam que procuro atingir e afetar quem as lê. Tais perguntas adquirem diferentes formas: um grande livro com as questões, no qual também se pode escrever, desenhar, rabiscar; pequenos papéis em caixinhas de fósforo *Fiat Vox*, como mensagens de biscoitos da sorte chineses; e adesivos para serem colados em qualquer lugar: muros, paredes, portas, extintores de incêndio, roupas, corpos, cadernos, etc.

- *O que você escreve no seu Livro da Vida? Que sons ele faz?*
- *Que barulhos você ouve em seu corpo e em sua cabeça ao deitar, antes de dormir?*
- *Sua mãe cantava para você quando era bebê? E quando você ainda estava na barriga? Qual o som da sua infância?*
- *Como é o som nos seus sonhos?*



Figuras 31a e 31b – Adesivos de *O Ruído da Máquina de Criar Tempo*, UERJ, 2010. Fonte: arquivo da autora.

- *Quais são seus ruídos para a ruína e o renascimento? Para a memória e o perdão, para viver e morrer todos os dias?*
- *O que você ouve quando olha pra dentro? E ao seu redor?*
- *Como é o seu silêncio? O que ele te faz sentir?*
- *Quais são os sons do seu DESPERTAR?*
- *Qual o ruído da máquina de criar tempo?*

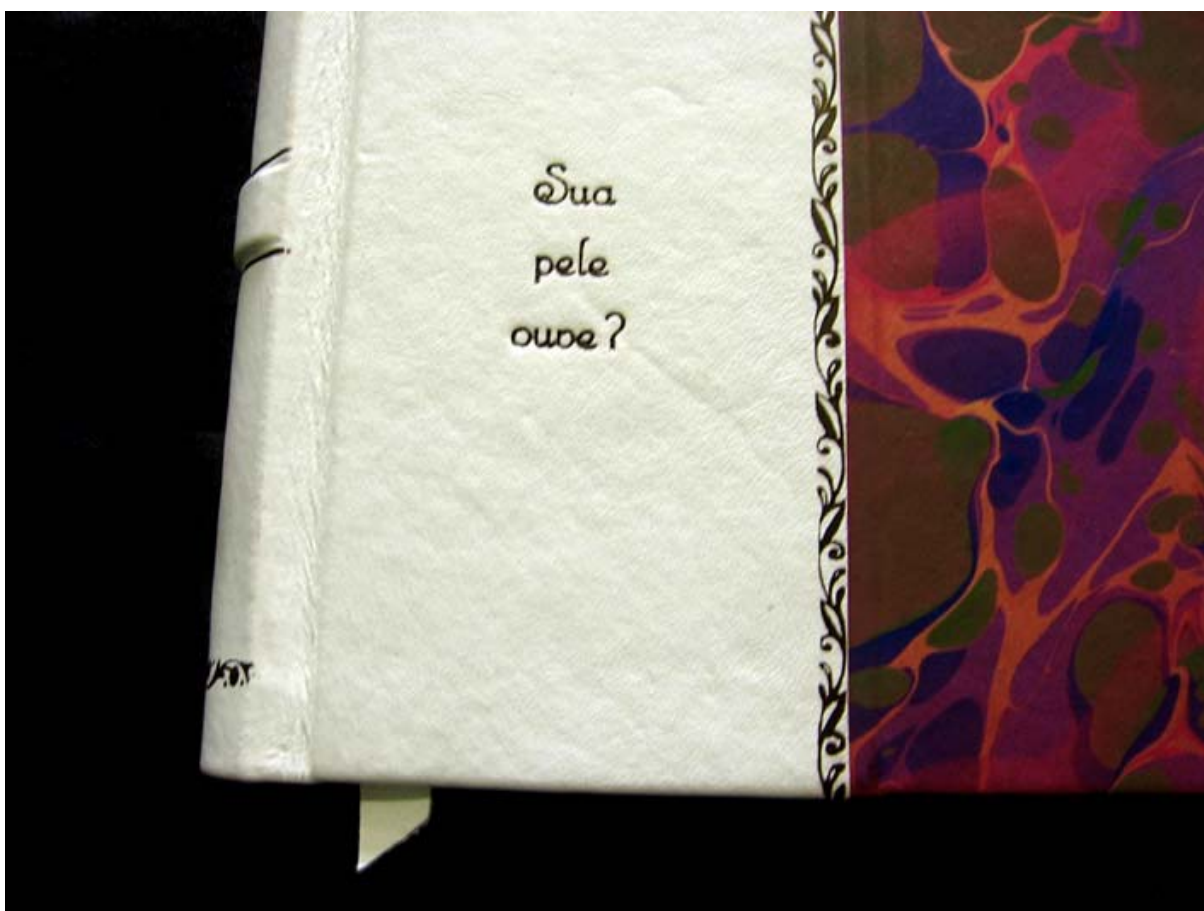


Figura 32– Detalhe do livro da série *O Ruído da Máquina de Criar Tempo*, 2010. Fonte: Obra e arquivo da autora.



- Qual o som do último OVO?
- Como um estômago ronca? Dói?
- O que diz a queda de um corpo por nove noites?
- Se construírem castelos em suas unhas, como serão seus ruídos?
- O que você ouve nos olhos do tubarão?
- Sua pele ouve? Escuta?
- E se fosse uma tira de pele na parede?

Além disso, um tapete vermelho de 4,20m x 1,50m é recheado de matérias diversas - como espuma, plásticos, latas, papéis, massa de modelar, tecidos, folhas secas - e abre caminho à experiência e oferece variados sons e deleite tátil; ou desconforto e desestabilidade, dependendo dos desvios de cada um. No processo, percebi que Yoko Ono e suas instruções poéticas, Laurie Anderson e seus livros, histórias e frases que adquirem formas intersensoriais e as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica sempre foram referências fundamentais; com o tempo, a reflexão sobre esta experiência e a realização de outros trabalhos, o foco no sonoro estendeu-se à relação entre sentidos e conceitos, caminhos e textos, corpóreo e imaginado.



Figuras 33a e 33b – Tapete, com Juana e Rubens, e caixas de fósforo Fiat Vox de *O Ruído da Máquina de Criar Tempo*, UERJ, 2010. Fonte: Obra e arquivo da autora.



Com esta “máquina”, o que proponho é um exercício de descondicionalidade e de liberação da imaginação intersensorial. Seu ruído sutil surge através dos silêncios, sob múltiplas formas, sempre que algo percebido ou imaginado desvia alguém de seu caminho objetivo, acaba com uma linha reta compulsiva, inventa uma rota de fuga rumo a novos encontros, descortina outro tempo no espaço do agora.

Este conjunto de diferenciados suportes do *Ruído da Máquina de Criar Tempo* foi apresentado pela primeira vez em 2010, no contexto da exposição vinculada ao seminário “Cadê a Arte Que Estava Aqui?”, na UERJ. “A Máquina” coloca as mesmas questões e propostas através de diferentes meios, todos muito simples, cotidianos e conhecidos – livro, tapete, caixas-de-fósforo, adesivos. Itens a serem vividos, experimentados, em relação de transformação com quem os experimenta – e aí reside a única importância desses objetos - ou *transobjetos*, como dizia Hélio Oiticica, ou “não-objetos”, “desobjetos”, ou “ludo-objetos”.

Cerca de um ano depois, este trabalho acabou derivando em outro: *Este Quarto Contém*. Fui convidada a realizar uma intervenção em uma exposição coletiva no Sobrado 70, um local que funciona como centro cultural independente e residência de quatro jovens atores-músicos-artistas-etc. Solicitei um quarto para ser ocupado com elementos do trabalho anterior, em outro contexto: o tapete virou um tapete-cama, que obstruía a entrada e depois convidava ao repouso. O livro de perguntas ficou sobre uma mesa, junto a canetas e uma máquina de escrever. Um Mapa Irônico-Onírico foi colocado na parede em frente à mesa, sugerindo viagens. A iluminação era suave e em tom violeta. Elementos de outros trabalhos também estavam presentes: A Caixa Vermelha em uma das paredes, sons do Pequeno Atlas Imaginário e o Breve Menu de Iguarias das Três Atlânticas em uma mesinha de cabeceira ao lado do tapete-cama. O quarto permaneceu com o guarda-roupas da moradora e, alterado como foi, fez parte da sua vida diária por um mês. Os adesivos foram espalhados pela casa. Todos os elementos eram simples, cotidianos.

Uma das intenções com o uso desses materiais é incitar a uma aproximação lúdica, solta, despreocupada e vinculada ao dia-a-dia. Outra intenção é a de questionar a suposta necessidade indispensável de aparatos tecnológicos mais complexos no contexto da multimídia: tais meios não são sempre necessários, muitas vezes são suportes supérfluos - ou mesmo ineficientes.



Figuras 34a e 34b – *Este Quarto Contém*, no Sobrado 70, 2011. Fonte: Obra e arquivo da autora.

É evidente que as inovações informáticas e eletrônicas e as tecnologias de ponta são possibilidades a serem enfrentadas, investigadas e utilizadas na arte: mas nunca sem a percepção crítica de seus significados. Estas tecnologias também não deveriam sobrepular, limitar ou reduzir as poéticas da arte e da vida ao servirem de parâmetros principais na produção e na avaliação de obras e projetos, como muitas vezes ocorre; não deveriam excluir outras possibilidades, meios e tecnologias artísticas, ao serem priorizadas. O grau de sofisticação e efetividade das tecnologias da arte não pode ser vinculado ao grau tecno-científico das mídias empregadas. E as mídias empregadas não são “ferramentas neutras”: são ferramentas estratégicas em um amplo contexto político-econômico-social. Ricardo Basbaum, em “Clark & Oiticica”, esclarece bem esse tipo de questão a respeito das tecnologias:

A importante descoberta de Lygia Clark e Hélio Oiticica consiste em como operar o fluxo sensorio-conceitual como um fator duplo. Assim, puderam escapar das limitações implícitas tanto no mutismo da abordagem fenomenológica, quanto na cegueira do reducionismo cognitivo. Seus trabalhos podem ser definidos como *tecnologia de pensamento sensorial* – um modo de induzir *processos transformativos*. É importante notar que seria impossível projetar qualquer proposição sem a noção aberta de movimento “como uma estrutura total”, que permeia seus trabalhos e conceitos. Produzir transformações, então, deveria ser visto não como uma qualidade, mas como uma condição ou propriedade do movimento.

Com Hélio Oiticica e Lygia Clark podemos perceber uma *estranha convergência entre o sensorial e o digital*, que as novas tecnologias ainda não são capazes de operar.<sup>148</sup>

A tecnologia de um parangolé de Oiticica ou de um objeto relacional de Lygia Clark - feitos com materiais prosaicos como sacos de plástico, juta, elásticos, areia - pode ser sensorialmente e conceitualmente mais efetiva/afetiva que o uso de muitos aparatos tecnológicos, algumas vezes utilizados em condições mais espetaculares e como “demonstrações de produto” do que como práticas poéticas e potencialmente transformadoras. Os parangolés e objetos relacionais são capazes de afetar e transformar corpos e relações, inseridos na vida e no movimento de cada um que se entrega a suas experiências. O uso de qualquer tecnologia na arte deve dizer respeito à uma poética, não a um produto.

QUE TIPO DE TRANSFORMAÇÃO queremos promover? Cuidado, não responda agora, seja cauteloso para não cair nas armadilhas dessa pergunta ardilosa: se um ‘projeto de metamorfose’ soa como um oxímoro, é porque o processo transformacional não está submetido a uma relação linear de causa-efeito. Quando Lygia Clark e Hélio Oiticica querem liberar e expandir o corpo-mente, estão lutando contra as limitações sociais, culturais e políticas de seu tempo, estabelecendo uma estratégia eficaz para um combate concreto. Isso permite que permeiem suas proposições com um sopro de utopia, no sentido do permanente engajamento na criação de um homem/mulher desreprimido. Está claro, então, que qualquer projeto em direção à transformação não adota uma metodologia neutra, para liberar o movimento: um (amplo) projeto político sempre perpassa o programa. Em termos de transformação, nunca se deve tentar prever resultados. É mais sábio confiar que movimento e vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem.<sup>149</sup>

Laurie Anderson pode ser citada como artista que sabe integrar novas tecnologias à arte de forma inteligente, afetiva e poética. A lista dos recursos tecnológicos que usa, desde os anos 1970, é grande: violinos transformados (com cabeçote/fita cassete, vinil/agulha, neon, etc.); um papagaio robô com voz sintetizada; o travesseiro que conta histórias sobre insônia; o livro que venta suavemente; performances unindo música tocada ao vivo e programações, textos e imagens projetadas em grande escala; um CD-ROM, narrativa em uma arquitetura virtual; video-instalações que contam histórias sobre cachorros, anjos, infâncias estranhas, curiosas famílias, sonhos. Alguns desses efeitos “mágicos” foram obtidos de formas bastante simples: um gravador dentro do travesseiro, ventiladores ocultos para o livro “ventar”. O programa usado para gerar a voz do papagaio é de um tipo bem conhecido, e muito fácil de usar: basta digitar as palavras, com algumas adaptações fonéticas; sem mistificações tecnológicas.<sup>150</sup>

Segundo a própria artista, alguns de seus trabalhos surgiram do hábito de desmontar, brincar e experimentar com equipamentos eletrônicos velhos e baratos, “para ver no que ia dar.” As peças eram compradas em bazares e lojas de sucata na Canal Street, perto de onde morava nos anos 70.<sup>151</sup> De sua parte, nunca houve uma “corrida” atrás de apelos *high-tech* usados como *gimmick*, como truque, sem um

propósito. Laurie Anderson sempre esteve atenta e apta a elaborar e experimentar novas possibilidades, sem medos “ludditas” – o que é bem diferente de uma tecnofilia acrítica. “Eu uso a tecnologia como um meio para amplificar ou modificar coisas”.<sup>152</sup> Nessas amplificações e modificações, o que sobressai é a sensibilidade, a melancolia, a vulnerabilidade humana (e animal, ou angelical...), o humor peculiar e um certo estranhamento poético, elementos presentes em todas as suas criações. Suas obras são diferentes formas de contar histórias. Criada em uma família grande, com mais sete irmãos, Laurie ouvia e contava muitas histórias na mesa de jantar, cotidianamente.<sup>153</sup>

“Tecnologia é a coisa menos importante no que eu faço.”<sup>154</sup> Na verdade, a visão de Laurie Anderson a respeito do uso predominante que se tem feito das novas tecnologias é bastante crítica, consciente das implicações (bio)políticas, de como podem atuar sobre os sentidos e moldar a percepção. Questiona a estética “fria e acelerada de um mundo *tecno*”,<sup>155</sup> em que mal se permite parar, desconectar, ficar em “*silêncio*” – e ter as coisas fora de controle (como na verdade sempre são).

O que estou tentando dizer é: aqui estamos em pleno final do século XX, construindo nossas próprias salas de controle, em nossas casas, escritórios, ateliês. E as histórias que contamos para nós mesmos são sobre como vamos ser mais e mais perfeitos, e cada vez mais com tudo sob controle. E ainda que eu esteja fascinada com esse processo, me pergunto que tipo de arte será feita sem que haja anarquia.<sup>156</sup>



*In awkward Italian, I told a group of people in Genoa that I was playing these songs in memory of my grandmother because the day she died I went out on a frozen lake and saw a lot of ducks whose feet had frozen into the new layer of ice.*

*One man who heard me tell this story was explaining to newcomers, “She’s playing these songs because once she and her grandmother were frozen together into a lake.”*



### Handphone Table

Projects Gallery, Museum of Modern Art  
New York City 1978  
Dedicated to Nikola Tesla;  
Electronics by Bob Bielecki

*I got the idea for The Handphone Table when I was typing something on an electric typewriter.*

*It wasn't going very well and I got so depressed I stopped and just put my head in my hands. That's when I heard it: a loud hum coming from the typewriter, amplified by the wooden table and running up my arms, totally clear and very loud.*



Figuras 35a, 35b e 35c – Laurie Anderson, em dois de seus trabalhos, *Duets on Ice* e *Handphone Table*. Fonte: "Stories From the Nerve Bible". Laurie Anderson, 1993.

## 5 QUINTO MOVIMENTO

### ATLÂNTICAS

As cidades também acreditam ser obras da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas as respostas que dá às nossas perguntas.

- Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.

*Italo Calvino*

Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo, num combate incerto.

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

#### 5.1 Uma ficção experimentada em derivas dos sentidos.

*Atlântica* é um projeto de longa gestação, que tornou-se uma obscura música na passagem do milênio e depois adormeceu inerte por nove anos. Acordou entre o barulho do mar e dos motores e vem se desdobrando e proliferando, feita de ar e espuma poluída, grãos e castelos de areia, torres e garrafas de vidro, rostos, vozes e movimentos. Faz-se na precariedade e na consistência, na ruína em festa, em ruídos e riscos, nas tentativas de silêncio, no absurdo e na exuberância frágil dos anti-monumentos. Existe na escuta-caminhada, nos corpos-mapas, no percurso e no relato do Oceano, da Mata, da Avenida. *Atlântica* quer ser ouvida na pele.

Comecei realizando regularmente o que chamei de *derivas sonoras*. Minha ação consiste em sair de casa, a dois quarteirões da Avenida Atlântica, portando um pequeno gravador com microfones acoplados “camuflados” em uma mochila. Não há caminho certo: o território é a Avenida, mas nunca sei bem aonde irei de fato, por quanto tempo ficarei andando, se vou parar em alguns lugares, se seguirei alguém, se vou puxar conversa com uma pessoa que me deixa mais curiosa, emocionada, com vontade de um contato maior. Vou me guiando mais pelos sons que escuto e despertam meu interesse do que por qualquer outro estímulo. Isso cria um percurso um tanto caótico e errante, que foge à lógica, à pressa, à linha reta: *percurso-processo*. Já andei em círculos e dei meias-voltas para seguir pessoas e seus sons. Algumas vezes, por esquecimento ou alguma questão técnica - como pilhas fracas - o gravador não estava gravando; mas vivi uma experiência que depois se transforma e se junta a um gigantesco mapa em mutação. Sem o arquivo sonoro, comecei a



buscar outros meios de construção, ínfimos blocos afetivos: pequenos objetos, restos, frutos de coletas concretas ou fictícias, imagens e relatos. A *ficção experimentada*, a *fricção fabulada*, o *percurso-relato*: movimento fundamental e indispensável em todo o processo. O som passa por muitos lugares aparentemente silenciosos.

Visualmente, muitas vezes é incompreensível o que estou fazendo, parece totalmente despropositado; só pela escuta se acha o fio de Ariadne desses invisíveis labirintos aéreos de percursos-relatos. O Minotauro de Cortázar pode vagar pelos labirintos de sentidos de Borges.

A percepção concentrada no som faz com que todos os outros sentidos se tornem mais porosos, desfocados, misturados e abertos a multiplicidades do espaço externo e à presença dos outros, com suas vozes e ruídos. A visão é um sentido que torna tudo mais objetivo, separa em “eu e você” e em “sujeito e objeto”; quando a audição comanda, não há tanto comando direto nem divisão entre interior e exterior – há um “lado de fora” que atinge, convida, aproxima – e também gera afastamentos, linhas de fuga e distâncias, *poéticas do desvio*. “O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias.”<sup>157</sup>

O som se propaga pelo ar, pela água, passa barreiras, atravessa brechas, se espalha todo, navega interstícios, cria e atravessa territórios em fluxo – e a minha própria percepção parece adquirir estas características, perdendo um tanto do foco perspectivo visual. Começo a imaginar como seria uma caminhada guiada pelo olfato, outro sentido um tanto aéreo que certamente me levaria a derivas semelhantes. Decido que os cheiros também fazem parte dos trajetos-relatos. Engarrafar cheiros em vidros escuros. Ouvir e fabular fragmentos de conversas insólitas, mares em ressaca, línguas negras, glossolalia laica de embriagados, monumentos da dissipação. Compor suas relações casuais e aleatórias em uma narrativa intersensorial, mosaico, labirinto que se abre em polvo.

O som é sentido na pele do tímpano e na concha noturna do ouvido<sup>158</sup>, mas não só neles: é sentido também em toda a pele, em todo o corpo. Múltiplos sentidos. Isso torna o ouvinte atento um ser que é mesmo *todo ouvidos*. “Os ouvidos não têm pálpebras”<sup>159</sup>, os poros também não. Corpo-limiar caminhando as pedras, corpo-concha navegando a areia, corpoceano. Ouvidos e pele são permeáveis ao mundo externo, ao lado de fora, ao outro, aos ruídos, afetos, atritos e arranhões. Correr o risco, na pele: o mundo como campo de forças. Não há mais anestesia. A superfície



cartográfica é funda, terrena, porosa. Marcas de demografismos ruidosos, mapas voláteis que gritam texturas vermelhas, sinestésias na língua aberta ao sal do mar, ao céu da noite arenosa, ao sol, suspenso.



Figura 36 – Da série em curso *Babilônias Atlânticas*, 2011. Fonte: Obra e arquivo da autora.

## 5.2 As Três Atlânticas.

Atlânticas – a mata em risco de desaparecimento e a emblemática Avenida de Copacabana, com toda sua diversidade, seus conflitos e negociações. São banhadas pelo oceano do qual herdaram o nome e com o qual compartilham intensidade, tumulto e exuberância vital co-habitando com decadência, indiferença, poluição e entropia.

Na avenida há profusão de hotéis, bares, quiosques, barracas e outros espaços de passagem rápida, consumo, fruição instantânea. São muitas as atividades, ócios e movimentações ao redor da praia, e muitas vezes relacionadas ao turismo; lazer, esporte, comércio, trabalho, solidão, não ter para onde ir, onde dormir. Pescadores, famílias, idosos, músicos, prostitutas, travestis, estrangeiros,

meninos de rua e outros desterrados. Quem faz e vende na rua pintura, artesanato, esculturas de metal e sucata. Os que trabalham na construção de castelos e personagens de areia. Monumentos e anti-monumentos da paisagem Atlântica, testemunhos de estratégias cotidianas e derrelições do dia-a-dia, “ruínas às avessas”, que “se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas”<sup>160</sup>, paisagem que ao mesmo tempo também é “um tipo de mundo de cartão-postal auto-destrutivo.”<sup>161</sup> Em todo o percurso a fala tece tramas distintas, em incontáveis idiomas, sotaques, gírias e regionalismos.

Na Mata, há desmatamento e invasões, assim como iniciativas buscando a preservação – mas como e porque aconteceram e ainda acontecem essas invasões e desmatamentos? Qual a relação que os colonizadores, exploradores, madeireiros, pecuaristas e agricultores desenvolveram com a floresta em nossa história, o que permanece dessa herança predadora em relação a uma mata “sem grandes predadores, como o leão”, mata vital que já foi vista por muitos como “mato, sujeira”? Através de quais meios e estratégias se dá a tentativa de preservar e reflorestar?

É pelo Oceano que toda a dinâmica da Avenida se articula, é ele que faz as praias e desenha seus contornos, junto às pedras e à areia. Horizonte da paisagem, fonte de vida, trabalho, prazer e sobrevivência, alvo de homenagens, oferendas e canções – e também alvo de exploração desmedida, vítima da degradação, testemunha de crueldades. Pelo Oceano chegaram os primeiros colonizadores e foram trazidos os escravos sobreviventes; o Atlântico é ligação, separação e travessia do Brasil a Portugal e à África, simbolicamente cenário trágico e imensa des-fronteira da nossa História.

Ao caminhar e navegar por estes três territórios – Avenida, Mata e Oceano Atlântico – questões cotidianas e imediatas logo se misturaram a uma perspectiva histórica, memórias de infância, mitologias e sincretismos, rituais pessoais e coletivos de tempos diversos. Percebi também que se destacam, de forma múltipla e enfática, questões atualizadas a partir da ecosofia em “As Três Ecologias”, de Guattari:

É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda aspereza. O turismo, por exemplo, se resume quase sempre a uma viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagem e comportamento.<sup>162</sup>



Figura 37 – Da série em curso *Invisíveis*, 2010. Fonte: obra e arquivo da autora.

O meio-ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana – todos esses registros estão sob grande pressão, tensão e conflito neste *espaço atlântico*. Por mais que a fluidez dos trânsitos, as cores solares dos corpos, maresias, neblinas, brisas, pássaros e belas paisagens emprestem eventual leveza à superfície da cena, fato é que peso, implosão e ruína estão presentes.

Félix Guattari também propõe a mudança de um paradigma cientificista e tecnocrático, ao encarar os problemas destas três ecologias, para um paradigma estético, que seria mais favorável a processos de re-singularização subjetiva e social. Como parte de experiências que consideram a possibilidade dessa teoria ser efetiva, intento realizar ações cotidianas na busca de potencialidades estéticas transformadoras, através de ações artísticas realizadas nesses ambientes atlânticos. O próprio processo dos percursos-relatos/ficções experimentadas constitui parte desse trabalho; no entanto, a ideia é também agregar grupos para a produção de performances e rituais abertos, conjugando vivências coletivas e interferências nos espaços de passagem. Uma das procuras é a criação de: *outros espaços sônicos*;

*tempos-lugares plurissensuais, individuais ou coletivos; e diferentes territórios abertos em fluxo. “O território é, ele próprio, lugar de passagem”.*<sup>163</sup>

Antes de comunicar, de ser musical, de agradar ou de informar, o som produz *meios*. São esses *meios* produzidos por todo tipo de parafernália sônica maquina que estão atravessando e constituindo *territórios sonoros*. [...] Os *meios* passam contantemente um pelo outro. Ao invés de evolução, dizemos que estão de passagem, criando pontes e túneis, deslizando uns nos outros. É nesse fluxo que se constitui o território, o próprio lugar de passagem.<sup>164</sup>

A intenção é inserir elementos que possam gerar estranhamento, criar situações e chamar outros artistas para a realização de intervenções das mais variadas, tendo em vista “a preocupação de como as coisas são formadas no presente; um desejo de uma interferência construtiva nos processos e decisões que as formam”<sup>165</sup>. Buscar momentos em que se possa reinventar o cotidiano, recompor lugares sobre não-lugares<sup>166</sup>, procurar estratégias de re-singularização:

Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.<sup>167</sup>

A arte, nesses aspectos, seria o ato de criar outros territórios, criar mundos possíveis [...] Território não só como delimitação de domínios, mas como produção de mundos.<sup>168</sup>

Como em um trajeto-relato, repleto de pontes e passagens, o trabalho se desdobra em séries, sedimentos e ramificações. São várias etapas que dialogam e se complementam, mas se sustentam separadamente. Tais etapas podem sobrepor-se umas às outras em diversos momentos, sem que cheguem necessariamente a um termo definitivo, permanecendo abertas a novos processos. As etapas – que prefiro chamar de *passagens* ou *movimentos* - são: *Abertura; Avenida; Mata; Oceano; Rituais e Deslocamentos; Cabines Atlânticas; e Livro Atlântico*, realizado com trechos dos movimentos anteriores, com imagens, textos, sons e outras ficções intersensoriais. *Abertura* já foi realizada e apresentada uma vez. Busquei um momento inicial de concretização, um ponto de partida para outros movimentos, uma primeira cartografia pessoal colocada em abertura ao outro, a criação de um espaço-tempo partindo de reminiscências e fragmentos de histórias em que se imagina e se recria caminhos.

*Oceano*, na prática, ainda se restringe à praia, à fronteira com a areia, ao microcosmo do Atlântico. Na imaginação, a trajetória já foi mais longa, remetendo aos rastros históricos e míticos do oceano. A intenção é, no futuro, de fato mergulhar na imensidão atlântica, fazer experiências submarinas; e navegar, literalmente –

talvez chegar à África, à Portugal, ao Mediterrâneo, fazer a rota inversa dos navegadores que chegaram ao Brasil.

Outros dois momentos, *Avenida* e *Mata*, estão em longo processo. Na mata, tenho feito longas caminhadas, geralmente solitárias, em dupla ou trio, com câmera e/ou gravador, recolhendo fragmentos e buscando caminhos. Em *Avenida*, o ambiente que está mais próximo do meu dia-a-dia, o foco está em perceber as *des-fronteiras* e suas dinâmicas, os locais de maiores contrastes, encontros e tensões, diferentes espaços-tempos em fluxo, quais táticas e estratégias movem as pessoas em seus cotidianos, buscar aí uma poética. Rondo os “Palace” hotéis, seguindo a movimentação heterogênea, complexa e crítica que se forma ao redor.

Há também uma busca de integrar passagens pela história, arquivo e memória da praia de Copacabana e da Avenida, procurando criar alguma “embricação do antigo e do novo”<sup>169</sup>. Pesquisar como foi a chegada a estas terras, a abertura da Avenida, a construção das primeiras casas. Como eram os antigos moradores, visitantes e banhistas. Houve o tempo do “glamour”, a construção do aterro para evitar a chegada do mar aos prédios nas épocas de ressaca, o calçadão, o crescimento, a decadência, as promessas de revitalização. Refletir sobre os diferentes problemas e enfrentamentos no decorrer do tempo. O que resta desse passado, em que camadas co-habita com o presente - ou é mais e mais soterrado como distante espetáculo pitoresco na dinâmica da proliferação de não-lugares. Não se procura, aqui, resgatar nenhuma tradição, praticar nenhum saudosismo histórico – trata-se mais de perceber transformações, sedimentos, outros lugares em um mesmo espaço, palimpsestos espaço-temporais.

Estou desenvolvendo projetos para os primeiros *deslocamentos*, em que um pouco do que acontece na areia vai para o asfalto, o que se ouve na mata passa a ser ouvido na praia, um pouco do mar chega até a floresta. Trata-se de colaborar com algumas possibilidades poéticas, de questionamento e de transformação através da escuta atenta e da abertura intersensorial. Algumas formas em que esse processo pode se realizar: ações singulares, realizadas individualmente, com aparelho difusor de som portátil; ações coletivas em que várias pessoas circulem com seus equipamentos móveis de difusão sonora; e as *Cabines Atlânticas*, que serão apresentadas a seguir.

A ideia das cabines surgiu em 2009, contando com experimentações em oficinas na EAV do Parque Lage, como “Arte Sonora”, com Franz Manata e Saulo

Laudares; e “A Máquina ao Ar Livre”, com Marssares, no contexto do “Entreouvistos no Parque”, organizado por Lilian Zaremba. O projeto foi desenvolvido, sem pressa, no decorrer da minha pesquisa no mestrado, nos dois anos seguintes.

Inicialmente, são quatro cabines independentes entre si, mas que se relacionam. São construídas de forma semelhante, e similares a cabines telefônicas de vidro, fechadas, nas quais, ao invés do telefone, há um *player* embutido com fones de ouvido emitindo sons de outro ambiente e criando uma sensação de deslocamento. As cabines reproduzem a programação de uma “Rádio Atlântica”; além das gravações de campo dos diferentes ambientes – Oceano, Mata e Avenida - há também trechos de falas cotidianas, ficções e fabulações em torno dos meios atlânticos.

Em alguns dias, parte dessa programação pode ser ao vivo, provocando a participação do ouvinte - que será também ouvido na rádio. Um microfone fica oculto na cabine, junto ao *player*, com saída de áudio para um mini-estúdio portátil montado em local próximo; uma saída de áudio também vai do mini-estúdio até a cabine, e minha função é interferir na “programação normal”, com conversas e improvisos, usando os sons captados pelos microfones do estúdio e da cabine, em mixagens em tempo real. O ouvinte também pode falar e ouvir a si mesmo, misturado a uma outra paisagem sonora e surpreendido em uma conversa entre pessoas que não se vêem, mas dialogam em um encontro sônico, encontro que se dá em desvios.

As quatro possibilidades de cabines:

- *Quando o oceano chega à mata*: O chão que se pisa é de sal grosso e os sons que se ouvem são de gravações que vão das ondas na praia ao Oceano Atlântico em mar aberto, passando por momentos submarinos; tal cabine fica afastada do mar e próxima da mata;

- *A mata um dia vai à praia*: Pisa-se em folhas e galhos e ouve-se sons da Mata Atlântica, pássaros diversos, insetos, em local próximo da praia e da rua;

- *Torres de vidro são das areias*: Pisa-se em areia e ouve-se sons da praia e da Avenida Atlântica em uma cabine no centro da cidade, ou que propicie um deslocamento semelhante;

- *O silêncio não pode calar*: Cabine que pode ser colocada em qualquer local, com um chão acolchoado, sem som algum sendo emitido, mas fazendo referência ao universo sensorial das Três Atlânticas de outra forma. Esta cabine contém

mapeamentos, diagramas e “cardápios” com sugestões sonoras, táteis, olfativas e gustativas, construindo uma poética intersensorial através do ambiente, da visualidade e da textualidade.

Os títulos estão escritos no alto, nos quatro lados, formando a frase ao redor da estrutura. As cabines criam contaminação entre o interior e a paisagem externa, em um jogo de transparências, opacidades e reflexividades. A estrutura é de aço inox de 2,30m de altura e 1mx1m de largura, com vidro temperado/laminado de 10mm, que proporciona alta segurança e isolamento acústico.

A intenção é estabelecer algumas articulações através de um conjunto de pequenas situações, com a criação de espaços e momentos em que se possa reinventar o cotidiano, constituindo partes de possíveis estratégias de re-singularização. A presença dos “temas atlânticos” se dá através de diversos elementos cotidianos, históricos, culturais, políticos e míticos que fazem parte do universo sonoro (e trans-sonoro) proposto neste trabalho: pássaros e apitos indígenas se misturam a buzinas, telefones e vuvuzelas, mitologias africanas dos mares encontram fábulas das matas, lendas urbanas e conversas do dia-a-dia, chocalhos fundem-se a motores e grilos, compondo um mosaico sempre aberto, sedimentos, outros lugares em um mesmo local, *palimpsestos espaço-temporais*. As cabines criam microcosmos abertos, mutantes, imprevisíveis – em *ressonância* com os espaços atlânticos.

O espaço específico da Avenida Atlântica é território que está constantemente se transformando, em “simbiose” com incontáveis trajetos que se cruzam, entram em breve fusão e confusão e logo se dispersam, continuamente reconfigurando universos locais e de trânsito, lugares e não-lugares:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. [...] O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.<sup>170</sup>

O que está em ação aqui é um mapeamento aberto e subjetivo, que não busca a tudo abarcar e delimitar; cartografias um tanto íntimas, partindo de trajetos e relatos pessoais, de *derivas e devaneios dos sentidos, poéticas do desvio*: são *mapas para se perder*. Trata-se de uma cartografia em que “o desenho articula práticas espacializantes [...] não ‘mapa geográfico’, mas ‘livro de história’”<sup>171</sup>. Livro que se faz através de uma geografia poética feita de acasos e achados, travessias e



mergulhos, “arte de deixar-se embeber pela paisagem para querer depois compreendê-la, vê-la em suas combinações.”<sup>172</sup> É na experiência do lugar que se constrói uma narrativa múltipla e um mapa de percursos incertos e cambiantes, considerando a íntima relação entre relato e espaço:

Os relatos [...] atravessam e organizam lugares; os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços. Vendo as coisas assim, as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais. [...] Os relatos, cotidianos ou literários, são nossos transportes coletivos, nossas *metaphorai*. Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço. [...] Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem apenas um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem as caminhadas antes ou enquanto os pés as executam.<sup>173</sup>

Minhas ações se realizam com a consciência de que é preciso afastar o perigo de um todo gigantesco e totalizador; interesso-me por um fluxo de ações e fabulações parcial e incompleto, mas dinâmico e polifônico, privilegiando o acaso, os sons, os gestos e as falas dos que habitam e circulam em tais espaços, o que têm a dizer, a propor. Estar disponível a conversas casuais, contatos, aproximações, impedimentos e embates. “O que o cartógrafo quer é envolver-se com a constituição de amálgamas de corpo-e-língua. Constituição de realidade.”<sup>174</sup>

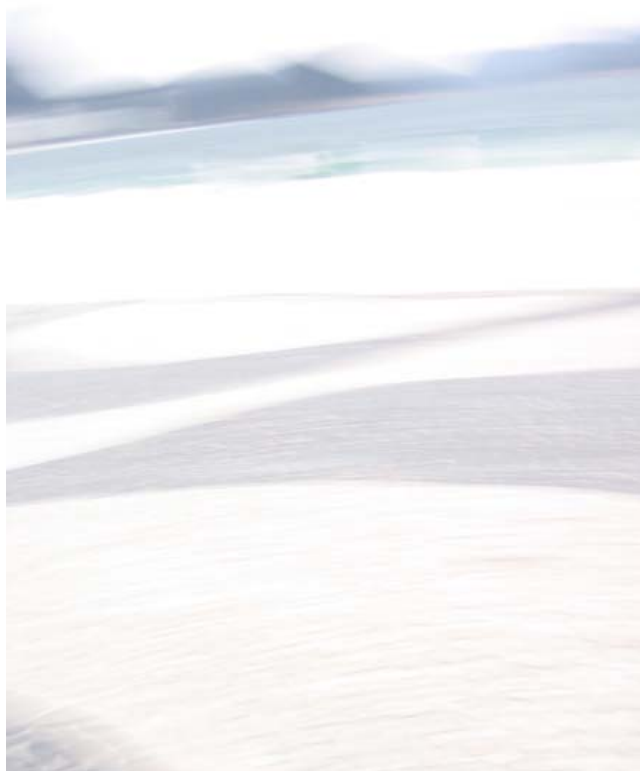


Figura 38 – Da série em curso *Avatlântica Nublata*, 2010.

O ponto de partida perceptivo foi o som desses locais – mas a pesquisa nunca se restringiu ao fenômeno sonoro - vídeos, fotos, desenhos, coletas e rituais sempre acrescentaram camadas de sentido ao “som guia”. As *derivas sonoras* logo se transformaram em *derivas dos sentidos*, incluindo eventuais estados sinestéticos e a busca da produção de experiências capazes de instigar a intersensorialidade, os atravessamentos e contaminações, mapas-relatos que seguem nos interstícios, por esse *lugar terceiro*: “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia”.<sup>175</sup> São mapas-histórias em movimento e transformação, traço caminhado de uma cartografia sentimental desfiando fricções fabuladas, “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” e “um roteiro, inventado ao mesmo tempo que os territórios, as pontes e as paisagens que foram sendo percorridas.”<sup>176</sup>

Os sons, que assim como os aromas, se propagam pelo ar, sem que sejam detidos por diversos tipos de limites estabelecidos, servem bem ao propósito de uma investigação que trata de atravessamentos, porosidade, contágio, des-fronteiras:

A quem pertence a fronteira? O rio, a parede ou a árvore *faz* fronteira. Não tem o caráter de não-lugar que o traçado cartográfico supõe no limite. Tem um papel mediador. Também a mediação o faz falar: “Pára!” – diz a floresta com seu lobo. “Stop!” – diz o rio mostrando o seu jacaré. Mas este ator, pelo simples fato de ser a palavra do limite, cria a comunicação assim como a separação: e muito mais, só põe uma margem dizendo aquilo que a atravessa, vindo da outra margem. Articula. É *também* uma passagem. No relato, a fronteira funciona como um terceiro. Ela é um ‘entre dois’- ‘um espaço entre dois’. [...] Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros. [...] No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou sabbat da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro.<sup>177</sup>

Além disso, no início do processo de sair à Avenida para realizar derivas e observações, uma das minhas outras antigas questões latentes se fez sentir: corpos como mapas, territórios atravessados; “o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos. [...] pensado como um território”<sup>178</sup>. E como se configura este território? De forma estática ou dinâmica, como sujeito, objeto ou como uma terceira margem em movimento, uma *fronteira em fluxo*? “... Corpos são mapas de poder e identidade. [...] Nós somos responsáveis pelas fronteiras. Nós somos essas fronteiras.”<sup>179</sup> Viver o corpo como o território fluido de uma terceira via, diáspora nos interstícios, delinquência do ser em movimento, produtor de relatos:

Se o delinquente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do *percurso* sobre o *estado*, o relato é delinquente. [...] em matéria de espaço, essa delinquência começa com a inscrição do corpo no texto da

ordem. A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, gozando, é que organiza indefinidamente um *aqui* em relação a um *alhures*, uma “familiaridade” em confronto com uma “estranheza”. O relato do espaço é em seu grau mínimo uma língua *falada*...<sup>180</sup>

Hélio Oiticica valorizava a realização de derivas no Rio de Janeiro, o ato do corpo em movimento descondicionando-se sensorialmente e subjetivamente em caminhadas pelas ruas e pelos morros da cidade, em *percurso delinquente*. *A experiência completa do “suprassensorial” se dá no “delírio ambulatório”*: é na vivência diferenciada da paisagem cotidiana que o processo de transformação se aprofunda:

O negócio assim de andar nas ruas [...] me alimenta muito. [...] a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já desmitificado.[...] o delírio ambulatório é um delírio concreto [...] Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta de rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar. O *Delírio Ambulatório*, quando não é patológico [...] é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera pra mim essa coisa que eu chamo de “delírio concreto”...<sup>181</sup>

A realização dos Penetráveis, dos ambientes, se origina na experiência intensa do artista nas ruas, nos ambientes urbanos. “Uma poética da geografia gera uma estética materialista e dinâmica, uma filosofia das forças e dos fluxos, das formas e dos movimentos.”<sup>182</sup> Oiticica deslocava situações e espaços, recriava e compartilhava experiências e cartografias sentimentais *concretas*, produzia oportunidades de vivências corporais, sensoriais, subjetivas. Criava mapas vivos e imaginários, mapas a serem caminhados, sentidos e vividos:

Eu tinha a ideia de me apropriar de lugares que eu amava, de lugares reais, onde eu me sentia vivo. Na realidade, o penetrável *Tropicália*, na sua multiplicidade de ideias tropicais, era um tipo de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. Um mapa do Rio e um mapa da minha imaginação. É um mapa dentro do qual se pode entrar.<sup>183</sup>

### 5.3 Atlântica Abertura

Em 2011 apresentei, na exposição coletiva “Cotidiano e Mobilidade”, no Parque Lage, um conjunto de trabalhos sob o nome *Atlântica Abertura: é no desvio que se encontra caminhos*. Durante o processo de caminhadas, acumulando fotografias, sons, vídeos, relatos, impressões e lembranças, senti uma grande necessidade de dar forma a alguns pequenos “blocos atlânticos”, compartilhar um pouco das minhas experiências.

Paralelamente às derivas, eu “navegava” frequentemente por mapeamentos feitos por satélite: “sobrevooava” dos Andes até a África Central, da Patagônia à Islândia, pairando a diferentes distâncias, apreciando composições visuais das paisagens aéreas mais exuberantes e surpreendentes. Há algum tempo tinha vontade de “fotografar” esses “passeios” e transformá-los, misturando as imagens a outras, a fotos, tintas, textos, sons e texturas, elementos não perceptíveis de um ponto de vista “das alturas”. Até hoje, ainda não comecei a realizar este projeto: exceto pelos recortes sobrepostos de várias versões da Avenida Atlântica, a partir dos quais elaborei um mapa.

Este mapa foi feito com diversas camadas de fotos e imagens recortadas, sobrepostas, alteradas, desenhadas, transformadas; muitas vezes, um excesso recobria outro, e os dois se anulavam em traços sutis. Usei fotos que tirei em minhas derivas – ambulantes, castelos de areia, o mar, o morro do Pavão visto da cobertura do Othon Palace Hotel - e me apropriei de elementos que relatei ao universo atlântico, como a Torre de Babel de Bruegel, imagens de índias escravizadas de Rugendas e Debret, lemanjás negras. Os sedimentos de imagens alteradas criaram linhas e texturas semelhantes a ruínas de cidades desaparecidas e fósseis de animais extintos. Algumas figuras permaneceram bem visíveis, outras foram quase encobertas, muitas desapareceram e, mestiçadas a outras, se transformaram em algo totalmente distinto.

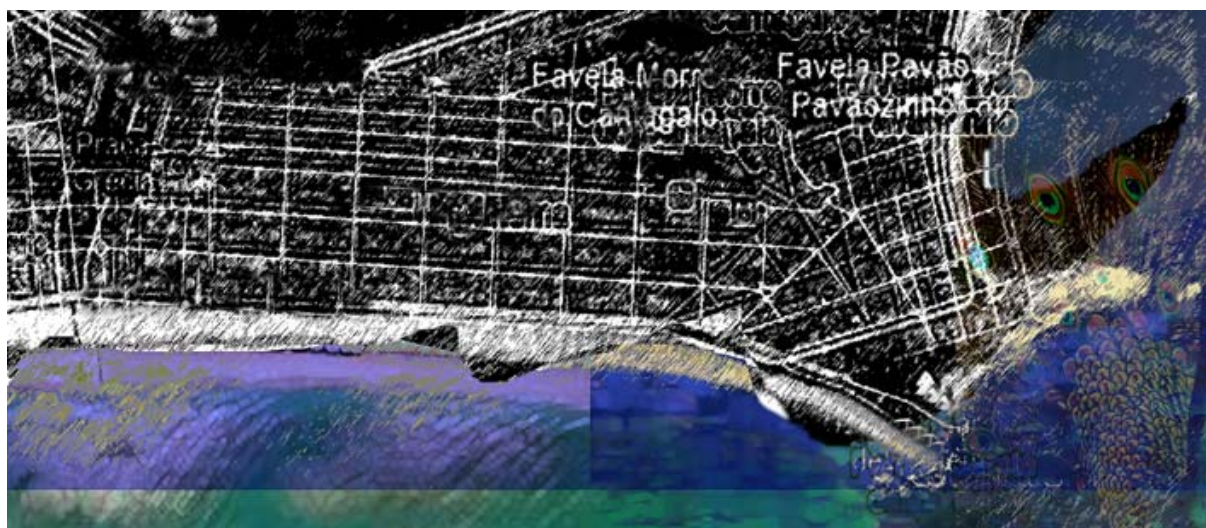


Figura 39 – Detalhe de *Mapa Irônico-Onírico I*, 2010. Fonte: obra e arquivo da autora.

Apaguei os nomes de ruas e instituições, borrei quarteirões, alterei contornos geográficos, tornei o mapa a referência de um local próximo ao existente, mas que a



ele não corresponde com precisão. Com este mapa que pouco indica a estrutura do bairro, mapa que mais possibilitaria a possíveis usuários se perderem do que se guiarem, o lugar que aparece se faz de sedimentos históricos, míticos, cotidianos, oníricos, ficcionais, geográficos e políticos, muitas vezes “soterrados”, tornados quase invisíveis, borrados, irreconhecíveis. O modo de referência espacial normalmente presente em um mapa é subvertido, aberto, contaminado: o espaço aqui é *outro*.



Figura 40 - *Mapa Irônico-Onírico I*, 2010. Parte de *Atlântica Abertura: É no Desvio que se Encontra Caminhos*.  
Fonte: obra e arquivo da autora.

Mantive vestígios dos nomes de alguns locais: Pavão-Pavãozinho, Cantagalo, Tabajaras, Babilônia, Atlântica e, bem visível, Copacabana. Dizem que a origem do nome “Copacabana” é quéchua e as versões para a nomeação do local vir de tão longe são várias, mas geralmente envolvem uma entidade feminina (ou andrógina) vinda dos Andes e uma relação com as águas:

Etimologicamente falando, **Copacabana** é um vocábulo indígena da Bolívia, que vem de “**copa**” e “**caguana**”, e significa “**lugar luminoso, resplandecente**”.

Copacabana é também uma cidade boliviana, às margens do Lago Titicaca. Ali era cultuado o deus **Copac Awana**, responsável pela boa pesca, sendo uma exótica figura – meio homem, meio mulher e com rabo de peixe – talhada em bonita pedra de coloração azul.

Os colonizadores espanhóis, implantando a fé cristã, ergueram na localidade uma capela em honra a Nossa Senhora da Candelária, que os incas transformaram em

Nossa Senhora Morena de Copacabana. A cidade abriga o maior santuário da Bolívia. A santa apresenta traços indígenas, bem como cabelos morenos e lisos [...]

O nome Copacabana só foi usado para a praia no Rio de Janeiro a partir do século XIX, quando lá não mais existiam tupis, e quando chegou justamente a imagem de Nossa Senhora, trazida da Bolívia, que ficou abrigada em uma capela perto do Arpoador.

Uma outra versão conta que a origem do nome da praia e do bairro de Copacabana se refere à devoção pela santa peruana *Kjopac Kahuana*, cuja imagem foi achada na praia como que por milagre.

Uma terceira hipótese seria de que Copacabana viria do tupi *cuá cocaba ana*, significando “*a enseada que se encosta*”.<sup>184</sup>



Figura 41 – Detalhe do *Mapa Irônico-Onírico I*, 2010. Fonte: obra e arquivo da autora.

Não se sabe qual dessas versões é verdadeira; o mais interessante é que todas são boas fábulas e ficções. Curiosamente, há uma certa semelhança entre as imagens de Copac Awana, Iemanjá e algumas figuras que transitam pelas noites da Avenida. Mas um fato sobressai nas histórias acima, uma frase “grita”: “a partir do século XIX, *quando lá não mais existiam tupis*”. O relato de um genocídio está “naturalmente” inscrito no subtexto desse trecho aparentemente ameno e pitoresco. Os indígenas dizimados pelas praias, pela Mata Atlântica devastada, soterrados pelas cidades; os africanos escravizados que morreram nestas terras ou nos navios negreiros, sepultados no Oceano Atlântico. Quantos foram? Que multidão foi essa?

Quais seus nomes e suas histórias? Que monumentos lembram sua tragédia? Não se sabe, não há monumentos, pouco se cultiva a memória desses holocaustos coloniais. Na superfície, predomina o silêncio, um espaço em branco, uma lacuna, nenhum marco, nenhum monumento, memórias apagadas, esquecimento, a aparente leveza do presente que finge ignorar o passado – “levanta e sacode a poeira”, levanta também as barracas coloridas na praia, sol de verão. Nas profundezas, um recalque fundo, um trauma histórico, “fantasmas”; um soterramento abissal que exige que se escave mais esse palimpsesto trágico, que se cave a grossa camada de poeira, terra e areia, e além dela. Se o primeiro mapa que realizei foi *Irônico-Onírico* – mas já contendo elementos que remetem a esses sedimentos e derrelições - o segundo será *Trágico-Mnemônico*.

Encontro nos admiráveis mapas, atlas, rolos e nos cartões-postais *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, de Anna Bella Geiger, carregados de conteúdos geopolíticos e históricos, repletos de ambiguidades e táticas de “irreverência irônica, numa espécie de autocrítica”<sup>185</sup>, a principal referência para este meu trabalho que apenas se inicia, que começa a se esboçar. *Ohren Athena III - À Escuta da Paisagem* tem um significado emblemático aqui: trata-se de uma obra que sintetiza diversas questões fundamentais que me interessam vivamente e que se utiliza de elementos precisos (e preciosos). Só fui conhecer *À Escuta da Paisagem* depois de iniciar minhas primeiras experiências-esboços com atlas-mapas-relatos-caminhadas-escutas: chegou a ser um susto, de tanta surpresa.

Não é a revelação de um território inerte [...] é antes algo que lateja com vida e profundidade. [...] não dissocia o mapa da paisagem. [...] Aqui o verbo torna-se parte de sua semântica visual, apresenta-nos a imagem que se ouve e o verbo que se vê. [...] olho prospectivo, com um sentido de perfuração que vai da superfície ao núcleo e de lá volta fortalecido [...] escava paisagens do interior do mundo ocultas pela primeira pele. [...] Perceber as formas, o espaço e a ideia de movimento e trânsito que se abrem aos sentidos, quando para além da visão; a audição e o tato também são parte do instrumental para a fruição nessa obra. A divisão áurea localiza a orelha de cera no centro da cena. [...] Este tipo de deslocamento é metáfora, a conjunção dos sentidos, que confere à composição uma característica distinta, não restrita ao olho, sem estabelecer fronteiras entre os meios perceptivos.<sup>186</sup>

Em Anna Bella Geiger são incontáveis sedimentos, profundidades, acúmulos e desgastes elaborados com extrema beleza, exatidão e intensidade, em que tudo excede a expectativa - e nada é gratuito. Ou, como disse Márcio Doctors: “Faz cair a linha imaginária entre o céu e o mar e o céu e a terra e nos induz a uma experiência que não mais se sustenta nos planos (superfícies) e sim nos abismos (profundezas). Inaugura, assim, nova geografia, feita de camadas e mais camadas do desconhecido.”<sup>187</sup>



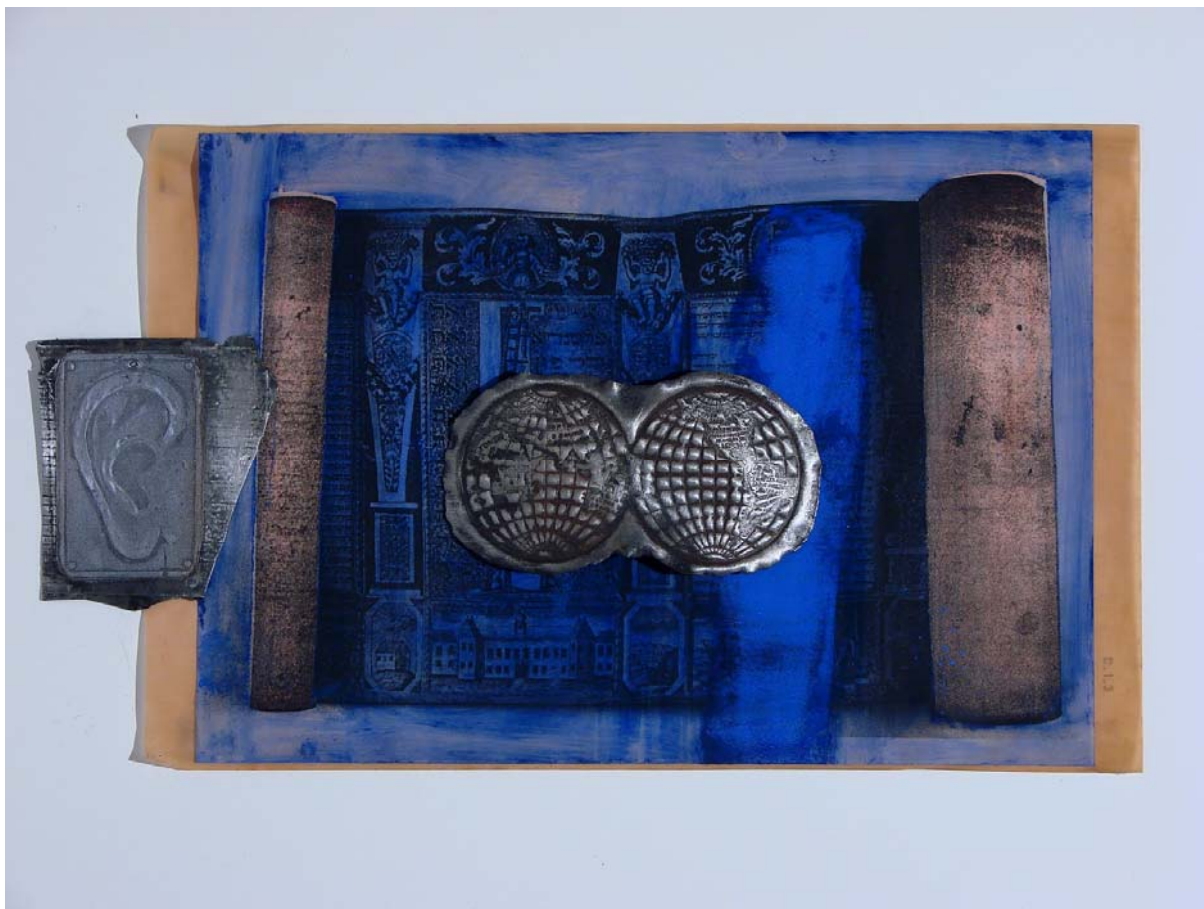


Figura 42 – Anna Bella Geiger, *Ouvinte do Mundo III*, 2005. Da série *Rolos*. Fonte: divulgação online.

Nas minhas caminhadas guiadas inicialmente pelo som também fiz fotos, pequenos vídeos, anotações. A partir de alguns trechos de vídeo, editei uma primeira versão de *O Ruído da Espuma*; e a partir das fotos, sons e anotações, o *Pequeno Atlas Imaginário das Três Atlânticas*.

*O Ruído da Espuma* estabelece, pela caminhada e observação, uma relação entre os três espaços atlânticos através de um só, a Avenida. O vídeo começa em silêncio, com uma imagem do Pão-de-Açúcar visto por seu outro lado, e na horizontal; a imagem foi feita através de uma das canhoneiras do Forte Duque de Caxias, localizado no alto do Morro do Leme, no extremo dessa paisagem. Segue com a visão do oceano, da Avenida Atlântica e dos morros ao redor, do alto desse mesmo forte, com os sons ambientes. O caminho que leva do forte à Avenida passa por uma área de mata Atlântica, parte nativa, parte replantada; tal caminhada é feita ao fim da tarde, quase noite. Já no asfalto, à noite, a caminhada segue pelo calçadão, acompanha algumas pessoas e vai para a areia, até a linha do mar.

Oceano negro com a espuma branca das ondas, brancas como seu ruído, que une todas as frequências, na indistinção caótica conhecida como “ruído branco”.



Figura 43 – Plano inicial do vídeo *O Ruído da Espuma*, 2011. Fonte: obra e arquivo da autora.

O *Pequeno Atlas Imaginário das Três Atlânticas* surgiu com o desejo de juntar diversos arquivos sonoros, imagens, relatos e ficções, compondo um atlas de caráter semelhante ao *Mapa Irônico-Onírico*: feito de camadas, sedimentos, ambiguidades, mestiçagens, fabulações e contaminações, um atlas de muitos *mapas para se perder*, de relatos reais e imaginários, de mitos e histórias reinventadas – e de memórias e conteúdos trágicos e traumáticos que começam a emergir, escavações.

A ideia inicial era juntar todo o material que eu desejava em um livro semelhante a um diário de bordo, contendo um CD com sons ambientes compilados e editados. No processo, decidi que a montagem sonora teria um caráter mais elaborado e ficcionalizado e que eu iria interferir em um atlas geográfico tradicional: as implicações do uso de um atlas eram mais coerentes com a proposta do trabalho naquele momento. Além disso, as origens do nome “Atlântico” vêm de Atlas – a cadeia de montanhas no noroeste da África que acompanha a passagem do Mar Mediterrâneo ao Oceano Atlântico, e que recebeu este nome em referência ao titã rebelde que, na mitologia grega, foi castigado com o fardo de carregar a esfera celeste sobre os ombros. Pesquisei toda essa mitologia – assim como a mitologia Yorubá e diversos mitos indígenas das américas – e a concepção e construção

poética do trabalho se transformaram a partir dessas novas relações. Tempos depois, descobri o texto do curador Georges Didi-Huberman para a exposição *Atlas*, no Museu Reina Sofia, realizada entre o final de 2010 e o de 2011. Assim se inicia:

Atlas é o nome dado na mitologia grega a um titã que, ao lado de seu irmão Prometeu, contestou o poder dos deuses do Olimpo, a fim de tornar este poder disponível ao homem. A lenda diz que, enquanto Prometeu tinha seu fígado arrancado por um abutre no Extremo Oriente, Atlas foi forçado (no Ocidente, entre a Andaluzia e o Marrocos) a suportar sobre os ombros o peso da abóbada celeste. Diz-se também que este peso lhe concedeu um conhecimento insuperável do mundo e uma – ainda que desesperançada - sabedoria. É o ancestral dos astrônomos e geógrafos; alguns dizem que foi o primeiro filósofo. Deu seu nome a uma montanha (Monte Atlas), a um oceano (Atlântico) e a uma forma arquitetônica[...]

Atlas, finalmente, nomeou uma forma visual do conhecimento: um encontro de mapas geográficos em um volume e, de forma mais geral, uma coleção de imagens destinadas a trazer diante de nossos olhos, de forma sistemática ou problemática – e até mesmo poética, correndo o risco de ser errática, ou ainda surrealista – uma multiplicidade de coisas ali reunidas através de afinidades eletivas, para usar as palavras de Goethe. O atlas de imagens se tornou um gênero científico próprio no século 18 (podemos citar as placas da L'Encyclopédie) e desenvolveu-se consideravelmente nos séculos 19 e 20.<sup>188</sup>

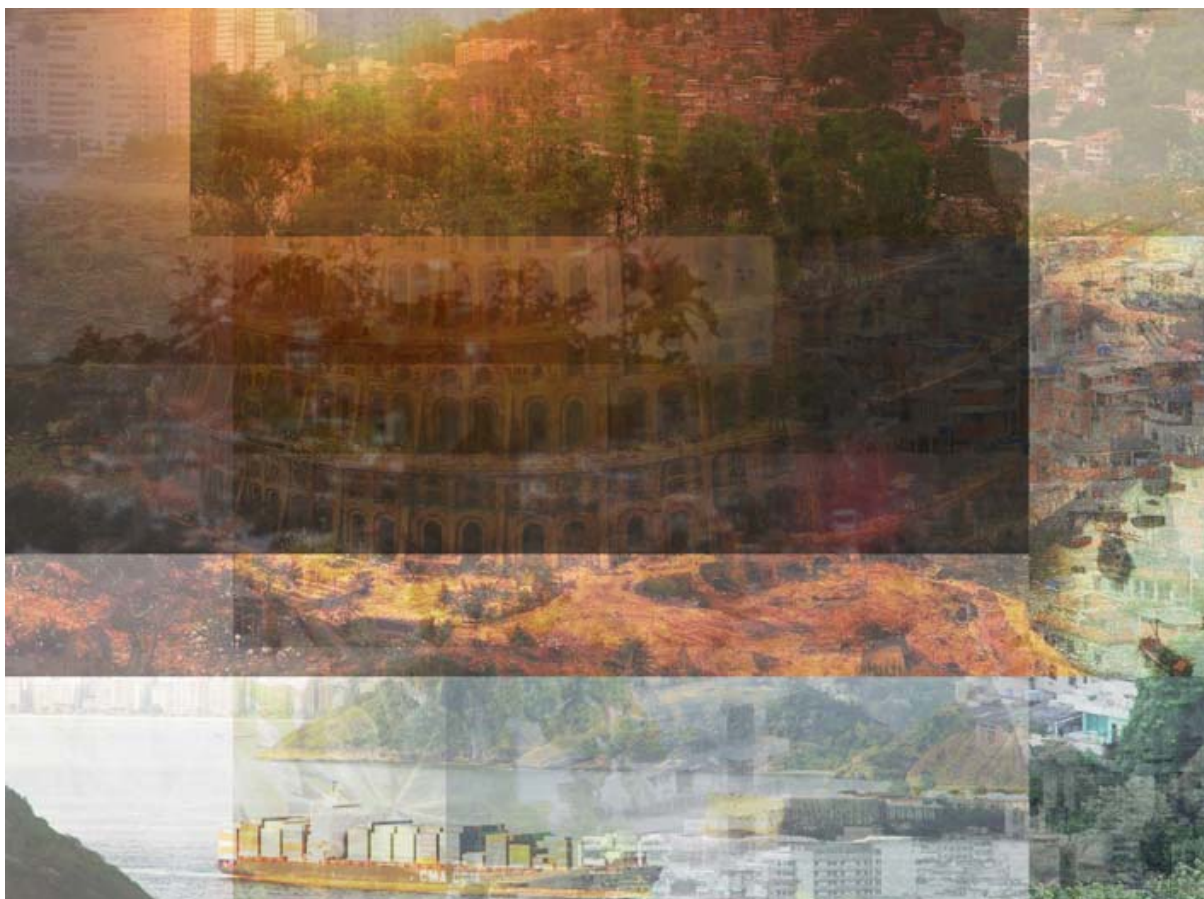


Figura 44 – Detalhe de imagem utilizada no *Pequeno Atlas Imaginário das Três Atlânticas*, 2009-2011.

Acabei encontrando em casa um atlas geográfico de 1983, que havia usado na escola – e vi que já havia feito nele algumas curiosas intervenções em minha infância: linhas, escritas, cores e códigos pessoais sobre alguns mapas. Além das fotos e textos, desenhos, colagens, recortes e outras interferências foram realizadas,



em um processo intensivo, desdobrando diversas mitologias, histórias, conceitos e vivências em uma poética construída em torno de *Atlas* e das *Atlânticas*. Um ponto de lemanjá se mistura a ambiências gravadas na Av. Atlântica, nas areias, no calçadão, nas ruas e perto do mar, em diferentes ocasiões – carnaval, Copa do Mundo, uma tarde de segunda-feira nublada, uma noite de sexta-feira no verão, etc. Além disso, há sons da mata, das águas, dos fogos de Ano Novo – que por vezes, se assemelham a tiros. Muitos sons foram gravados por mim nas caminhadas, outros foram sintetizados, também me apropriei de alguns, realizei sobreposições e mixagens: adotei um método de edição semelhante ao do *Mapa Irônico Onírico I* e ao da elaboração visual-tátil-olfativa do Atlas-livro. Minha voz juntou-se a esta montagem sonora, em uma ficção poética construída a partir da minha pesquisa e das minhas experiências atlânticas.

O Atlas-livro recebeu camadas de materiais diversos e ficou disponível à manipulação no período em que esteve exposto, com todas as suas texturas, poeiras, sujeiras, cheiros. Foi colocado sobre uma estante de partitura – e sob o Atlas estava oculto um *player*, do qual saíam fones de ouvido com a composição sonora de cerca de treze minutos. O *Pequeno Atlas Imaginário das Três Atlânticas* se constitui desse agregado, desse bloco intersensorial.

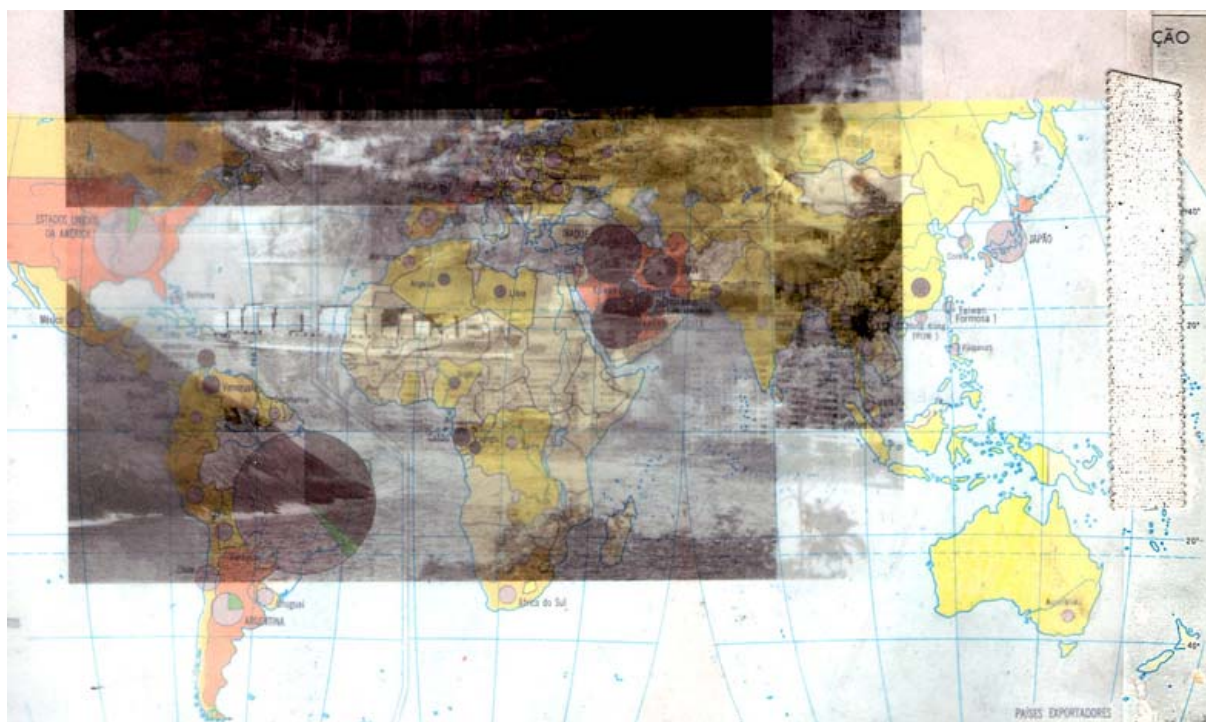


Figura 45 – Detalhe do *Pequeno Atlas Imaginário das Três Atlânticas*, 2009-2011.

Ao se utilizar da estrutura “atlas” em arte, a referência fundamental é Aby Warburg e o Atlas Mnemosyne; suas compilações e montagens de imagens sob a forma de um gigantesco atlas tinham intenções transformadoras e a *memória* para Warburg possuía funções vitais e decisivas:

A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou, melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico. Em tal modo, em vez de procurar uma orientação protetora, a memória tenta acolher a força plena da personalidade passional-fóbica...<sup>189</sup>

Como observa Giorgio Agamben, Warburg buscava a construção de “uma história das fantasias para pessoas verdadeiramente adultas”<sup>190</sup>. Considerava as imagens como poderosos reservatórios da memória coletiva de uma cultura; a busca de apreender seus significados era também a procura por problematizações profundas e possíveis mudanças curativas no corpo social, transformações terapêuticas no “espírito da época”. No contexto de uma determinada cultura, o uso dessa forma, de um atlas – assim como de qualquer outra - não se dá, nunca, como recurso “puramente formal”:

...as soluções estilísticas e formais adotadas a cada vez pelos artistas se apresentam como decisões éticas definindo a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, e a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um ‘diagnóstico’ do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, sua própria moradia vital.<sup>191</sup>

Didi-Huberman acrescenta que a escolha pela construção de um atlas implica na busca de “um conhecimento fora do padrão, transversal, do nosso mundo”. Mais adiante, define como se dá esse processo: “juntar coisas fora de suas classificações normais e vislumbrar, a partir dessas afinidades, um novo tipo de conhecimento, que abre nossos olhos a certos aspectos desconhecidos do nosso mundo e da nossa visão inconsciente”.<sup>192</sup>

Nas artes visuais, o Atlas Mnemosyne de imagens, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, deixado inacabado, permanece para qualquer historiador da arte – e mesmo para qualquer artista de hoje – uma referência e um estudo de caso absolutamente fascinante. Warburg renovou completamente nossa forma de compreender imagens. Ele é para a história da arte o que Freud, seu contemporâneo, é para a psicologia: abriu o entendimento da arte a questões radicalmente novas, aquelas que dizem respeito à memória inconsciente em particular.[...]<sup>193</sup>

Ao se criar um atlas e ao se alterar mapas evidencia-se o desejo de decompor e recompor histórias, tempos, espaços, mundos; a transformação permeia toda esta *terra incognita*, a inquietação está tão presente nas cartografias, mapeamentos, des-mapeamentos e composições sóbrias ou caóticas dos variados atlas que já foram montados quanto está presente nos movimentos rumo ao

desconhecido, nas viagens, errâncias, derivas, diásporas, desvios. As dinâmicas dessas duas formas de inquietação se opõem e se complementam, sem nunca solucionar o conflito ancestral entre sedentarismo e nomadismo, casa e rua, biblioteca e nave, texto e sensorialidade, enraizamento e voo, achar um porto seguro e se perder no mundo, traçar guias e mapas metódicos para uma rota segura ou seguir apenas os pés, os sentidos e o momento. Aqui, só o conflito é fecundo: a atrofia de um pólo faz o lado hipertrofiado também adoecer, na vida individual e na coletiva.

Se o atlas aparece como um trabalho incessante de re-composição do mundo é, em primeiro lugar, porque o próprio mundo não para de sofrer decomposição após decomposição. [...] É, portanto, o próprio tempo que se torna visível na montagem das imagens. Cabe a todos – artista ou erudito, pensador ou poeta – fazer de tal visibilidade um poder para enxergar as eras: um recurso para observar a história, apreender sua arqueologia e sua crítica política, para "desmantelá-las" a fim de imaginar modelos alternativos.<sup>194</sup>



Figura 46 – Rosana Ricalde. Detalhe de *Atlas Mar*, 2007. Fonte: divulgação *online*.

Nos mapas e atlas de Rosana Ricalde, a estrutura de mundos e narrativas é recomposta em intrincadas geopoéticas. São labirintos-novelas, palavras embaralhadas em compostos sensoriais que deleitam, trabalho perfeitamente minucioso de aranha-tecelã, Ariádne que desafia histórias impossíveis de serem lidas segundo as normas: há que percorrer os caminhos, se perder nos mapas. Entre as

“plantas rendilhadas das cidades concretas, visíveis...”, são traçados infindáveis caminhos invisíveis, em fluxo, “...os espaços vagos a preencher com as experiências, as memórias, os desejos de cada um [...] verdadeiras cidades heterotópicas.”<sup>195</sup> Qual a fronteira entre os possíveis e os impossíveis? E se as Cidades Invisíveis de Calvino fossem aqui e os labirintos de Borges os nossos caminhos diários? E se o mundo fosse todo água, ou apenas terra? E se os nomes fizessem mares?

Rosana Ricalde solicita, das formas visuais, sonoras e verbais que atravessam o campo das visibilidades e dos enunciados, seus encontros e combinações incontáveis. Permiti-los, é destituir a palavra de seu poder de designação unívoca. E, porque não, localizar no interior da construção dos discursos o intraduzível, este indizível que se aloja em “algum lugar” entre a palavra a imagem. A devorar-se mutuamente.<sup>196</sup>

E se tempos e espaços diferentes se misturassem indissolivelmente? É desse devorar, desse incorporar de misturas inextrincáveis que a experiência de trajetos-mapas e ficções experimentadas se faz. Os diferentes tempos presentes em camadas no momento atual foram a origem da série *Da Cidade e do Tempo*. Os dois primeiros projetos da série – ambos envolvendo areia, sons, odores e materiais em decomposição - ainda não saíram do papel; o terceiro a surgir, quase simultaneamente ao outros dois, foi o primeiro a ser realizado. *Da Cidade e do Tempo I* foi o fruto de coletas do imaginário de diferentes épocas e instantes, mais um conjunto de ficções experimentadas em derivas dos sentidos, contendo diversas substâncias poéticas-sensoriais da Av. Atlântica e do Oceano Atlântico em sua movediça fronteira com a areia.

O trabalho consiste de uma coleção de vidros e objetos mínimos em uma pequena vitrine de acrílico, com uma lista que enumera os materiais coletados e expostos. A lista foi datilografada em uma velha folha de papel almaço encontrada junto com o atlas escolar de 1983, com uma máquina de escrever mais antiga, que eu utilizava na mesma época.

1. *Fumaça do rush de sexta*

2. *Areia molhada da manhã de hoje*

3. *Som dos últimos fogos do dia primeiro*

4. *Ar de melancolia da tarde nublada*





Figura 47 – *Da Cidade e do Tempo I em Atlântica Abertura: É no Desvio que que Encontra Caminhos*, na exposição “Cotidiano e Mobilidade”, 2011. Fonte: obra e arquivo da autora.

*5. Vento de tambor no carnaval*

*6. Eflúvios de asfalto quente em janeiro*

*7. Maresia em madrugada de verão*

*8. Perfume de meninas da noite passando*

*9. Mar noturno em ressaca*

*10. Água do mar depois de muito sol*

*11. Cristal de dedo na água*

*12. Tampa para um esquecimento*

*13. OVO de Sereia Pequena*

*14. O Último suspiro de um peixe*

*15. OCEANO em pedra.*



Figura 48 – *Mapa, Atlas e Da Cidade e do Tempo I em Atlântica Abertura: É no Desvio que se Encontra Caminhos*, na exposição “Cotidiano e Mobilidade”, 2011. Fonte: obra e arquivo da autora.

Além destes trabalhos, apresentei uma performance na abertura da exposição, em 22 de julho de 2011: foi o *Primeiro Ritual Atlântico*. Nesse dia, nublado e chuvoso, passei um tempo na Av. Atlântica, colhi areia e água do mar e comprei um colar de conchas de um ambulante, artesão peruano, andino, talvez vizinho das origens do nome Copacabana; o ritual teve um início solitário. No Parque Lage, horas depois, usando o colar, o ritual continuou: um grande véu branco atravessava o espelho d'água; comecei acendendo velas brancas e depositando rosas brancas para lemanjá, ao lado deste véu, à beira da piscina. Utilizei os mesmos sons do Atlas, exceto a narrativa; e acrescentei outros sons em tempo real, sons que se faziam no ritual, no meu corpo, nos elementos atlânticos que levei: areia, conchas, as pétalas das rosas que foram despedaçadas, as águas entornadas, a doce e a salgada, Oxum e lemanjá; elementos que foram misturados como numa receita ou poção. Derramei em minha cabeça essa mistura. Usei microfones sensíveis acoplados a um gravador digital entrando em um módulo de

efeitos; e um microfone de contato, passando pela pele, traçando caminhos e desenhos sonoros.

Escolhi os elementos antecipadamente, mas os atos foram improvisados, decididos na hora. Ao final, ajoelhada, puxei o véu branco que atravessava a água, preso por pedras do outro lado da margem, até soltá-lo, até que sua parte livre afundasse lentamente, véu de noivas náufragas, rede de pesca que leva pescadores, rabo de sereia que chama navegantes ao fundo do mar, para os braços de lemanjá, Copac Awana, canto-lamento de indígenas que perderam suas terras e suas vidas, do banzo de todos os que saíram da África e não chegaram até aqui, até a costa dos pomos dourados de laranjas e cajus, Jardim das Hespérides em um ocidente muito além do Mediterrâneo: Atlântico.

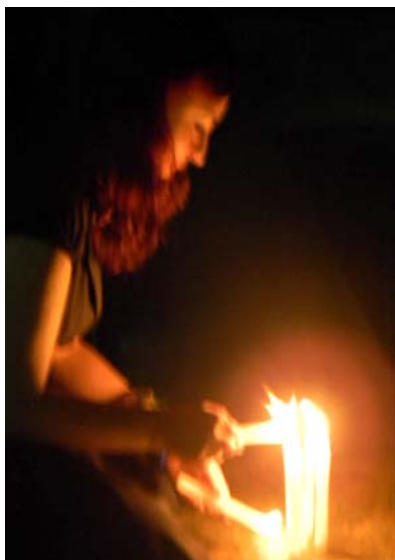




Figura 49 – Sequência documentando *Primeiro Ritual Atlântico*, durante e depois; em *Atlântica Abertura: É no Desvio que se Encontra Caminhos*, na exposição “Cotidiano e Mobilidade”, 07/2011.

#### 5.4 Ceias, Vestes e Impossibilidades

Em todo esse percurso conceitual-sensorial pelas Atlânticas, faltava ainda o sabor – eu mesma raramente parei, em minhas andanças, para degustar as iguarias locais mais comuns: milho verde, pipoca, tapioca recheada, peixe frito, camarão, biscoito de polvilho, cerveja, caipirinha, mate gelado. A água-de-coco esteve mais presente.

Durante o período da exposição “Cotidiano e Mobilidade”, com a *Abertura Atlântica*, fui convidada a uma outra exposição, “Centri-Fuga-Ação”, em um lugar que funciona como residência de um grupo de amigos e espaço cultural comunitário, o Sobrado 70. A imaginação culinária-onírica cuidou de acrescentar à instalação *Este Quarto Contém*, que ocupou um dos quartos do sobrado, o *Breve Menu de Iguarias das Três Atlânticas*, repleto de pratos fictícios, improváveis e impossíveis – mas talvez experimentáveis, com o exercício de uma imaginação palatável-



sinetésica-poética. Os itens oferecidos não estavam à venda, não estavam disponíveis – era necessário que se estivesse disponível a eles.

O *Menu* foi escrito a mão em duas páginas; a capa e outras três páginas apresentavam imagens presentes também no *Pequeno Atlas*, e o breve caderno foi costurado à mão, tudo de forma bem simples e econômica. Ficava em uma mesinha de cabeceira ao lado do colchão-tapete do quarto, e de dentro da mesinha saía um fone de ouvidos com os sons do *Atlas*. A sugestão é que o *Menu* fosse lido enquanto se estava deitado ou recostado nesse colchão vermelho e macio no chão, ouvindo sons e histórias atlânticas.

Ao fazer o *Menu*, surgiram também roupas e acessórios; foi uma resposta ao próprio espaço expositivo, para além do quarto-instalação: o sobrado abriga um pequeno brechó e oferece comidas e bebidas em um cardápio cheio de trocadilhos.

### **Breve Menu de Iguarias das Três Atlânticas**

*Deguste com licores sonoros da região de Atlas*

Consomée de maresia

Refresco de ressaca

Porção de ovinhos de sereia pequena

Sushi de sereias graúdas na Barquinha de Iemanjá

Grelhado de noite de sexta no leite de espuma oceânica

Peixe violáceo na crosta de Plêiades e molho de frutos da Hespérides

Doce de pérolas e conchinhas ao caramelo de mormaço

Bolo de cheiro de chuva com calda de pedra de cachoeira

Sorbet de cricrilar e água de rio

Biscoitinhos de orvalho ao canto de pássaros

*Experimente também nosso relaxante*

***Banho de Ostras***

*E depois deguste no oceano ou na mata*

*(se possível...)*

*Em nossa loja você também pode encontrar:*

Luvras de areia  
 Vestido de águas com maresia estampada em tecido de semi-silêncios brancos  
 Leque de infinitivos flambados ao vento  
 Brincos de olhar de gaivota  
 Pijamas de seda de sal grosso e caquinhos  
 Travesseirinho de buzinas, vuvuzelas e glossolalia laica de embriagados  
 Manteau da invisibilidade pedinte  
 Gargantilha de pedras portuguesas, asfalto, monóxido de carbono e engasgos  
 Saia godê de esperanças e vaga-lumes dançantes  
 Lingerie de asas de libélulas e folhas desfeitas  
 Sapatos de névoa  
 Chapéu de terra escura  
 Colar de noite na floresta  
 Relatos e Desventuras de um Saguí em Fuga  
 Memórias do Último Pau-Brasil

*Grata pela preferência,*

---

A princípio, tratava-se de um exercício poético da imaginação intersensorial; algum tempo depois, decidi que alguns dos itens seriam concretamente realizados – ainda que os ingredientes jamais possam corresponder exatamente ao que está descrito no Menu. Cada item do Menu transformou-se em um desafio na produção de uma *Ceia Atlântica*, junto a outras iguarias comestíveis – ou não – ficcionalizadas.

Cada item da loja transformou-se no ponto de origem, no “ovo” de um projeto independente, a ser realizado em vídeo, no caso dos *Sapatos de Névoa*, do *Colar de Noite na Floresta* e do *Vestido de Águas com Maresia Estampada em Tecido de Semi-silêncios Brancos*; ou objeto, como: *Luvras de Areia*; *Chapéu de Terra Escura*; *Pijamas de Seda de Sal Grosso e Caquinhos*; *Travesseirinho de Buzinas, Vuvuzelas e Glossolalia Laica de Embriagados*; *Lingerie de Asas de Libélulas e Folhas*

*Desfeitas*. Há também itens a serem possibilitados em uma mistura de objeto, performance e vídeo, no caso do *Manteau da Invisibilidade Pedinte*, do *Leque de Infinitivos Flambados ao Vento* e da *Gargantilha de Pedras Portuguesas, Asfalto, Monóxido de Carbono e Engasgos*. Os dois últimos itens do *Menu* seriam livros-vinís e CDs-audio-books, apresentando ficções através de textos, imagens e sonoridades.

O conjunto comporia uma “série-brechó” de vestimentas não-vestíveis, acessórios inutilizáveis e narrativas impossíveis que, no entanto, passariam a existir.

Tal desdobramento se deu a partir das coletas ficcionais-reais em *Da Cidade e do Tempo I* – trabalho que remete às coletas de neblina e maresia de Brígida Baltar. A realização dos objetos, vídeos e dos rituais-performances que começaram a ser desenvolvidos a partir do *Menu* também guardam, à sua maneira, essa continuidade de impossibilidades experimentadas, de coletar o que não se coleciona, de ir atrás do que não se captura, “alguma coisa que nunca vai ser apreendida”,<sup>197</sup> com um “empenho ativo e sabidamente vão de capturar o que, por ser intangível e por só existir no ambiente da mata ou da praia, sempre escapa ao aprisionamento material.”<sup>198</sup>



Figuras 50a e 50b – Brígida Baltar, registros das *Coletas de Neblina* e das *Coletas de Maresia*, 2001. Fonte: divulgação online.

Este processo de caminhadas e coletas também encontra referências nas ações de Francis Alÿs e suas linhas, fronteiras e mapas transitórios. Todo o seu trabalho se baseia em caminhadas urbanas, misturando nomadismo, poéticas e políticas. Algumas caminhadas são registradas em fotos e pinturas; em outras, Alÿs anda com sapatos magnéticos que atraem resíduos metálicos pelo caminho, ou com um cachorro de brinquedo que “recolhe” materiais das ruas em sua passagem.<sup>199</sup> Alguns trabalhos são especialmente irônicos, como *The Loop*, em que Alÿs muda sua dinâmica de caminhadas para atravessar uma fronteira que poderia ser



atravessada a pé: voa por sete diferentes países, dando a volta ao mundo, para ir de Tijuana a San Diego sem cruzar a linha imaginária, também conhecida como fronteira, que divide EUA e México.<sup>200</sup>

Gregor Turk realizou um percurso de mais de dois mil quilômetros, seguindo o paralelo 49° N, que define a mais longa fronteira em linha reta do mundo, entre o Canadá e os Estados Unidos. O trajeto foi realizado de bicicleta e carona e diversas coletas foram realizadas. Ao final, o artista produziu uma instalação com desenhos, esculturas e outros trabalhos feitos a partir das coletas, assim como moldes em papel de trechos do chão, madeiras, etc. Um dos trabalhos é o *Monumap 115° / 49° (Roosvile)*, um “mapa olfativo” feito sob a forma de um monumento com divisões que contém frutas, musgo, folhas e outros elementos aromáticos da localidade.<sup>201</sup>

Ao final dessa caminhada, descubro que *O Breve Menu* e as *Ceias Atlânticas* ainda não realizadas poderiam se inserir no contexto da *comida na arte moderna e contemporânea*: Dadaístas e Futuristas já fizeram seus “cardápios” e “livros de receitas”, evidentemente provocativos, ambíguos e mesmo indigestos ou impraticáveis. A relação entre texto e comida na arte pode ser considerada uma “ativa estratégia retórica, deslocamento que desestabiliza tanto as gramáticas usuais da comida quanto as da linguagem. [...] pensar a comida através de um texto ou trabalho de arte invoca e, ao mesmo tempo, rompe com a *mimesis*.”<sup>202</sup>

Os futuristas chegaram a abrir um restaurante, o *Santo Palato*, espécie de anti-museu que servia “refeições sinestésicas” e “aerocomidas”. Uma azeitona e uma fruta poderiam ser servidas junto a um pedacinho de veludo a ser apalpado, enquanto determinado perfume e música pairavam no ar. Os futuristas queriam acabar com as antigas tradições italianas a partir de um de seus fundamentos mais conhecidos: as massas.<sup>203</sup>

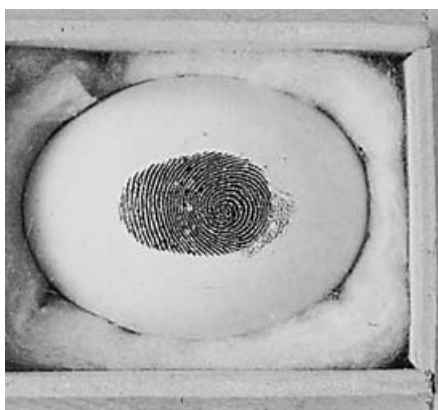


Figura 51 – Piero Manzoni, *Escultura Ovo*, 1960. Fonte: divulgação online.

Anos depois, Piero Manzoni, com cento e cinquenta ovos cozidos e marcados com suas impressões digitais, colocava a comida de novo no mundo da arte. Também europeu e admirador de Manzoni, Daniel Spoerri transformou os restos de refeições em quadros tridimensionais. Realizou verdadeiros banquetes e abriu a *Restaurant Gallery*, inventou a *Eat Art*. Joseph Beuys e Arman, entre outros, ofereceram seus pratos na galeria restaurante.<sup>204</sup>

Nos EUA, alguns *happenings* do Fluxus também envolviam comida: havia refeições completamente brancas ou vermelhas e refeições totalmente feitas à base peixe, do suco à sobremesa. Alison Knowles realizou vários eventos a partir de comida: um deles foi o *Shit Porridge*, que procurava confundir a ordem das coisas em seus aspectos mais elementares. Era um mingau feito, na verdade, de um feijão que a artista adorava. Ben Vautier criou a *Fluxus Mystery Food*: latas iguais, que poderiam conter qualquer coisa – comestível, a princípio.<sup>205</sup> Mais tarde foi a vez de Gordon-Matta Clark abrir o restaurante *Food*, que teve um papel fundamental na cena artística novaiorquina dos anos 1970.

...esse grupo era muito unido e coeso, e Gordon teve um grande impacto, devido à sua personalidade social. Ele acreditava em cozinhar, e que comida, arte e sensualidade andavam juntas. Ele transformava qualquer lugar em que estivesse em um ponto de encontro: para uma performance, para seu próprio trabalho ou para uma daquelas grandes e incríveis caldeiradas. Em certo momento esse senso de lugar se tornou o restaurante *Food*, outro marco na reunião de forças na vizinhança em que estávamos trabalhando juntos para fazer as coisas acontecerem. O que ele fez foi tão importante, absurdamente importante.<sup>206</sup>



Figura 52 – Gordon Matta-Clark no *Food*, circa 1971-73. Fonte: divulgação online.



Figura 53 – Ben Vautier, *Fluxus Mistery Food*, 1963-1967. George Maciunas assiste. Fonte: divulgação *online*.

No Brasil, em outro contexto bem diferente, Lygia Pape realizou vários trabalhos com comida: nos anos 1960, a experiência lúdica e intersensorial de *Roda dos Prazeres*, usando porcelanas brancas cheias de líquidos saborosos coloridos com anilinas; e *Caixa das Formigas*, acrílico contendo carne, formigas e a inscrição “A Gula ou a Luxúria.” Nos anos 1990, são vários trabalhos que, assim como a *Caixa das Formigas*, não estão disponíveis ao consumo: *Não Pise na Grana*, com alfaces; *Cortina de Maçãs*, com frutas e cabelos; *Luar do Sertão*, com pipocas; e *Is Your Life Sweet?*, com linhas de açúcar. Em *Narizes e Línguas*, instalação feita com pães franceses pendurados em uma espécie de cerca e o cheiro de comida que se espalha, o nariz sente e faz desejar o que a boca não pode degustar.<sup>207</sup> É a fome em questão, o *não poder comer*, sofrida impossibilidade: “a dolorosa dicotomia entre o que os olhos vêem, ou o nariz cheira, e o estômago sente.”<sup>208</sup>



Figura 54 – Lygia Pape, *Caixa das Formigas*, 1967. Fonte: divulgação *online*.

Estes são apenas alguns exemplos do uso da comida na arte, mas há muitos outros, em diversos contextos. Alguns motivos se repetem com maior frequência: o pão, a carne, o ovo, a ceia, o banquete. A preparação de refeições pode ser considerada como a mais antiga arte, a primeira forma de lidar com elementos culturais e ambientais realizando decisões, executando um determinado arranjo. Ao lidar com comida na arte, questões relativas ao consumo e a sobrevivência estão sempre presentes de forma muito direta. Ao afetar diretamente os sentidos do olfato e do paladar, e com a possibilidade de incorporação literal da obra, o corpo se evidencia como um órgão sensorial.<sup>209</sup> Carne, corpo inteiro, informe porque sempre em formação, corpo-ovo, corpo sem órgãos.

A percepção da temporalidade, da efemeridade e da morte de tudo torna-se mais aguda diante do testemunho da rápida passagem da preservação ao apodrecimento. A separação entre arte e vida anula-se na comida. A sociabilidade festiva, que celebra a vida em sua imanência e transitoriedade, tem na partilha de uma refeição, seja ceia ou banquete, uma de suas manifestações mais vivenciadas, nas mais diversas épocas, lugares e contextos. Façamos um brinde.



Figura 55 – Daniel Spoerri, *Assemblage-Sevilla*, 1992. Fonte: divulgação *online*.

## 6 UM DESVIO

TEXTO OVO  
(0)

Falta-me algo. O ovo fica inteiro e perfeito dentro da casca; exposto, derrama-se, algo ainda informe, cru. Tenho opções: frito e esparramado? Mexido e fragmentado? Ou cozido, firme e redondo? Aprender a cozinhar melhor, cada preparação tem seu tempo. Mais perguntas que respostas – e a evidência das respostas nas perguntas.

o **V00** está no **0VO**

desde o princípio. É só DE *ses ta* bili<sup>Zar</sup>

a simetria

e iniciar

o *movimento*.

Preciso quebrar outras cascas, chegar na substância

do **outro**,

provar o gosto, tocar e trocar.

E lembrar de manter a fina membrana vibrátil, a delicada pele de {contato}

Forma

**textura.**

No momento, não dizer de outro jeito.

---

Algumas vezes me aproximei de uma vacilante tentativa de maior semelhança, fraqueza e vontade regressiva de um impossível acolhimento familiar: felizmente, isso sempre deu errado e terminei ainda mais *outra* que antes - e mais em busca do outro, do que está entre nós, do mundo, das ruas, das caminhadas oceânicas sem fim certo.

E não é todo fim incerto?

É verdade que, em alguns instantes preciosos, percebi que pequenas transformações ocorreram na tessitura do real, na pele do corpo, do olho e do tímpano do outro

.....

uma longa história - mas que está apenas começando, sendo chocada no ovo, com vontade de voar em bando - mas com um bom e arejado espaço entre todos.

-----  
-----

---

Trajectoria e desvio se aproximam em meus caminhos

, são conceitos próximos, quase sinônimos. Quando um meio, conceito ou processo parece tornar-se sólido, fixo e certo demais, uma inquietação extrema me toma e me obriga ao desvio, à tangente escondida, à saída estratégica ]pelo outro lado[ a um outro espaço que torne tudo mais vivo.

Os meios sempre foram desvios em mutação

– eu mesma, desvio em mutação.

Muito cedo me incomodei com o conceito de sujeito delimitado e de identidade fixa, sólida, definida: mesmo que eu não tivesse a menor ideia de como explicar isso, mesmo que eu não tivesse o aparato conceitual para tal. Os conceitos, para mim, sempre foram vivos, nada imateriais e abstratos – são companheiros dos afetos e perceptos, alimentam transformações na matéria, são também matéria. Matéria que me chega e perpassa através do mundo, dos outros, em sons, imagens, palavras, ações; matéria que faz com que eu busque realizar ações materiais no mundo, com os outros, os sons, as imagens, as palavras.

E X P E R I Ê N C I A

Preciso me afastar: um distanciamento de mim mesma para melhor observar o que faço em “meu tempo”, esse que pode se estender e se ampliar ou se comprimir e concentrar conforme eu o observe e o defina.

Observo-me tendo a sensação de sempre estar começando e recomeçando tudo antes mesmo de ter terminado algo. Fica-me a impressão do inconcluso, de algo que tenta escapar ao tempo mesmo sabendo que não consegue, algo que quer subverter a linha sequencial e brincar de roda, algo que busca isso que soa tão bem, “presente transtemporal”, mas que encontra sempre as pedras do tempo e da entropia no caminho, no sapato, amarradas no pescoço. E como pesa.



Eis que, ao escrever o parágrafo acima, me lembro de Robert Smithson - e de que todo seu trabalho sempre teve essas duas pedras como fundamentais, o tempo e a entropia. Anti-monumentos e ruínas cotidianas estão presentes em minhas observações, em meus projetos e práticas. A gravidade, o peso da terra, a consciência sempre presente, mesmo que ali, escondida no cantinho escuro, do tempo geológico e da brevidade irrisória da nossa passagem por aqui, por este planeta. A percepção do tempo cósmico sussurrando: “Que importa, afinal? Tudo já é ruína e morte.”

E assim o peso traz sua contraparte, a leveza. Cada pequena coisa passa a importar e reluzir, cada grão de terra e poro de pele é potencialidade de vida e existência que logrou, que se fez no ínfimo de suas possibilidades, que entrou no jogo de xadrez com a morte e ganhou mais uma breve jogada – mesmo que o final seja a perda certa. Aceitar a perda certa e a ruína é aceitar também o instante, a vida, a brincadeira no aqui e agora, o estar em um presente transtemporal, em fluxo, com alegria e humor, fazendo do viver também arte e da arte algo mais vivo.

...que sentidos se pretende além dos sentidos, os cinco, seis, ou mesmo sete? Oito, talvez?! Oito deitado, ao infinito sensorial?

Em meus trabalhos busco que se estabeleça, em interstícios que podem se instaurar na vida cotidiana, espaço para reinvenção desses sentidos, desrepressão, sair do tempo linear, liberar corpo e imaginação, buscar um lapso para redescobertas e sensações em fluxo. Isso também me faz lembrar, por vias um tanto tortas, de dois que muito admiro, Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Planejo uma grande cortina que produz sons com o vento e com o contato de corpos em movimento – planejo e tenho que concretizá-la até semana que vem, e o relógio grita de novo “Não vai dar mais tempo. Não vai concluir.” Penso então que será uma cortina inconclusa, e que outros, além do tempo que tudo transforma, possam transformá-la. Afinal, será uma “Cortina de Ruínas Leves”: algo que não permite conclusão. Quero também que pessoas se demorem um pouco mais sobre um tapete que é gostoso de pisar – mas que também tem obstáculos desagradáveis e que, se a pressa continuar, pode fazer tropeçar. Desejo que uma simples caixinha de fósforos com uma pequena surpresa em forma de palavras possa ter algum efeito. Espero que um som, mesmo que apenas sugerido, consiga carregar alguma



mudança. E que um grande livro de memórias e imagens sonoras possa ser escrito a muitas e muitas mãos. A proposta deste livro começou a ser realizada em 2009 e se chamava “Um Livro da Vida”. Disseram que o nome era cafona e concordei, tinha um tanto de pomposo e lugar comum. A ideia se desdobrou e mudou de nome: não é à toa que ao conjunto dessas pequenas interferências dei o nome de “O Ruído da Máquina de Criar Tempo”. Gosto das palavras, de seus sons e das imagens que trazem – não quero coisas “sem título”. Tenho achado preguiçoso isso do “sem título”. Prefiro errar no título do que não enfrentá-lo.

... e ainda estou começando nesse universo peculiar chamado “arte”, venho da música – e de uma música cambiante, considerada um tanto esquisita, algo alienígena e pouco aceita, vinda de uma cruzada bastarda do “faça você mesmo” *punk*, da experimentação eletrônica e da vontade de dançar e/ou buscar estados alterados da percepção. Não posso nunca ignorar essa parte da minha história. Reinvento-me, e o conceito de “artista-etc” muito me agrada. Acho que cai bem. De verdade, sem truque.

A história ainda vai sendo inventada – uns diriam que nem há história, só devir. Devemos? Ou Devir?

Que o presente transtemporal nos permita, amém

EVOÉ!

---

---

Dizer de si, responder por si mesmo, identificar-se e perceber-se como quem olha de fora, mesmo sabendo que não há um “lá fora” porque também não há um “aqui dentro”, que tudo age e se movimenta em fluxo e mistura: está aí um desafio que se mostra a cada instante em que solicitam-nos qualquer colocação a respeito do que somos, do que fazemos, do que está aí, dos fatos, acontecimentos e desdobramentos. Tal solicitação se duplica – ou melhor, multiplica – quando o nosso fazer está no campo da arte; não apenas um suposto sujeito é solicitado, mas também um suposto autor.

*Que sujeito, que autor?*

Existimos em diferentes estados, mais um “estar sendo” do que um “ser” de fronteiras definidas; mais um “em atuação” do que um autor. E se há a constância da incerteza a nosso lado, certamente também há alegria nessa multiplicidade de estados de ser, existir e atuar. Existimos em dobras, e de uma dobra da superfície podemos melhor enxergar as outras; por isso, uso aqui também a primeira pessoa do plural, a que se coloca em uma dobra mas não perde de vista que o tecido se estende em rede e agrega.

Sabemos que o sólido, visto de perto e em profundidade, é também poroso, repleto de vazios; e sabemos também que a matéria sólida é muito mais rara no universo do que os vapores ou o aparente vazio. E aqui, bem perto, o gelo também não é regra, tudo tende ao líquido e ao vapor – e à constante transformação e inconstância. O apego a definições estáticas, ao fixo e sólido vem de uma época em que acreditava-se em um platonismo tosco e degenerado em que a Terra era quadrada, que ao fim de cada oceano existia um abismo, que o Sol girava ao nosso redor, que os Céus estavam acima guardando Deus de nossa curiosidade pecaminosa e que embaixo de tudo localizavam-se o Inferno e o capeta, avidamente tragando os curiosos. A profundidade era perigosíssima, as superfícies desprezíveis e a altura impossível o único bem desejável. Um sofrimento inútil, cego, surdo, sem tato, infrutífero e esterilizante em busca de certezas. Podemos dizer que tudo o que é fixo é de outras eras. E que tudo o que é sólido já era. Mas será que já era mesmo?

Em meio a discursos e práticas do fluxo dos mais variados, parece que intensifica-se hoje a busca pela fixidez, a delimitação e a segurança como um grande bem. Mercados devem ser cada vez mais segmentados, públicos-alvos bem definidos, marcas têm que ser “fortes” e mesmo em meios que se pretendem algo artísticos fala-se muito em produto, valor agregado da marca, *target*, *branding*: todo

um linguajar que remete ao bélico, ao cirúrgico e à Bolsa de Valores. O desejo que move é possuir grande quantidade de bens palpáveis, sólidos, sob a forma de casas, carros, sapatos ou máquinas cada vez mais poderosas para fazer coisas cada vez mais restritivas. Mas isso é para poucos; e multidões buscam fundamentalismos das mais diversas estirpes como um porto-seguro diante das incertezas assegurando a si mesmas, com isso, uma existência estreita e brutalizada, tudo o que a fixidez pode oferecer. A terra, o poroso e múltiplo bem que ainda é visto como sólido, perde seu valor como produtora de vida e já mostra sinais de cansaço e colapso; paradoxalmente ganha valor inestimável em meio ao jogo dos fluxos globais do capital: fronteiras devem ser delimitadas com precisão segundo interesses econômicos e delírios raciais de culturas que acreditam na fixidez de si mesmas, e o assassinato e o sofrimento de milhões é um preço considerado aceitável para tal.

Sendo assim, creio que não há como aceitar a demanda por uma definição fixa, a cobrança de um padrão, um rótulo, um gênero: em nada na vida, muito menos na arte-vida; aceitar isso não deixa de significar que também se aceita docilmente todo o resto e que vivemos “no melhor dos mundos”.

Querem te [enquadrar] ?

FUJA PELA SAÍDA MAIS PRÓXIMA, PELA TANGENTE, PELOS INTERSTÍCIOS,  
POR QUALQUER BURACO.

**O**  
**OVO**  
**ABERTO**

O ovo só existe para ser aberto. Está aí para ser rompido e comido sob múltiplas formas, arredondadas, estreladas, informes, na massa de um bolo agregador – ou para se transformar em bicho que voa, caminha, nada e se enfia em buracos: pássaros, tartarugas, serpentes. Ovo é ciclo vital múltiplo, início meio e fim já agora e também depois, infinitas possibilidades, transformação sempre.

O ovo é todo devir

e abertura.

## 7 MOVIMENTO FINAL

### AMBIENTE-VIVO, PAISAGEM-CORPO-OUTRO.

A paisagem e a imaginação nos parecem estar em oposição. Penso na diferença entre soft e hard, o mental e o físico, entre o pensamento e uma rocha. Mas penso também em sua equivalência, na transformação de uma coisa em outra. Por exemplo, o pensamento pode mover uma rocha. Uma montanha pode inspirar um pensamento.

*Bill Viola*

Elemento sólido nomenclatura: A Paisagem e o Mapa. A paisagem vai, entre outras coisas, horizonte, ilha, arquipélago, recifes, ilha plana, mar, mar interior, litoral escarpado, dunas, campina, afluente, mar, golfo, margem direita, margem esquerda, canal, delta a porto, estrada de ferro, ponte, túnel, porto cidade, floresta, mato, estratos, ufa!!! Cumulus, nimbus, etc...

*Anna Bella Geiger*

Em “A Invenção da Paisagem”, Anne Cauquelin traça todo o histórico da construção e possibilidade de existência disso que se entende, ainda, por paisagem: *um conjunto de valores ordenados pela visão*. Analisa suas complexas características constituintes: uma certa ideia de “natureza domada”, janela e moldura, distância e contemplação, estabelecimento da perspectiva e suas leis, ordenação em conjunto, além da importância fundamental da literatura, dos relatos de viagem, narrativas e metáforas. Ao final, encontra-se a paisagem em situação extrema: paralelamente à degradação concreta dos ambientes materiais provocada no decorrer da era industrial e informática, também “é o sistema formal (...) tradicional que desmorona inteiro diante da descoberta dos espaços infinitos. Uma impossibilidade radical que ‘proíbe’ a analogia entre paisagem e a ‘nova’ natureza.”<sup>210</sup> Analisa, ainda, a construção das ditas “paisagens” digitais: sistemas puros, cálculo mental, constructo estritamente de ordem cognitiva. Fica a questão: existe “paisagem” que não seja feita de experiências concretas e de “aparências sensíveis a nosso aparelho perceptivo”? Na introdução escrita para a segunda edição, Cauquelin acrescenta:

A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra. Sua *esfera se ampliou* e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista; ela compreende noções como a de meio ambiente, com seu cortejo de práticas, ao passo que as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens ‘outras’. Longe de essa ampliação relegar a paisagem a um segundo plano, ou de recobrir sua imagem, essas extensões dão a ver com muita precisão o quanto a paisagem é fruto de um longo e paciente aprendizado, complexo, e o quanto ela depende de diversos setores de atividades.<sup>211</sup>

Nestas marcas próprias do contemporâneo, de fronteiras e territórios fluidos, considerando questões como teoria dos sistemas, complexidade e emergência, entropia e caos, pode-se perceber movimentos um tanto distintos, em dinâmicas que envolvem, de diferentes maneiras, o concreto e a desmaterialização; a valorização dos afetos e da corporeidade ou a dissociação e o horror ao corpo; a exaltação apologética, a negação temerosa e os mais diversos estratos de análise e crítica das novas tecnologias, etc. Existem tendências que seguem via descorporificações cognitivas, que, no extremo, integram o discurso dos *extropians*: o homem pós-orgânico que, no limite, atingiria um estado *puro*, de *pura* informação, livre da morte - com destaque à ideia de *pureza* e de recusa ao corporal, orgânico, sensorial, perecível, transitório.<sup>212</sup> Outras vias levam ao extremo de discursos tecnofóbicos apocalípticos, de influência *luddita*, preconizando a possibilidade de retorno a um suposto idílio pré-tecnológico, em que a natureza e os homens poderiam se recompor em harmonia.

Os caminhos que me interessam são outros: tecem-se entre relações corpóreas-conceituais, afetos e concretos em realimentação com ficção e imaginação, transduções e as mais variadas tecnologias produtivas, imanência e materialidade (que incluem diversos tipos de “desmaterializações”), uma ética de *alteridade significativa* em meios de *natureza-cultura*. Trata-se da busca das possibilidades de uma estética – ou arte-vida – libertária e emancipadora, de desanestesia dos sentidos, acuidade do pensamento, transformação de subjetividades, descondicionamento plural.

Como parte da busca desses caminhos, faço exatamente isso: caminho. Sobre pedras, asfalto, terra, mato, dentro da água; recolho fragmentos de experiência a cada traçado que o corpo realiza e procuro traduzi-los em ficções e construções que adquirem diferentes formas – experiências que me fazem experimentar. Os meios que mais percorro são próximos: minhas vizinhanças imediatas, no bairro de Copacabana, especialmente a Avenida Atlântica; as praias do Rio de Janeiro, banhadas pelo Oceano Atlântico; e um pouco do que resta da Mata Atlântica, na região Sudeste do país. Daí vem a série Atlântica, sempre em processo, sempre aberta, desdobrando-se em muitos caminhos. Meu nomadismo se dá prioritariamente no próximo; e é na desanestesia às proximidades que se dá o estranhamento, um novo olhar, novas percepções e sensações. Não tenho a experiência do artista nômade global, desconheço o *jet lag* e o *lugar errado*

problematizado por Miwon Kwon<sup>213</sup>; meus movimentos e mapeamentos pessoais vêm se fazendo aqui mesmo, bem perto: poderiam ser feitos no longínquo, no estrangeiro, e seriam incontáveis *outros*. Busco a diferença no próximo, no mesmo; e a empatia no outro, no distante – *em qualquer lugar*.

No decorrer das minhas caminhadas atlânticas, em uma prática hodológica iniciada com errâncias sonoras - que mais me imergiam na experiência da paisagem-ambiente que em uma observação mais distante - logo se transformaram em *derivas dos sentidos*, e evidenciou-se também o surgimento de um outro olhar, a configuração de uma visualidade atravessada pela abertura plurissensual. Através de fotografias, desenhos, objetos, escritas e pequenos vídeos, busquei tocar e penetrar superfícies e texturas, fixar a lembrança de odores, a memória de ambiências sônicas, a imaginação do gosto de coisas que nunca provei, relações insondáveis, pequenos relatos visuais de impossibilidades.

Esse *outro olhar* logo me colocou diante do que poderia ser o *olhar do outro*, e não apenas do outro da minha espécie, humano, mas também o olhar e a experiência do bicho: a alteridade animal. Busquei me aproximar desses seres que se relacionam com os humanos, a natureza e o ambiente através dos sentidos, na ausência do *logos*: mais um exercício de experimentar nos limites das impossibilidades.

Tal percepção a respeito dos animais já fazia parte da minha vida: em menos de um ano, no decorrer de 2006, adotei quatro filhotes de gato; uma das fêmeas era doente e morreu em pouco tempo, mas permaneci criando três gatos, acompanhando suas vidas. Minha atenção à sensorialidade se intensificou, na busca de melhor compreender e estabelecer maior empatia e comunicação com estes mamíferos afetivos que passaram a conviver e se relacionar comigo diariamente. Anos mais tarde passei a conviver também com dois gatos de rua, jovens adultos – e confirmei que a proximidade em relação a estes animais não se dá através de uma “projeção humanizada”, mas sim através do muito que temos em comum, como animais que somos - e sempre considerando nossas diferenças, sem aproximações redutoras. A filósofa feminista Donna Haraway parte das variações e versões em torno das filosofias processuais, desde Whitehead, e do relacionamento entre humanos e o que define como outras *espécies companheiras* para elaborar uma ética baseada na *alteridade significativa*, que se dá em ambientes de *natureza-*



*cultura emergentes*. A partir destas inesgotáveis relações, questiona o senso comum classificatório:

Esta teoria feminista, ao recusar o pensamento tipológico, os dualismos binários e os relativismos e universalismos dos mais variados sabores, contribui com uma ampla matriz de abordagens para a emergência, processo, historicidade, diferença, especificidade, co-habitação, co-constituição e contingência [...] sujeitos, objetos, tipos, raças, espécies, estilos e gêneros são os produtos de seu relacionamento. [...] uma investigação feminista envolve compreender como as coisas funcionam, quem está na ação, o que seria possível e como os atores mundiais poderiam de alguma maneira ser responsáveis e amar uns aos outros menos violentamente.<sup>214</sup>

A teórica defende que só através da constante experimentação e invenção de práticas materiais, sensoriais e concretas é que se pode bem conviver nas diferenças existentes entre seres da mesma espécie, ou de outras. Haraway, que no final do século passado redigiu um *manifesto ciborgue*, agora parte, principalmente, de *histórias vividas entre pessoas e cachorros* para desenvolver estes conceitos em “*The Companion Species Manifesto: dogs, people and significant otherness*.” As implicações dessas investigações são amplas:

Por exemplo, estudando salas de aulas de matemática onde se falava iorubá e inglês, no ensino fundamental da Nigéria pós-independência, e participando de projetos aborígenes australianos de ensino de matemática e política ambiental, Helen Verran identifica “ontologias emergentes”. Verran faz perguntas “simples”: Como pessoas enraizadas em diferentes práticas do conhecimento podem “funcionar” juntas, especialmente quando o relativismo cultural mais fácil não é uma opção, seja politicamente, epistemologicamente ou moralmente? Como o conhecimento geral pode ser alimentado em mundos pós-coloniais comprometidos a levar a sério a diferença? As respostas a estas perguntas só podem ser obtidas em práticas emergentes, ou seja, na vulnerabilidade de trabalhos de campo que reúnam agenciamentos não harmoniosos e modos de vida que deem conta de suas diferentes histórias herdadas e de um futuro em comum que é quase impossível - mas absolutamente necessário. Para mim, isto é alteridade significativa.<sup>215</sup>

As relações e processos que se estabelecem entre diferentes existências em constante mutação ganham visibilidade através de histórias de bichos e pessoas mais que em modelos como o do *ciborgue*, que Haraway utilizou antes – segundo ela, modelo já desgastado. Assim, as relações de humanos com gatos, cachorros e outros bichos podem ganhar contornos bastante relevantes para além de cada relacionamento específico – embora cada experiência concreta vivida com cada *outro* seja inestimável e fundamental. Mas tais experiências podem também desenvolver estes processos de pensamento ético, político e estético que busca formas inventivas e desviantes de entendimento.

Dessa forma, levar a sério as vozes dos gatos é um desvio produtivo a ser considerado. E gatos têm vozes distintas entre si, diversos timbres e entonações, são capazes de emitir mais de cem sons diferentes – aprendi a distinguir rapidamente um gato do outro por qualquer som que eles fizessem, e logo mais a

entender o que cada som queria dizer: prazer, fome, ameaça, excitação, alegria, carência, irritação, dor, um pedido, um agrado... Paralelamente, prestava muita atenção a seus gestos tão significativos: eram evidentes as demonstrações e posturas de carinho, ciúmes, gratidão, medo, raiva, brincadeira, etc. Intrigada por seus movimentos tão livres e elaborados, procurava acompanhá-los, olhando também de um ponto de vista mais próximo ao que eles olhavam, tentando perceber o espaço como eles. Em seguida, ficou cada vez mais evidente para mim a diferença de textura dos pêlos de cada um: finíssimo, aveludado, um pouco oleoso e incrivelmente sedoso na gata preta; um pouco mais grosso, seco e plumoso na parte escura do gato siamês, muito leve e algodado em sua parte branca; bem liso, reto, firme, macio e quase uniforme na gata siamesa.

Finalmente, veio a sensibilidade olfativa mais apurada: a gata preta é muito perfumada, rescindindo a traços sutilmente adocicados de leite, coco, baunilha, talco, bebê de colo e flores; o gato, que gosta muito de água, é mais salgado e fresco, odor leve, algo marítimo; e a siamesa tem um cheiro um pouco mais quente e âmbar, levemente doce e frutado. Neste ponto, ao tentar descrever as incríveis diferenças entre os aromas dos gatos, fica ainda mais evidente a íntima relação entre olfato e paladar: cheirar é provar o gosto do que não se pode comer. O odor seduz e convida a banquetes e carícias, mas também marca territórios, mantém distâncias, sugere negociações – e é certo que a indústria dos perfumes sabe muito bem como “agregar valor” a este fato da natureza humana e animal.

Nesta relação de proximidade estabelecida com os gatos, a recíproca é verdadeira: eles percebem a minha chegada a grande distância, esperam na porta, cumprimentam com sons e gestos, se aproximam e trocam olhares afetuosos - ou fazem caras de reprovação pela ausência, correm para longe, se escondem. Adoram ficar sobre as roupas, sapatos e objetos que mais uso, que têm o meu cheiro. Apreciam, pedem e fazem carinhos e massagens. Identificam posturas e estados de ânimo e saúde, portando-se de acordo, fazendo companhia, procurando agradar e consolar ou se retirando. Sabem muito bem o significado das minhas manifestações gestuais e sonoras de amor e retribuem - assim como não têm dúvida alguma sobre o que é uma bronca, embora, muitas vezes, felizmente não obedeçam. Existe, assim, um contágio afetivo interespecies em nossa convivência: aprendemos e inventamos meios de comunicação e entendimento baseados no estabelecimento de uma empatia sensorial. Tal relação acaba por afetar também o

modo como percebo os outros, as cidades, os ambientes-paisagens: mais que *outros pontos-de-vista*, implica também em *outros pontos afetivos*, *outros pontos de contato sensório-conceituais*.

A partir desse processo iniciado entre derivas atlânticas por ambientes tão distintos e as curiosas experiências afetivas, sensoriais, domésticas e felinas, comecei a procurar meios de traduzir um pouco disso também através dessa *outra visualidade*, em relação de experiência com a paisagem:

...o conhecimento que podemos ter da paisagem passa pela experiência, que se faz em grande parte pela contemplação, graças a uma maneira particular de se colocar o espírito em alerta, através dos sentidos, que o refinamento da tecnologia potencializa e diferencia em infinita acuidade. Ver a paisagem é também imaginá-la...<sup>216</sup>

Algumas das minhas primeiras tentativas nesse sentido de *outras visualidades* vêm sendo feitas com desenhos em que os traços se guiam mais pelos gestos, pelo tato e pela sonoridade, em que uso materiais que tenham um aroma mais presente, como carvão, guache e nanquim, e também agrego outras matérias, texturas e textos, buscando um composto intersensorial-conceitual *através* do desenho. Muitas vezes o desenho é feito sobre fotos da paisagem, alterando-as sutilmente ou radicalmente; ou os desenhos são feitos sobre a pele, e fotografados com câmera ou *scanner*.



Figura 56 – *Em que momento a noite cai em signos sobre a mata?* - 2011-2012 - Fonte: obra/arquivo da autora.

Outras experimentações vem sendo feitas com fotografias: utilizo câmeras fotográficas analógicas ou digitais simples, mas com lentes grande-angulares e macros, geralmente em ângulos e desfoques um tanto distorcidos, buscando mais proximidade tátil, sensações e gestos do que apuro ótico e composição visual. Uso também uma Lomo olho-de-peixe sem visor, com caixa estanque para mergulho, aproximando-me de chãos, muros, troncos, terra, pedras, areia, asfalto, entrando na água do rio ou do mar, fotografando sem enquadrar por um visor, realizando movimentos. Assim começou a surgir a série em processo *Atlânticas Pelo Olho do Bicho: Matatlântica pelo Olho da Cobra - Avatlântica pelo Olho do Cão - Oceanatlântica pelo Olho do Peixe*. Percebo que em minha procura também existe:

...uma interrogação sobre o que estabelece nossa relação com o mundo: o que nos opõe a ele, o que nos permite ao mesmo tempo apreendê-lo e retê-lo não apenas como um correlato de nossa consciência, mas, talvez mais secretamente, como aquilo que torna possível essa própria consciência.<sup>217</sup>



Figura 57 – Da série em curso *Avatlântica Pelo Olho do Cão* - Fonte: obra/arquivo da autora.

A contração dos nomes Mata Atlântica, Av. Atlântica e Oceano Atlântico foi feita pela sonoridade e pela própria ideia de conjunção: ambas, sonoridade e conjunção, sugerem que estes *ambientes* são também formas corpóreas-conceituais, mutantes, meio bichos, compostas de animais humanos e não-humanos em movimento, outros organismos e restos orgânicos, construções, ferramentas e

dejetos inorgânicos, sinais e marcas, tudo participando de incontáveis relações, em uma intrincada e inextrincável complexidade: *ambiente-vivo, paisagem-corpo-outro*.

...é muitas vezes negligenciado que as palavras animal e ambiente formam um par inseparável. Um termo implica o outro. Nenhum animal poderia existir sem um ambiente que o rodeie. Igualmente, embora não tão óbvio, um ambiente implica um animal (ou pelo menos um organismo) a ser rodeado. [...]  
Cada animal é, em algum grau pelo menos, um observador e um agente. É senciente e animado, para usar termos antiquados. É um observador do ambiente e um agente no ambiente. Mas isso não quer dizer que ele perceba o mundo da física e aja no espaço e no tempo da física.<sup>218</sup>

A escolha de tais bichos para tais meios também não foi aleatória: o *cão* é o animal da proximidade com o homem, não só capaz de viver nos campos e nas cidades como já um pouco desabitado dos espaços mais selvagens, um tanto urbanizado, algumas vezes quase um “cidadão canino”. Comumente encontrado pelos caminhos, o cachorro passa a seguir o caminhante; é um ancestral companheiro de estradas e jornadas. Ouve o que não ouvimos, fareja o que não suspeitamos, segue o seu nariz que enfia em buracos e faz companhia a errantes, desabrigados e desterrados, segue o passo até dos mais perdidos e dissolvidos, até o fim, como se sugere há tempos na carta do Louco, no Tarô. O *cão* quer seguir por todos os locais, e está sempre presente na Av. Atlântica: algumas vezes bem-quisto, outras tantas maltratado e expulso, geralmente preso a uma coleira, eventualmente mimado com luxos invejáveis - frequentemente, é o passeio do *cão* que justifica a presença de muitos dos humanos que por ali caminham. Como Donna Haraway ressalta, mais uma vez:

...esta é a beleza dos cães. Não são uma projeção, nem a realização de uma intenção, nem o telos de nada. São cães, ou seja, uma espécie em obrigatório, constitutivo, histórico, protéico relacionamento com os seres humanos. O relacionamento não é especialmente agradável; é cheio de desperdício, crueldade, indiferença, ignorância e perda, mas também de alegria, invenção, trabalho, inteligência e brincadeira. Quero aprender a narrar esta co-história e a herdar as consequências da co-evolução na naturezacultura.<sup>219</sup>

Já a *cobra* é natureza não-domesticável e afiada, o perigo de estar vivo, o selvagem irreduzível sobre o qual os homens vêm projetando sombras, mistérios e temores em séculos de cultura, história e religião. Rasteja delicadamente a sua força pelas superfícies, toda tato, movimento, ondulação; silencia, observa, espera – talvez por tudo isso é que tenha sido considerada um dos símbolos da sabedoria. Está ligada à histórica problemática da Mata Atlântica, devastada por ser vista como algo sem valor pela maior parte dos colonizadores, agricultores e pecuaristas: era considerada uma mata sem grandes predadores que “impusessem respeito”, como o tigre; “mato, sujeira, lugar de cobras, pernalongos, seres peçonhentos e outros

bichos de pouco valor”, boa só para “tirar madeira e fazer pasto e plantio”. As consequências desse gigantesco erro de avaliação foram desastrosas para os próprios “limpadores de mato”, como pode-se observar no documentário “O Vale”<sup>220</sup>, que acabou tornando-se uma das referências nesse momento de caminhadas pela mata.

Os *peixes* habitam as origens da vida no planeta, cintilam sua porosidade com grandes olhos esféricos, membranosos e submersos, em dança líquida de cardumes. Pegamos emprestado desses olhos o nome para as nossas lentes mais abertas, generosas – lentes que venho usando embaixo d`água. São a grande “população” do Oceano e os alimentos mais disponíveis nas costas, sendo a pesca uma das atividades mais antigas do homem; peixes, barcos, pescadores e águas entretecem uma rede antiga. Com a crescente poluição e a demanda desmedida vinculada à pesca predatória em escala global e industrial, mesmo essa população de “crianças de lemanjá” encontra-se ameaçada – o que significa que tudo o que vive está ameaçado. A vida surgiu nas águas e da água dependemos para tudo, sejamos algas, peixes, cobras, cães, humanos, com todas as semelhanças vitais e diferenças irreduzíveis que nos constituem, em todas as relações que nos afetam e definem. “Olhar o mundo abaixo das águas é animalizar o olhar, ver o próprio mundo com olho de peixe.”<sup>221</sup>



Figura 58 – Da série *Atlânticas Pelo Olho do Bicho* - Fonte: obra e arquivo da autora.



Nessa busca da alteridade animal, de experimentar a sensação de ser também um pouco peixe, cobra, cão, nessa experiência do impossível que imagino e procuro materializar mesmo assim, assumindo toda a sua impossibilidade e todas as distâncias, elabora-se uma ficção que tem, no entanto, contornos e implicações bem reais e concretos:

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política – a que chamo *ecosofia* – entre os três registros ecológicos (o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico.<sup>222</sup>

Nestas passagens de Félix Guattari em “As Três Ecologias” – publicado em 1989, momento menos extremo que o atual - evidencia-se a intrincada relação de interdependência entre diferentes estratos da realidade planetária – e o sentimento de urgência, já naquela época, em buscar as transformações necessárias, em todos os registros. A subjetividade humana, as relações sociais e o meio-ambiente constituem-se mutuamente em incontáveis atravessamentos dinâmicos: não há como a falência em um registro não gerar uma derrocada nos outros, não há como mudar um sem transformar outros.

Vivemos tempos de consumismo exacerbado, hipertrofia capitalista e do culto acrítico às celebridades que melhor representam seus valores e produtos; de crises e de reações fundamentalistas extremas de várias estirpes; e de ainda pequenas, mas esperançosas, manifestações do desejo de mudanças urgentes, mudanças que consideram as questões da subjetividade humana e da sua relação com o ambiente. Além desse último âmbito, no entanto, estas questões vêm sendo tratadas com certo desprezo, como incômodos assuntos obsoletos. A que atende esse desprezo, essa negação? Quais suas consequências em um contexto amplo, social, econômico e ecológico? As observações de Guattari permanecem pertinentes, mesmo que a ideia de uma revolução mais ampla, para além dos múltiplos microcosmos possíveis, muitas vezes pareça improvável:

Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquinico redobrado pela revolução informática, as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade? A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose ou a *da cultura, da criação, da pesquisa, da re-invenção do meio-ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade?* [...] são blocos inteiros da subjetividade coletiva que se afundam ou se encarquilham em arcaísmos,

como é o caso, por exemplo, da assustadora exacerbação dos fenômenos de integrismo religioso.

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Esta revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos *domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e desejo*.<sup>223</sup>

Nessas derivas pelas paisagens atlânticas, da avenida, da mata e do oceano, em busca de olhares mais que estrangeiros, meus sentidos tornam-se porosos e os pés traçam *mapas para se perder*, caminhos sem objetivos e fins certos, afetos se misturam a outros, o corpo ao ambiente, o mapa funde-se ao caminhar e à paisagem, a imaginação ao concreto, em movimentos múltiplos. Operam-se micro-transformações, e dessa imaginação que micro-transforma o concreto, surge o projeto *Micromundos*, com esse desejo de afirmar micro-possibilidades, micro-mudanças das subjetividades, percepções, sensibilidades.



Figuras 59a e 59b – Registro fotográfico da série em curso *Micromundos* - Fonte: obra da autora.

Venho fazendo experiências com pequenos cenários e caixas, maquetes algo teatrais e nada realistas, em que elementos de uma paisagem-ambiente se misturam: fotografia, desenho, amostras de solo e plantas, coletas de objetos, uma determinada iluminação cambiante, sonoridades, perfumes, frágeis esculturas de papéis, jornais e fitas adesivas que se referem aos habitantes e mitologias de um espaço percorrido-imaginado que se faz outro. O trabalho é *micro*, mas feito de várias etapas: o processo das caminhadas, coletas e fotografias feitas nas caminhadas; o processo de ateliê, da moldagem das esculturas, da montagem das maquetes, da sua iluminação cambiante e da fotografia desses pequenos ambientes; e das ficções que se constroem a partir daí, dando margem a textos, sonorizações, encenações, jogos lúdicos. Os *micromundos* se desdobram em uma espécie de *micro nonsite*<sup>224</sup> que se torna lugar imaginário palpável, considerando

certos procedimentos como os que Nelson Brissac Peixoto observa nos *nonsites* de Robert Smithson:

A relação entre o lugar e o não lugar nunca é um mero registro, uma representação do que existe no local. O *nonsite* aponta para um lugar específico, mas é feito de fragmentos que não pretendem reconstituir sua configuração. O sítio não dá a ver.[...] os próprios *nonsites* só podem prover indícios fragmentados, precariamente articulados, do que sejam os sítios.<sup>225</sup>

Paralelamente a esses processos e em relação com eles, outros trabalhos foram desenvolvidos, entre o final de 2009 e 2011: *Cidade Apagada* e *Cortina de Ruínas Leves*. Em *Cidade Apagada*, exploro camadas de diferentes sentidos e espaços-tempos com o uso de texturas, sonoridades, imagens e palavras.

*Cidade Apagada* surgiu no final de 2009, a partir de discussões em torno de entropia, memória, desaparecimento e cidade em encontros do grupo Arquivar. Em um primeiro momento, imaginei a experiência de habitar uma cidade que já não existe, que está reduzida a restos inoperantes e ruínas áridas; como seria caminhar por suas ruas vazias, quais sons, texturas e matérias me afetariam, o que as ausências me fariam lembrar e sentir, neste estado afastado da convivência com qualquer pessoa, nesse tempo tão distante do presente que, no entanto, parece nos ameaçar em algum possível futuro próximo; futuro que se liga a toda imensa cadeia de cidades apagadas do passado distante ou recente, das primeiras vilas agrícolas que não deixaram vestígios à Chernobyl e Detroit, ruínas abandonadas presentes. Experimentei como seria existir como insistente habitante que decide deixar um testemunho, relatar a um suposto e desejado outro - que talvez nem existisse mais ou não fosse capaz de ler o relato deixado - minhas últimas memórias daquela cidade apagada. Onde seria gravado esse texto, sem gravadores, computadores ou papéis que não estivessem desfeitos? Em minha caminhada imaginária, o que encontrei foi uma placa metálica em decomposição, que cederia à ponta de canivetes e chuços.

A realização concreta do trabalho só começou a se dar em 2011, quando achei a placa, com todas as suas camadas de ferrugem e detritos orgânicos; e um espaço sujeito a silêncios e abandonos para gravá-la, em dois sentidos – gravar palavras em sua superfície com pontas secas e canivetes; e gravar sons e imagens desse processo.



Figura 60 – *Cidade Apagada*, detalhe, em processo, 2011 – Fonte: Obra e arquivo da autora.

*Cidade Apagada* foi apresentada pela primeira vez como instalação na exposição “Cidade e Desaparecimento”, do grupo Arquivar, em outubro e novembro de 2011, no Centro Cultural Justiça Federal, no Rio de Janeiro; no entanto, sua existência já se dava com o texto, em 2009. Toda a materialidade do trabalho constitui-se a partir de camadas de desdobramentos dos sentidos já presentes na escrita. O primeiro som presente no projeto foi exatamente o que defini como *terceiro som* – este que imagina, conceitua, traduz blocos de sensações em palavras e proposições que, lidas ou ouvidas, sentidas através da pele dos olhos ou a pele dos tímpanos, são novamente transformadas em sensações. A seguir, está a descrição e o texto da obra.

### *Cidade Apagada*

*Em um pedaço de metal carcomido que parece insistir na sua resistência ao tempo, o texto gravado em sulcos e arranhões, com esforço:*

Breves paredes de pedra empalidecida esfrelam os cavalos do ontem. Ossos porosos da estrutura ausente, miçangas de silício em minúsculas chamas brancas das águas acumuladas em interstícios de lixo inorgânico. Bela paisagem, nada parecido. Os papéis já se desfizeram há tempos, mas existem muitos materiais a pesquisar, diversos tipos de plástico.

Serras elétricas, carros, elevadores, celulares, guindastes, guitarras: todo seu ruído agora é o que o vento, a chuva, o abandono e a entropia permitem a seus restos. Tento me lembrar dos sons da cidade quando era ainda acesa.

O motor do tempo age em silêncio e indiferença, sem desgaste de si mesmo. Roda que gira sem cessar, boca sem nome, olho sem fundo. O grande mosaico do que já não é.

*Por um fone de ouvidos, ouve-se os sons da cidade apagada: uma caminhada por entre detritos em abandono, um cantarolar solitário, metal riscando metal, a voz que insiste em lembrar. Em um momento, sons de uma cidade acesa, ruas em movimento, vozes, risadas. Projetado sobre a placa de metal e a parede, imagens algo etéreas de uma cidade viva.*

As imagens em vídeo projetadas sobre a placa foram feitas em uma *deriva dos sentidos* nas vizinhanças, em Copacabana. Várias imagens foram filmadas através da grade do prédio em que moro, tendo em mente este texto, esta situação e esta experiência imaginária. Assim, no mais familiar, imediato e presente, encontrei um outro tempo, o estranhamento e a melancolia das ausências, o tato perdido do que se desfaz e desaparece, o sentimento da entropia na vida. A relação entre essas imagens e as palavras, entre os sons e as sensações, se faz em descompassos, impossibilidades, falhas e fraturas, mas também em encontros fortuitos, fragmentos em conjunção, mãos tateando lembranças evanescentes em instantâneos moventes, movimento fugidio, camadas de memória em dissolução. Em “Quando Falham as Palavras”, Rosalind Krauss observa a relação com a memória:

Esta ideia da captura da experiência fugitiva para conseguir retê-la, de registro do presente e sua conservação apesar da passagem do tempo, Freud a utiliza para caracterizar a fotografia. Contudo, mesmo antes do surgimento da fotografia, já era costume descrever a escrita desta mesma maneira. Ela também tinha como função consignar a palavra do momento por escrito para restituí-la num outro campo espacial e temporal. A escrita era o instrumento da memória. Como outros instrumentos, era acionada pela mão. A palavra se transferia de um órgão, a boca, a outro órgão menos nobre e requintado, a mão.<sup>226</sup>

As mãos precisaram de tempo e esforço para riscar as palavras dessas memórias imaginadas, e seus sons foram gravados em locais bem distintos: os sons da cidade acesa, em uma pracinha que me é bem familiar, no Grajaú. Já os sons da cidade apagada – ambientes sendo explorados, a minha voz, a ponta de metal sobre a placa enferrujada – foram gravados em espaços desocupados e repletos de detritos, em obras paradas da fábrica e centro de ateliês Bhering, no bairro do Santo Cristo. O cantarolar de melodia um tanto monótona e melancólica surgiu na hora, de improviso, mas imediatamente ficou claro que, na situação solitária imaginada, seria

algo que eu faria muitas vezes: me acompanhar de minha própria voz dissociada e desapegada, na ausência de outras.



Figura 61 – Documentação de “Cidade Apagada” na exposição “Cidade e Desaparecimento”, 2011 – Fonte: Arquivo da autora. Foto: Érica Modesto.

Algum tempo após a realização do trabalho, percebi que a concepção de *Cidade Apagada* remetia e se relacionava, desde o início, no pensamento, nas sensações, nos materiais e nos processos, a “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, de Robert Smithson:

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas da arte. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si [...] A mente e a terra encontram-se em constante processo de erosão [...] Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.[...]

As ferramentas da tecnologia se tornam parte da geologia da Terra à medida que submergem de volta ao seu estado original. Máquinas, como dinossauros, têm que retornar ao pó ou à ferrugem.[...]

Na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo do desuso, inatividade, entropia e ruína. O porque de o aço ser valorizado, e a ferrugem não, tem origem em um valor tecnológico e não artístico.<sup>227</sup>

A *Cortina de Ruínas Leves* foi imaginada e realizada como um *site-specific* transitório e mutante em um portal no Centro Cultural Parque da Ruínas, dentro da



exposição *[Des] Limites da Arte: Reencantamentos, Impurezas e Multiplicidades*, realizada no final de 2010 e início de 2011.

A cortina de ruínas foi feita de achados e perdidos, lembranças de pequenos abandonos que podem soar de diferentes formas em contato com o corpo, o vento, a chuva. Tempo e intempéries agiram sobre esta estrutura em mutação – e ainda agem sobre seus restos, que voltaram a um recanto de abandono privado. Anti-monumento transitório que aceita com leveza a entropia, *souvenir* de esquecimentos cantantes.



Figura 62 - *Cortina de Ruínas Leves*, Parque da Ruínas, Rio de Janeiro, 12/2010. Fonte: arquivo da autora.

A cortina foi montada em um portal obsoleto transformado em grande janela sempre aberta, espaço de fronteira entre um fora que invade e um dentro em ruínas. Lugar não mais de passagem, mas próximo à passagem dos frequentadores do Parque, que eram convidados à também abandonar ali algo que não queriam mais, tocar a cortina como um instrumento aleatório e mutante, ouvir seus sons, deixar seus bilhetes, cartas, desejos, assinaturas. Lá deixei guizos, castanholas, correntinhas, folhas secas, chaveiros, colares e terços, bugingangas e badulaques, vinis quebrados, fios de cobre, arroz e feijão, chaves sem dono ou casa, pequenas coisas perdidas e encontradas no próprio parque, nas ruas, no fundo dos armários,

em sucatas, camelôs e brechós. Algumas peças foram levadas, outras deixadas. Cada pequena coisa tem muitos sons, cheiros, cores, texturas, sabores e histórias.

Entre os desdobramentos da Cortina de Ruínas Leves constam a realização de um total de cinco performances sonoras improvisadas, em três ocasiões, incluindo a abertura e o término da exposição. Sons da cortina foram explorados pelo meu corpo, microfonados, processados através de um módulo de efeitos, emitidos e alterados por um amplificador de guitarra e registrados em gravação digital. Ao fim, a cortina foi parcialmente destruída.



Figura 63 - Cortina de Ruínas Leves – performance sonora, 2010-2011. Fonte: fotografia *still* retirada de vídeo gravado por Alexandre Mandarino.

Mas eu não fui a única a fazer minha música e meus rituais: foram muitos a se movimentarem com a cortina, crianças, adolescentes e adultos que brincaram, mexeram, subiram, levaram e deixaram algo ali. Atores da peça “O Inferno de Dante”<sup>228</sup> adotaram a cortina como parte do cenário e de suas atuações; foliões em ensaios do bloco Carmelitas dançaram, se penduraram e deixaram lembranças por ali – pequenos adereços, latas, canudos, plásticos, camisinhas.

Nos restos guardados da cortina repousam bilhetes de desconhecidos, em várias línguas, bilhetes que penso em ler, registrar em relato oral, devolver ao sonoro. Por desejar leveza a seu fim, penso também em realizar um funeral

invertido, aéreo: levar a cortina já disforme de volta ao Parque que a originou – ou a alguma outra ruína - içá-la a balões de hélio e deixar que se vá pelos ares. Seu epitáfio: *A Cortina de Ruínas Leves jaz em lugar algum.*

A cortina foi pensada e realizada como um *site-specific* em diferentes sentidos deste termo: o local físico era também apropriado a várias proposições e questões conceituais que desejava colocar, permitia diferentes leituras e a inserção em um outro sistemas de valores. A respeito dessa abrangência que o conceito de *site-specific* pode adquirir, ressalto aqui algumas observações de Miwon Kwon:

Mais do que apenas o museu, o local inclui um espectro de vários espaços e economias diferentes mas interrelacionados [...] que, juntos, constituem um sistema de práticas que não está separado mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser "específico" a esse lugar é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de modo a expor suas operações escondidas – revelar as formas pelas quais as instituições moldam o sentido da arte para modular seu valor cultural e econômico...<sup>229</sup>

Na concepção do trabalho busco estabelecer relações entre as pequenas e prosaicas ruínas e lembranças cotidianas penduradas e ativadas na cortina e a arquitetura do local, projeto de Ernani Freire e Sônia Lopes que integra estruturas de vidro e metal às ruínas do casarão erguido entre 1898 e 1902. A casa pertenceu a Laurinda Santos Lobo, mecenas que patrocinava elegantes e concorridos saraus e eventos culturais na primeira metade do século XX, que chegaram a contar com apresentações de Villa-Lobos e Isadora Duncan. Após um longo período de total abandono, a casa foi restaurada nos anos noventa, mas o projeto arquitetônico manteve a memória e a visibilidade das ruínas, do passado, do abandono. A cortina acrescentou outras camadas de sentidos enquanto esteve no local: feita de peças triviais abandonadas, geralmente de um passado mais recente, que muitas vezes remete à época do restauro da casa – vinis e fitas cassete, que começaram a cair em desuso nos anos noventa – se oferecia como um instrumento a ser tocado por todos os passantes, cada um poderia fazer ali o seu “sarau” aberto e improvisado, transformando obsolências em algo vivo, vivendo uma experiência. A aparência da cortina não era muito importante – o que importava mais eram as questões, relações e transformações que poderiam se estabelecer ao seu redor, no contato sensório-conceitual das pessoas com sua estrutura vulnerável.

O centro cultural que ali se estabeleceu abriga uma sala de exposições, mas a cortina foi pensada para ficar fora desse espaço, para ficar nas fronteiras com a instituição-arte; assim, ficou sujeita a um outro sistema de valores e relações, não vigiada, suscetível a intervenções imprevistas, a outras éticas e práticas, a diversos

furtos – que não ocorreriam dentro do espaço do museu. Nos limites com o espaço externo, em meio ao desgaste, disponível à passagem de todos os visitantes do parque – nem todos entram na galeria, mas todos seguem até os jardins e mirantes – foi feita para ser pública, aberta, sujeita a intempéries, desprotegida, vulnerável como toda ruína, transitória, inacabada e mutante como todos os espaços e lugares, o tempo e a vida.

Na análise a seguir, encontrei algumas ressonâncias do pensamento desenvolvido na concepção, construção, vivência, nas performances, na parcial destruição e nos possíveis desdobramentos da cortina:

... as técnicas e efeitos da arte-instituição, que limitam e demarcam a definição, produção, apresentação e difusão da arte é que se tornam os locais de intervenção crítica. Concomitante com esse movimento em direção à desmaterialização do local está a simultânea desestetização [...] e desmaterialização da obra de arte. Indo na contramão dos hábitos e desejos institucionais e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado, a arte site-specific adota estratégias agressivamente antivisuais [...] e/ou imateriais – gestos, eventos ou performances circundados por limites temporais. O "trabalho" já não pretende ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (e não apenas física) do público em relação às condições ideológicas de sua visualização. Neste contexto, a garantia de uma relação específica entre uma obra de arte e seu local não é baseada em uma permanência física desta relação [...] mas sim no reconhecimento de sua livre impermanência, para ser experimentada como uma situação irrepetível e fugaz.<sup>230</sup>

Conforme observa Gilles Tiberghien em “Nature, Art, Paysage”, esta “desmaterialização” não se trata tanto de uma substituição da obra pelo conceito, mas sim de trabalhos que possam “produzir uma diferenciação mais refinada de nossas percepções e sensações, possibilitada por proposições artísticas até então inéditas.”<sup>231</sup>

Trata-se, mais uma vez, de considerar *a arte como espaço para produção de outros possíveis, de descondicionamento corpóreo-conceitual, de subjetivação transformadora, arte-vida em ambiente-vivo*. A “desmaterialização” aqui se efetua para problematizar o valor agregado aos “objetos em si”, para valorizar a experiência, o que o objeto (ou sua ausência) pode oferecer, que práticas e mudanças isso pode suscitar. A desmaterialização não renega o concreto e o corpóreo, ao contrário: ressignifica, multiplica, subverte, afirma diferenças, relações e complexidades.

Pensamento, imaginação, sensações: pode-se dizer que só existem de fato no espaço da relação, realimentação e mutação constante do corpo com o ambiente. E o ambiente é vivo: é paisagem-corpo-outro. Corpo sempre em fluxo, em abertura, um campo de atravessamentos. É com *a fala plurissensual do ambiente e*

*a escuta atenta – escuta que não se restringe à audição, escuta ampliada, escuta que se dá por toda a pele e todo o corpo perpassado de percebidos e imaginados, de sensações múltiplas, é com tal fala e tal escuta que esta abertura se acentua, se realiza em maior potência.*

Quando falamos na vibratibilidade do corpo, não é à maneira de um órgão sensorial, mas como canal hipersensível às variações de forças, aos afetos de vitalidade, às finas texturas e às micropercepções. Ativar tais capacidades seria como fazer arte, ao modo da música, dançar à maneira de Nietzsche, no sentido de tornar sensíveis forças imperceptíveis, inaudíveis. Não seria isso também uma clínica da escuta?<sup>232</sup>

A realização de derivas e fabulações intersensoriais, a criação de territórios como produção de micromundos, ficções que constituem corpos e caminhos: estas possibilidades buscam realizar a *invenção* de uma fala própria, de um si e de um estar aqui “a cada instante outro, a cada instante novo, a cada instante ovo e semente”.<sup>233</sup>

Quantos seres sou eu  
 para buscar sempre do outro ser que me habita  
 as realidades das contradições?  
 Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo  
 como uma gigantesca couveflor  
 ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu?  
 Dentro da minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão.  
 Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente.  
 A ave grasna, esperneia e é sacrificada.  
 O ovo continua a envolvê-la, como mortalha,  
 mas já é começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte.  
 Nem chega a haver intervalo.  
 É o festim da vida e da morte entrelaçadas.

*(Lygia Clark)*



## Notas

Todos os trechos citados originários de títulos ainda não traduzidos no Brasil - ou aos quais só tive acesso à versão estrangeira - foram livremente traduzidos, para esta dissertação, por mim e/ou pelo tradutor MANDARINO, Alexandre.

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.88.

<sup>2</sup> STEINER, Rudolf. *Os Doze Sentidos e os Sete Processos Vitais*. Conferência proferida em 1916, na Suíça, e publicada várias vezes em diversos países. O filósofo estudioso de Fichte e Goethe, criador da antroposofia, propõe a existência de doze sentidos, divididos em três grupos: Inferiores ou Volitivos - *tato, vital, cinestético, equilíbrio*; Intermediários ou Emotivos - *olfato, paladar, visão, térmico*; Superiores ou Intelectivos - *audição, da palavra, do pensamento alheio, da personalidade alheia*. O primeiro grupo atua nas *percepções do próprio corpo*, na relação do indivíduo consigo mesmo e atua no nível da *vontade* e dos instintos. O segundo diz respeito ao relacionamento com o *meio ambiente e o mundo* e está ligado ao desenvolvimento dos *sentimentos*. O terceiro formula as percepções sobre as *outras pessoas*, a relação com os outros seres, desenvolvendo o *pensamento*. O psicólogo CHAMBERLAIN, David.B. propõe a existência de doze sentidos, com algumas diferenças em relação aos de Steiner, sentidos que já estariam atuantes nos fetos: <http://birthpsychology.com/free-article/fetal-senses-twelve-not-five-new-proposal>. As pesquisas atuais nas neurociências também apontam a existência de vários sentidos além da definição clássica em cinco, sem chegar a um consenso quanto ao número deles. Já o "sexto sentido" é uma noção que possui diversas conotações, mas usada geralmente como sinônimo de intuição ou de fenômenos de percepção extra-sensorial cientificamente não-confirmados como clarividência, clariaudiência, telepatia. Vem gerando alguns estudos interessantes, como em mais uma publicação integrando a coleção "Sensory Formation Series": ed. HOWES, David. *O Sexto Sentido*. Oxford/New York: Berg, 2011.

<sup>3</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 99.

<sup>4</sup> CLARK, Lygia. *Caminhando* - 1964. In Catálogo - Salas Especiais da 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Org. FIGUEIREDO, Luciano. São Paulo, 1994.

<sup>5</sup> CLARK, Lygia. *Capturar um Fragmento de Tempo Suspenso*. In *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Tapiés, 1997, p. 42.

<sup>6</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 97

<sup>7</sup> CLARK, Lygia. Entrevista a Vera Pedrosa, 1968. In Catálogo - Salas Especiais da 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Org. FIGUEIREDO, Luciano. São Paulo, 1994.

<sup>8</sup> id.ibid. p. 87.

<sup>9</sup> ROLNIK, Suely. *Molda-se uma Alma Contemporânea: O Vazio Pleno de Lygia Clark*. in *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

<sup>10</sup> id.ibid. Texto disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

<sup>11</sup> id.ibid.

<sup>12</sup> ROLNIK, Suely. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*. Cita CLARK, Lygia. Em *Conversa com Psicoterapeutas*, 1982. Gravação cedida à autora por Gina Ferreira e Lula Wanderley. Texto disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

<sup>13</sup> ROLNIK, Suely. *Molda-se uma Alma Contemporânea: O Vazio Pleno de Lygia Clark*. in *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

<sup>14</sup> CLARK, Lygia. In *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980; apud BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p.102.

<sup>15</sup> CLAY, Jean. In *Lygia Clark: Fusion Généralisée, Robho* n.4, Paris, 1966; apud BRETT, Guy. Op. cit., p.119.

<sup>16</sup> ROLNIK, Suely. *Breve Descrição dos Objetos Relacionais*. Texto disponível no site citado acima.

<sup>17</sup> WANDERLEY, Lula. In *O Dragão Pousou no Espaço*, apud BRETT, Guy. Op. cit., p.109.

<sup>18</sup> ROLNIK, Suely. *Molda-se uma Alma Contemporânea: O Vazio Pleno de Lygia Clark*. in *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

<sup>19</sup> ROLNIK, Suely. *Um estado singular de arte*, Folha de São Paulo, 4/12/1994; apud BRETT, Guy. Op. cit., p.121.

<sup>20</sup> STEWART, SUSAN. *Remembering the Senses in Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Ed. HOWES, David. Oxford/New York: Berg, 2005. p.61.

<sup>21</sup> McLUHAN, Marshall. *Inside the Five Sense Sensorium*. in *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Ed. HOWES, David. Oxford /New York: Berg, 2005.

<sup>22</sup> KELLEIN, Thomas. *The Dream of Fluxus: George Maciunas, an Artist's Biography*. London/Bangkok: Hansjörg Mayer, 2007.

<sup>23</sup> KAPROW, Alan. *Carta a Mason Gross*, em 28/05/1959. In ed. HENDRICKS, George. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick: Rutgers, 2003. p.8. Grifos meus.



- <sup>24</sup> AUGOYARD, J.F.; TORQUE, H. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal & Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's University, 2005. p.109.
- <sup>25</sup> OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental*. Doc. n.0253/66. In *Museu é o Mundo*, Rio de Janeiro: Automatica, 2011. p.13.
- <sup>26</sup> BASBAUM, Ricardo. *Clark & Oiticica in Seguindo Fios Soltos: Caminhos na Pesquisa sobre Hélio Oiticica*. (Org.) Paula Braga, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (Ed.) Martin Grossmann. ([www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)).
- <sup>27</sup> Wikipedia em diferentes versões/idiomas, em vários verbetes relacionados, como sinestesia, Isaac Newton, espectro, etc.
- <sup>28</sup> idem.
- <sup>29</sup> idem.
- <sup>30</sup> BACHELARD, Gaston. In *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- <sup>31</sup> AUGOYARD, J.F.; TORQUE, H. *op.cit.* p.99-110.
- <sup>32</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 149.
- <sup>33</sup> Id. *ibid.* p. 141, 148, 149.
- <sup>34</sup> PAPE apud BRETT, Id. *ibid.* p. 142.
- <sup>35</sup> Id. *ibid.*
- <sup>36</sup> Id. *ibid.* p.266.
- <sup>37</sup> HOWES, David. *Introduction*. in ed. HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005. p.1.
- <sup>38</sup> Idem. *Hyperesthesia, or, The Sensual Logic of Late Capitalism*. in *op. cit.*, p. 281-287.
- <sup>39</sup> Id. *Ibid.*, p. 285-299.
- <sup>40</sup> STEWART, Susan. *Remembering the Senses*. in ed. HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005. p.60.
- <sup>41</sup> Id. *ibid.* p.65.
- <sup>42</sup> MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University, 2002. p.154.
- <sup>43</sup> PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011. p.51. Cita BACHELARD, Gaston. In *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- <sup>44</sup> DROBNICK, Jim. *Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture*. in ed. HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005. p. 265-280.
- <sup>45</sup> Id. *ibid.* Todo o trecho entre essas citações se refere ao artigo de Drobnick.
- <sup>46</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 186.
- <sup>47</sup> MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. London: Phaidon, 1999. p. 35.
- <sup>48</sup> STEWART, Susan. *Op. cit.*, p.62.
- <sup>49</sup> CLASSEN, Constance. *The Witch's Senses: Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from Renaissance to Modernism*. in ed. HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005. p.62., p. 70-83.
- <sup>50</sup> ABRAM, David. *The Spell of The Sensuous*. New York: Vintage, 1997. p.73-75.
- <sup>51</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 103.
- <sup>52</sup> Id. *ibid.* p.103. Cita CLARK, Lygia. In *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- <sup>53</sup> Id. *ibid.* p.111. Cita CLARK, Lygia. In *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Tapiés, 1997.
- <sup>54</sup> ROLNIK, Suely. *Molda-se uma Alma Contemporânea: O Vazio Pleno de Lygia Clark*. in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999. Texto disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>
- <sup>55</sup> STEWART, Susan. *Op. cit.*
- <sup>56</sup> MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 110. Grifos do autor, exceto na última frase: grifo meu.
- <sup>57</sup> FLUSSER, Vilém. *Texto/Imagem Enquanto Dinâmica do Ocidente*. in *Cadernos RioArte*, Rio de Janeiro, número e ano desconhecidos, p. 64.
- <sup>58</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34. 2ª ed., 2009. p.43
- <sup>59</sup> Id. *ibid.*, p.67-69.
- <sup>60</sup> CAGE, John. *Listen*. Documentário. Dir. SEBESTIK, Miroslav. 1992. Uma das últimas entrevistas de Cage, trechos disponíveis em <http://youtu.be/pchNl7aS64Y> e <http://youtu.be/q2tNeoMKyq8>
- <sup>61</sup> BULL, Michael. *Auditory*. in ed. JONES, Caroline A. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge: MIT, 2006. p.113-114.
- <sup>62</sup> MELLO, Christine. *As Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Senac, 2008. p. 123.
- <sup>63</sup> ATTALI, Jacques. *Noise and Politics*. in ed. COX, C.; WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004. p. 7-8.
- <sup>64</sup> TOOP, David. *Sinister Resonance*. New York/London: Continuum, 2010. p. XI.
- <sup>65</sup> OLIVEROS, Pauline. *Some Sound Observations*. in ed. COX, C.; WARNER, D. *op. cit.* p. 102.

*Drone*: Efeito em que uma sobreposição de sons permanece sustentada sem variação perceptível na afinação, mantendo aparentemente a mesma nota, geralmente nas frequências baixas. Efeito musical comum também a ambientes urbanos e industriais. *Doppler*: Efeito provocado pela percepção da movimentação da fonte sonora pelo ouvinte. Fonte: AUGOYARD, J.F.; TORQUE, H. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. p.39-40.

<sup>66</sup> Oficina com dois meses de duração ministrada por Franz Manata e Saulo Laudares pela primeira vez em meados de 2009, na EAV do Parque Lage, Rio de Janeiro. Ao final foi realizado um *happening* com apresentação de trabalhos dos participantes. Mais sobre o *happening* no texto e na filipeta ao fim da página, no seguinte *link*: <http://www.vozdelfuego.net/na-arte-sonora/>

<sup>67</sup> KAHN, Douglas. *Noise Water Meat*, Cambridge: The MIT Press, 1999.

<sup>68</sup> BERENDT In ed. BULL, Michael & LES BACK. *The Auditory Culture Reader*. Berg: New York, 2003. p.2

<sup>69</sup> KAHN, Douglas. *Digits on the historical pulse: Being a way to think about how so much is happening and has happened in sound in the arts*. 2002. Texto disponível em [www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com)

<sup>70</sup> MARCLAY, Christian. *Shuffle*, 2007; e *Festival: Issue 1*. New York: Whitney Museum, 2010. p.34.

<sup>71</sup> MAFFESOLI, Michel. *A Parte do Diabo*, p.12.

<sup>72</sup> HARAWAY, Donna. *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano*, p.85. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

<sup>73</sup> WARBURTON, Dan. ed. COX, C.; WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004. p. 4.

<sup>74</sup> BALTAR, Brígida. *Conversas Através de e-mails. Inverno de 2001 In Neblina, Orvalho e Maresias*. Rio de Janeiro – Catálogo de Exposição no Espaço Ágora/Capacete, 2001.

<sup>75</sup> CAESAR, Rodolfo. *Ressonância Eletroacústica em um Samba: Qualidade Analítica*. in org. FREIRE, Vanda. Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 143.

<sup>76</sup> IHDE, Don. *Auditory Imagination*, originalmente publicado no livro *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, 1976. In ed. BULL, Michael & LES BACK. *The Auditory Culture Reader*. Berg: New York, 2003. p.66.

<sup>77</sup> ROLNIK, Suely. O conceito de corpos vibráteis foi desenvolvido e usado pela autora, a partir de Deleuze e Guattari, em vários de seus textos, desde *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

<sup>78</sup> MEIRELES, Cildo. Entrevista acessada em junho de 2010, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u487581.shtml>.

<sup>79</sup> MEIRELES, Cildo. Em documentário de MOURA, Gustavo; 2010.

<sup>80</sup> ANJOS, Moacir dos. *Babel – Cildo Meireles*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006. p.22.

<sup>81</sup> Trabalho realizado com MANDARINO, Alexandre. Autor do texto: MANDARINO, A. Música: LAMBERT, Leandra. Concepção do trabalho e produção musical: MANDARINO, A.; LAMBERT, L.

<sup>82</sup> LAMBERT, L.; MANDARINO, A. Homenagem a Ada Lovelace em exposição na galeria virtual *blanktape*, com curadoria do *blanktape* e do coletivo BR.Ada. [http://www.blanktape.com.br/brada\\_01\\_pt.htm](http://www.blanktape.com.br/brada_01_pt.htm)

<sup>83</sup> Ada Augusta Byron King, Condessa de Lovelace (10 de Dezembro de 1815 - 27 de Novembro de 1852) é principalmente conhecida por ter escrito um programa que poderia utilizar a máquina analítica de Charles Babbage. Lady Lovelace, única filha legítima do poeta britânico Lord Byron e sua esposa, Annabella, é reconhecida como a primeira programadora de toda a história. Durante o período em que esteve envolvida com o projeto de Babbage, ela desenvolveu os algoritmos que permitiriam à máquina computar os valores de funções matemáticas, além de publicar uma coleção de notas sobre a máquina analítica. Fonte: Wikipedia.

<sup>84</sup> Charles Babbage (Londres, 26 de Dezembro de 1791 — Londres, 18 de Outubro de 1871) foi um cientista, matemático, filósofo, engenheiro mecânico e inventor inglês, que originou o conceito de um computador programável. Charles Babbage é mais conhecido e, de certa forma, referenciado como o inventor que projetou o primeiro computador de uso geral, utilizando apenas partes mecânicas, a máquina analítica. Ele é considerado o pioneiro e pai da computação. Seu invento, porém, exigia técnicas bastante avançadas e caras na época, e nunca foi construído. Sua invenção também não era conhecida dos criadores do computador moderno. Fonte: Wikipedia.

<sup>85</sup> OITICICA, Hélio. *O q Faço é Música*. São Paulo/Rio de Janeiro: Galeria SP/Projeto HO, 1986.

<sup>86</sup> IYER, Vijay. in ed. in MILLER, Paul D. (Ed.). *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

<sup>87</sup> KAHN, Douglas. *Acoustic Sculpture, Deboned Voices*. 1990. Texto disponível em [www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com)

<sup>88</sup> DUCHAMP apud KAHN, op.cit.

<sup>89</sup> KAHN, Douglas. *The Latest: Fluxus and Music*. in ed. KELLY, Caleb. *Sound - Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011, p. 28-29.

<sup>90</sup> MACIUNAS, George. Transcrição de uma entrevista de 1978 no catálogo da exposição *Fluxus etc/Addenda I*, New York: Ink &, 1983; apud KAHN, Douglas. Op. cit., p. 32.

<sup>91</sup> KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1993. p. 223-225.

<sup>92</sup> KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2010.

*Cochlear* = cóclea. “A cóclea (ou caracol, devido à sua forma) é a porção do ouvido interno dos mamíferos onde se encontra o Órgão de Corti, que contém os terminais nervosos responsáveis pela audição. É um tubo ósseo enrolado em espiral dividido longitudinalmente em três compartimentos cheios de líquido, por meio de membranas. O compartimento central é onde se encontra o Órgão de Corti com as células ciliadas responsáveis pela sensação da audição, através dos movimentos do líquido circundante.” (fonte: Wikipedia.)

<sup>93</sup> KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, p.259-260.

- <sup>94</sup> KAHN, Douglas. *The Latest: Fluxus and Music*. in ed. KELLY, Caleb. *Sound - Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011, p.35.
- <sup>95</sup> KAHN, Douglas. *The Politics of Sound / The Culture Of Exchange*, 2005. Texto disponível em [www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com). Acessado pela última vez em março de 2012.
- <sup>96</sup> DUCHAMP, Marcel; et.al. Catálogo da Exposição. *Uma obra que no es una obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2008. p.174, 348.
- <sup>97</sup> id.ibid. p.348.
- <sup>98</sup> DYSON, Frances. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: California University, 2009. p. 5.
- <sup>99</sup> Id. Ibid. p. 4.
- <sup>100</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*, Petrópolis: Vozes, 2008. p.257.
- <sup>101</sup> HOLMES, Brian. *Investigações Extra-Disciplinares: Para uma Nova Crítica das Instituições*, p.13.
- <sup>102</sup> GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. p.15.
- <sup>103</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a Inatualidade de Carl Einstein*. Em *Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 2003.
- <sup>104</sup> Id.Ibid.
- <sup>105</sup> DOCTORS, Márcio. *Os Dois Fogos*. Catálogo da Exposição LUZ ZUL no Centro Cultural Telemar. 2006.
- <sup>106</sup> FELD, Steven. *Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments*. in ed. HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005. p.179-189.
- <sup>107</sup> SCHAFFER, Murray. *Open Ears*. Ed. Michael Bull & Les Back. in *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg, 2003.
- <sup>108</sup> CAESAR, Rodolfo. *O Tímpano é Uma Tela?* Rio de Janeiro, 2004.
- <sup>109</sup> KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sounds In The Arts*. Cambridge: MIT, 1999.
- <sup>110</sup> "Fabulação" aqui ganha contornos semelhantes aos desenvolvimentos e desdobramentos de DELEUZE, Gilles; a partir de BERGSON, Henri. O conceito de fabulação aparece em obras de Deleuze como *Imagem-Tempo e Bergsonismo*.
- <sup>111</sup> DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.186.
- <sup>112</sup> SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p.66.
- <sup>113</sup> THRIFT, Nigel. *Problematizing Global Knowledge: Space*. In *Theory, Culture & Society*, vol.23, p. 140. SAGE: London, 2006.
- <sup>114</sup> Id. Ibid., p.141-142.
- <sup>115</sup> SERRES, Michel. Op. cit., p. 76-77. Grifos meus.
- <sup>116</sup> ROLNIK, Suely. Conceito desenvolvido em *Cartografias Sentimentais*; e em textos como *Geopolítica da Cafetinagem*, que pode ser baixado em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>
- <sup>117</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p.137.
- <sup>118</sup> PELBART, Peter P. In *Disegno. Desenho. Desígnio*. Org. DERDYK, Edith. São Paulo: SENAC, 2007. p. 284.
- <sup>119</sup> DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- <sup>120</sup> idem. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- <sup>121</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996. p.73.
- <sup>122</sup> PELBART, Peter P. Op. cit., p. 287.
- <sup>123</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996. p.78.
- <sup>124</sup> CLARK, Lygia. *Da Supressão do Objeto (anotações)* in *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Orgs. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 356.
- <sup>125</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996. p.80.
- <sup>126</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p.138
- <sup>127</sup> CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Scwarcz, 1998. p.90.
- <sup>128</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.107.
- <sup>129</sup> ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: Poética da Geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 23.
- <sup>130</sup> Id. Ibid., p. 100-101.
- <sup>131</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34. 2ª ed., 2009. p.59.
- <sup>132</sup> DERRIDA, Jacques. *A Palavra Soprada in A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 120.
- <sup>133</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.108-109.
- <sup>134</sup> SERRES, Michel. Op.cit. p. 116-117.
- <sup>135</sup> CLARK, Lygia. *Da Supressão do Objeto (anotações)* in *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Orgs. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 356.
- <sup>136</sup> ARTAUD, Antonin. *O Pesa-Nervos*. in *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.209.
- <sup>137</sup> CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. Scwarcz: São Paulo, 1998. p.127.
- <sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 531-532.
- <sup>139</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.228.
- <sup>140</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p.77.
- <sup>141</sup> OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. Publicado originalmente para a exposição "Opinião 65" no MAM-RJ, 1965. Consultado in *Hélio Oiticica*. OITICICA, Hélio; BRETT, Guy; CAMPOS, Haroldo; et al. Rotterdam/ Rio de Janeiro/ Paris: Witte de With/Projeto HO/Gal. Nat. du Jeu de Paume, 1996. p. 93.

- <sup>142</sup> Idem. *Aparecimento do Suprasensorial* in *O Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, GAM n. 13. Consultado in id. Ibid. p. 127-128.
- <sup>143</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Consultado in id. Ibid. p. 103.
- <sup>144</sup> ONO, YOKO. *Touch Me*. Milano/New York: Charta, 2008. p. 4, 8, 54.
- <sup>145</sup> ALTSHULER, Bruce. *Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono*. In *YES YOKO ONO*. MUNROE, Alexandra; HENDRICKS, Jon; et al. New York: Japan Society/Abrams, 2000. p.65-69.
- <sup>146</sup> Id. *ibid.*
- <sup>147</sup> ONO, YOKO. *Grapefruit*. New York: Simon & Shuster, 1970; reimpressão em 2000. Tradução livre minha.
- <sup>148</sup> BASBAUM, Ricardo. *Clark & Oiticica* in org. BRAGA, Paula. *Seguindo Fios Soltos: Caminhos na Pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da *Revista do Fórum Permanente* (Ed.) Martin Grossmann. ([www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)). Grifos meus.
- <sup>149</sup> idem *ibidem*.
- <sup>150</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson, 2000. p.14-15
- <sup>151</sup> ANDERSON, Laurie. In GOLDBERG, RoseLee. London: Thames & Hudson, 2000.
- <sup>152</sup> Id. *ibid.* p.14.
- <sup>153</sup> Id. *ibid.* p.25.
- <sup>154</sup> Id. *ibid.* p.15.
- <sup>155</sup> Id. *ibid.* p.15.
- <sup>156</sup> Id. *ibid.* p. 146.
- <sup>157</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p.127.
- <sup>158</sup> CAESAR, Rodolfo. *O Tímpano é Uma Tela?* Rio de Janeiro, 2004.
- <sup>159</sup> SCHAFER, Murray. *Open Ears*. Ed. Michael Bull & Les Back. in *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg, 2003. p. 25.
- <sup>160</sup> SMITHSON, Robert. *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*. Revista O Nó Górdio, dez. 2001, p. 46.
- <sup>161</sup> *Ibid.*, p. 46.
- <sup>162</sup> GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990, p. 8.
- <sup>163</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs – Vol. 4*, p. 132.
- <sup>164</sup> OBICI, Giuliano. *Condições da Escuta – Mídias e Territórios Sonoros*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 75.
- <sup>165</sup> HOLMES, Brian. *Investigações Extra-Disciplinares – Para uma Nova Crítica das Instituições*, Rio de Janeiro, *Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12, Julho 2008, p.12.
- <sup>166</sup> AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1997.
- <sup>167</sup> GUATTARI, op. cit., p.15.
- <sup>168</sup> OBICI, op. cit., p. 78.
- <sup>169</sup> AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1997, p.101.
- <sup>170</sup> AUGÉ, Marc. op. cit., p. 73.
- <sup>171</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 206.
- <sup>172</sup> ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: Poética da Geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p.106
- <sup>173</sup> *Ibid.*, p.199-200
- <sup>174</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p.291.
- <sup>175</sup> *Ibid.*, p. 215.
- <sup>176</sup> ROLNIK, Suely. Op.cit. p.15.
- <sup>177</sup> *Ibid.*, p. 213-215.
- <sup>178</sup> AUGÉ, op. cit., p. 58.
- <sup>179</sup> HARAWAY, Donna. *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.105-106.
- <sup>180</sup> CERTEAU, op. cit., p. 216-217.
- <sup>181</sup> OITICICA, Hélio. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p.230-231.
- <sup>182</sup> ONFRAY, Michel. Op.cit. p.102.
- <sup>183</sup> OITICICA, Hélio. in JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga: A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p.82.
- <sup>184</sup> CAMPOS, Ricardo A.Ferraz. Em [http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art\\_.asp?id=2271](http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=2271)
- <sup>185</sup> BRETT, Guy. *Para Anna Bella Geiger Dezembro 2004*. in GEIGER, Anna Bella. *Territórios, Passagens, Situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 46.
- <sup>186</sup> BARJA, Wagner. *O entre-mundos de Anna Bella*. in GEIGER, Anna Bella. Op. cit. p. 55-57.
- <sup>187</sup> DOCTORS, Márcio. in GEIGER, Anna Bella. Op. cit., p. 159.
- <sup>188</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS: How to carry the world on one's back?* Museu Reina Sofia, 2010.
- <sup>189</sup> WARBURG, Aby. in *Dossiê Aby Warburg*, Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA- UFRJ, número 19, 2009.
- <sup>190</sup> WARBURG, Aby. *apud* AGAMBEN, Giorgio. in *Dossiê Aby Warburg*, Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA- UFRJ, número 19, 2009.
- <sup>191</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS: How to carry the world on one's back?*. Museu Reina Sofia, 2010.
- <sup>192</sup> Id. *ibid.* Tradução livre minha.
- <sup>193</sup> Id. *ibid.*

- <sup>194</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS: How to carry the world on one's back?*. Museu Reina Sofia, 2010.
- <sup>195</sup> GERALDO, Sheila Cabo. *Vizinhança Incomum*. in *Concinnitas*, Revista do PPGArtes - UERJ, n. 18, Rio de Janeiro, jun. 2011. p. 81.
- <sup>196</sup> CESAR, Marisa Flório. *Exercício da Possibilidade*. in *Rosana Ricalde*. Santiago de Compostela: Dardo, 2008. p. 101.
- <sup>197</sup> BALTAR, Brígida. *Conversas Através de e-mails. Inverno de 2001 In Neblina, Orvalho e Maresias*. Rio de Janeiro – Catálogo de Exposição no Espaço Ágora/Capacete, 2001.
- <sup>198</sup> ANJOS, Moacir. In *Passagem Secreta*. BALTAR, Brígida; DOCTORS, Márcio. Circuito: Rio de Janeiro, 2010.
- <sup>199</sup> BAGATOLI, Vera Maria. *Caminhar como Poética*. In *Anais do 18º Encontro da Anpap*, 2009.
- <sup>200</sup> HARMON, Katharine. *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*. New York: Princeton Architecture, 2010. p. 101.
- <sup>201</sup> id. Ibid. 105.
- <sup>202</sup> NOVERO, Cecilia. *Antidiets of the Avant-Garde: From Futurist Cooking to Eat Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2010. p. ix; Introduction.
- <sup>203</sup> Id. Ibid. p.11-24.
- <sup>204</sup> Id. Ibid. p. 239-256.
- <sup>205</sup> Id. Ibid. p. 240-243.
- <sup>206</sup> HEISS, Alana. In *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene 1970s*. Munich/New York: Prestel, 2011. p. 80.
- <sup>207</sup> PAPE, Lygia. São Paulo: Cosac-Naify, 2000.
- <sup>208</sup> BRETT, Guy. *A Lógica da Teia*. in *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 155.
- <sup>209</sup> HOLZHEY, Magdalena. in *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*. Düsseldorf: Dumont, 2010. p. 230-233.
- <sup>210</sup> CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.180.
- <sup>211</sup> Ibid., p.8.
- <sup>212</sup> SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- <sup>213</sup> KWON, Miwon. *O Lugar Errado*. In: Revista Urbana nº3, São Paulo: Editora Pressa, 2008.
- <sup>214</sup> HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003, p. 6-7.
- <sup>215</sup> Ibid., p.7.
- <sup>216</sup> TIBERGHIE, Gilles A. *Bill Viola: Na natureza das coisas*. Concinnitas ano 11, volume 2, número 17, dezembro 2010, p.115
- <sup>217</sup> Ibid., p.113.
- <sup>218</sup> GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Taylor & Francis Group, 1986, p.8.
- <sup>219</sup> HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003, p.12.
- <sup>220</sup> SALLES, João Moreira; CORRÊA, Marcos Sá. (dir.) *O Vale*. Documentário. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2000.
- <sup>221</sup> TIBERGHIE, Gilles A. *Bill Viola: na natureza das coisas*. In *Concinnitas - Revista do PPGArtes – UERJ*, ano 11, volume 2, número 17, dezembro 2010. p.115.
- <sup>222</sup> GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 1990, p. 8.
- <sup>223</sup> Id. Ibid., p.8-9. Grifos meus.
- <sup>224</sup> SMITHSON, Robert. *A Provisional Theory of Non-Sites*. 1968.
- <sup>225</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC, Editora SENAC São Paulo; FAPESP, 2010. p.96.
- <sup>226</sup> KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- <sup>227</sup> SMITHSON, Robert. in *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Org: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.182-189.
- <sup>228</sup> Peça dirigida por FARJALLA, Jorge. Encenada pela *Cia. Guerreira*. Adaptada da obra de DANTE ALLIGHIERI.
- <sup>229</sup> KWON, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004, p.14.
- <sup>230</sup> Ibid., 2004, p.24.
- <sup>231</sup> TIBERGHIE, Gilles. *Nature, Art, Paysage*. p.7. Tradução livre minha.
- <sup>232</sup> OBICI, Giuliano. *Condições da Escuta – Mídias e Territórios Sonoros*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 144.
- <sup>233</sup> HILST, Hilda. Leitura de poema inédito pela escritora no documentário *A Obscena Senhora Silêncio*, filmado em 2001-2002; dir. LAMBERT, Leandra; GWAZ, Alexandre; Rio de Janeiro, 2010.

---

## REFERÊNCIAS

- ABRAM, David. *The spell of the sensuous*. New York: Vintage, 1997.
- ALTSHULER, Bruce. Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono. In: MUNROE, Alexandra; et al. *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society/Abrams, 2000.
- ANDERSON, Laurie. *I in U / Eu em Tu*. Catálogo da exposição realizada em 2010 no CCBB-SP e em 2011 no CCBB-RJ. Santana do Parnaíba-SP: Mag Mais Rede Cultural, 2011.
- \_\_\_\_\_. In: GOLDBERG, RoseLee. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Stories from the Nerve Bible*. New York: Harper Perennial, 1993.
- \_\_\_\_\_; et al. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene 1970s*. Catálogo da Exposição. Munich/New York: Prestel, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. *Babel – Cildo Meireles*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.
- ARTAUD, Antonin. O pesa-nervos. In: *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ATTALI, Jacques. *Noise and Politics*. in ed. COX, C.; WARNER, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1997.
- AUGOYARD, Jean-François; TORGUE, Henry. (Ed.). *Sonic Experience: A Guide for Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAGATOLI, Vera Maria. Caminhar como poética. In: ENCONTRO DA ANPAP, 18., 2009, Salvador. *Transversalidades nas artes visuais: anais...* Salvador: EDUFBA. 2009. p. 2755-2766.
- BALTAR, Brígida. *Conversas Através de e-mails*. In: *Neblina, Orvalho e Maresias*. Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição. Espaço Ágora/Capacete, inverno de 2001.
- BARJA, Wagner. *O entre-mundos de Anna Bella*. In: GEIGER, Anna Bella. *Territórios, Passagens, Situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



---

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo/Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado/Ed.UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BISHOP, Claire. (Ed.) *Participation - Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2006.

BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

BORGES, Jorge Luis. A escrita do Deus. In: *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

\_\_\_\_\_. Para Anna Bella Geiger, Dezembro 2004. In: GEIGER, Anna Bella. *Territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

BULL, Michael. Auditory. In: JONES, Caroline A. (Ed.). *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: MIT, 2006.

\_\_\_\_\_; BACK, Les. (Ed.) *The Auditory Culture Reader*. Oxford/New York: Berg, 2003.

CACCURI, Vivian. A escuta na arte: questionando categorias com See This Sound e Cildo Meireles. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E ARTES SONORAS, Juiz de Fora, 2010.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O tímpano é uma tela?. In: Fórum de Linguagens Musicais da ECA – USP, 6. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Tímpano é Uma Tela!*. Catálogo da exposição *Arte e Música*. Rio de Janeiro: Metrópolis Produções Culturais & Caixa Cultural, 2008.

\_\_\_\_\_. *Da Imagem ao Som, pelo Fulgor*. 2011. Disponível em: <<http://www.sussurro.musica.ufrj.br/lupe/02defin/02defin06a.html>> Acesso em: 03 dez.2012.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press. Textos de 1939 a 1958. 1. ed., 1961. Reed. 1973.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Scwarcz, 1998.

---

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

CANEVACCI, Massimo. O sincretismo Mítico em Pasolini. In: *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CESAR, Marisa Flório. Exercício da Possibilidade. In: *Rosana Ricalde*. Santiago de Compostela: Dardo, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Catálogo da Exposição. Barcelona: Fundación Tapiés, 1998.

\_\_\_\_\_. *Da Supressão do Objeto (anotações)*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. FIGUEIREDO, Luciano. (Org.). Hélio Oiticica + Lygia Clark – Salas Especiais 22ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Editora Célia Valente/Margraf, 1994.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLASSEN, Constance. The Witch`s Senses: Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from Renaissance to Modernism. HOWES, David (Ed.). In: *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford - New York: Berg, 2005.

CLAY, Jean. Lygia Clark: Fusion Généralisée. Robho n.4, Paris, 1966. In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008.

COSTA, L. C. Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia. In: VINHOSA, Luciano. (Org.). *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

COSTA, L. C. *Tempo-Matéria*. Catálogo da exposição. MAC-RJ, 2010. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

COX, Christoph; WARNER, Daniel (Ed.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

---

DANZIGER, Leila. Notas sobre um terreno baldio. *Concinnitas* - Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 4, n.5, p.76-94, dez. 2003.

DEBORD, Guy. *Teoría de La Deriva*. [S.l.: s.n., 1958].

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v.4.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. A Palavra Soprada. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIAS, Souza. A Utopia Íntima da Arte. In: QUESTÃO de estilo: arte e filosofia. Coimbra, Ed. Pé de Página, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a Inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. *ATLAS: How to carry the world on one's back?*. Catálogo da Exposição. Museu Reina Sofia, 2010.

DOCTORS, Márcio. *Os dois fogos*. Catálogo da Exposição LUZ ZUL, de Regina Silveira, no Centro Cultural Telemar, 2006.

\_\_\_\_\_. Fortuna crítica. In: GEIGER, Anna Bella. *Territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Passagem Secreta* - Brígida Baltar. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

DRAXLER, Helmut. How can we perceive sound as art? The medium of audible in museum environments. In: RAINER Cosima; *et al.* (Org.). *See this sound: promises in sound and vision*. Catálogo da exposição. Colônia: Lentos Kunstmuseum Linz, 2009.

DROBNICK, Jim. Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture. In: HOWES, David (Ed.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. Oxford; New York: Berg, 2005.

---

DUCHAMP, Marcel; KRAUSS, Rosalind; PAZ, Octavio; *et al.* Catálogo de exposição. Buenos Aires: Fundación PROA, 2008.

DYSON, Frances. *Sounding new media: immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley: UC Press, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FELD, Steven. Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments. In: HOWES, David (Ed.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. Oxford; New York: Berg, 2005.

FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?*. Winchester: Zero Books, 2009.

FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente. *Cadernos RioArte*, Rio de Janeiro, Caderno lilás, v.2, n.5, p. 64-68, jan.1986.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge/London: MIT, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Raymond Rousset*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GEIGER, Anna Bella. *Territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

GERALDO, Sheila Cabo. Vizinhança incomum. *Concinnitas* - Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 12, v.1, n. 18, p. 80-81, jun. 2011.

GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. New York: Taylor & Francis Group, 1986.

GOLDBERG, RoseLee. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson, 2000.

GOODMAN, Steve. *Sonic warfare: sound, affect and the ecology of fear*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

---

HARAWAY, Donna. *The companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003.

HARMON, Katharine. *The map as art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architecture, 2010.

HEISS, Alana. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene 1970s*. Catálogo da exposição. Barbican Art Gallery, Londres, mar-maio 2011. Munich/New York: Prestel, 2011.

HENDRICKS, Geoffrey (Ed.) *Critical mass: happenings, fluxus, performance and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

HILST, Hilda. Leitura de poema inédito no documentário *A Obscena Senhora Silêncio*, filmado em 2001-2002. Direção de Leandra Lambert e Alexandre Gwaz. UFF/Fora da Casinha. Mini-DV/16mm/hi-8, finalizado digitalmente. Mini-DV 15", cor, som estéreo, NTSC 4:3. Rio de Janeiro, 2010.

HOLMES, Brian. *Investigações Extra-Disciplinares: Para uma Nova Crítica das Instituições*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

HOWES, David. (Ed.). *Empire of The Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford/New York: Berg, 2005.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.) *Empire of the senses: the sensual culture reader*. Oxford;New York: Berg, 2005.

\_\_\_\_\_. Hyperesthesia, or, The Sensual Logic of Late Capitalism. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. Oxford; New York: Berg, 2005.

IHDE, Don. Auditory Imagination. Originalmente publicado In: \_\_\_\_\_ . *Listening and Voice - A Phenomenology of Sound*, 1976. Republicado In: BULL, Michael; LES BACK (Ed.). *The Auditory Culture Reader*, Oxford/New York: Berg, 2003.

IYER, Vijay. On improvisation, temporality and embodied experience. In: MILLER, Paul D. (Ed.). *Sound unbound: sampling digital music and culture*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

JACQUES, Paola B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JONES, Caroline A. *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge: MIT, 2006.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sounds*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KAHN, Douglas. Christian Marclay's Early Years: An Interview. *Leonardo Music Journal*, v. 13, p. 17–21, 2003.

---

\_\_\_\_\_. *The Latest: Fluxus and Music*. In: KELLY, Caleb (Ed.). *Sound - Documents of Contemporary Art*. London;Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011.

\_\_\_\_\_. *Acoustic Sculpture, Deboned Voices*, 1990. Disponível em: <[www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com)> Acesso em: 2011.

\_\_\_\_\_. *Digits on the historical pulse: Being a way to think about how so much is happening and has happened in sound in the arts*, 2002. Disponível em: <[www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com)> Acesso em: 2011.

\_\_\_\_\_. *The POlitics of SOund / The Culture Of Exchange*, 2005. Disponível em: <[www.douglaskahn.com](http://www.douglaskahn.com)> Acesso em: 2011.

KAPROW, Alan. Carta a Mason Gross, em 28/05/1959. In: HENDRICKS, George (Ed.). *Critical Mass: happenings, fluxus, performance, intermedia and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick: Rutgers, 2003.

\_\_\_\_\_. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles: University of California, 1993.

KELLEIN, Thomas. *The Dream of Fluxus: George Maciunas, an Artist`s Biography*. London/Bangkok: Hansjörg Mayer, 2007.

KELLY, Caleb. (Ed.) *Sound - Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011

KIEFER, Anselm. Pintar como feito heróico: a primeira entrevista com Anselm Kiefer. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.8, p.116-122, 1991.

KIM-COHEN, Seth. *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, AS, 2002.

KWON, Miwon. O lugar errado. *Revista Urbania*, São Paulo, n.3, abr. 2008.

\_\_\_\_\_. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. Continuum, 2010.

LICHT, Allan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli, 2007.

LISTEN. Direção de Miroslav Sebestik. Documentário com John Cage, 1992. Disponível em: <<http://youtu.be/pcHnL7aS64Y>> Acesso em: jan. 2012.



---

MACIUNAS, George. Entrevista [S.l. : s.n., 1978]. 1st ed. Fluxus etc/Addenda I, New York: Ink &, 1983. Catálogo da exposição. Citado por: KAHN, Douglas. *The Latest: Fluxus and Music*. In: KELLY, Caleb (Ed.) *Sound: documents of contemporary art*. London; Cambridge: Whitechapel/MIT, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

MARCLAY, Christian. *Festival: catálogos da exposição*. New York: Whitney Museum, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MASSUMI, Brian. *The autonomy of affect. cultural critique: the politics of systems and environments, Part II*. Minnesota: University of Minnesota Press, Autumn 1995, n. 31, p. 83-109, 1995.

\_\_\_\_\_. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham & London: Duke University, 2002.

MATHIEU, W.A. *The listening book: discovering your own music*. Boston: Shambhala, 1991.

McLUHAN, Marshall. Inside the Five Sense Sensorium. In: HOWES, David. *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Berg, 2005.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. London: Phaidon, 1999.

\_\_\_\_\_. Em *Cildo*. Dirigido por Gustavo Moura. Filme documentário, cor, 78", Videofilmes, 2008.

\_\_\_\_\_. Documentário sobre Cildo Meireles estreia na Tate Modern, *Folha Uol*, 08/01/2009. Disponível em:  
< <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u487581.shtml> >  
Acesso em: jan. 2012.

MELLO, Christine. *As extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.

MILLER, Paul D. (Ed.). *Sound unbound: sampling digital music and culture*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

MUNROE, Alexandra; HENDRICKS, Jon; et al. *Yes Yoko Ono*. New York: Japan Society/Abrams, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NOVERO, Cecilia. *Antidiets of the Avant-Garde: From Futurist Cooking to Eat Art*. Minneapolis; London: University of Minnesota, 2010.

---

OBICI, Giuliano. *Condições da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. Exposição "Opinião 65", MAM-RJ, 1965. In: OITICICA, Hélio; et al. *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With; Paris: Gal. Nat. du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto HO, 1996.

\_\_\_\_\_. Aparecimento do Suprasensorial. In: OITICICA, Hélio; et al. *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With; Paris: Gal. Nat. du Jeu de Paume; Rio de Janeiro: Projeto HO, 1996.

\_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *O q faço é música*. São Paulo; Rio de Janeiro: Galeria SP: Projeto HO, 1986.

\_\_\_\_\_. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. Programa Ambiental. Doc. n.0253/66. In: *Museu é o mundo: catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Automatica, 2011.

OLIVEROS, Pauline. Some Sound Observations. In: COX, C.; WARNER, D. (Ed.). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004.

\_\_\_\_\_. *Deep listening: a composer`s sound practice*. Lincoln: iUniverse, 2005.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ONO, Yoko. *Grapefruit*. 1st ed. Tokyo: Wunternaum Press, 1964. 2nd ed. New York: Simon & Shuster, 1970. Reprints: 1992, 1998, 2000.

\_\_\_\_\_; *Touch Me*. Milano/New York: Charta, 2008.

*O Vale*. Direção de João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa. Documentário, cor. Videofilmes, Rio de Janeiro, 2000.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Cosac-Naify, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas, Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC, FAPESP, Senac, 2008.

PERRY, Anderson. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

PELBART, Peter P. A Arte de Viver nas Linhas. In: DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.

---

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2009.

RAINER, Cosima; *et al.* (Org.). *See this sound: promises in sound and vision: catálogo da exposição*. Colônia: Lentos Kunstmuseum Linz, 2009.

RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.). *Hélio Oiticica: the body of colour*. London: Tate, 2007.

RICALDE, Rosana. *Rosana Ricalde*. Santiago de Compostela: Dardo, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Carta do Vidente (1871)* In: LIMA, Carlos (Org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ/Comunicarte, 1993.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Um estado singular de arte, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1994. In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental - Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

\_\_\_\_\_. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel: catálogo da exposição*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>  
Acesso em: fev. 2012

\_\_\_\_\_. *Objetos Relacionais: uma descrição*. 2005. Disponível em:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>  
Acesso em: fev. 2012

\_\_\_\_\_. *Arte Cura?*. 2005. Disponível em:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>  
Acesso em: fev. 2012

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da Cafetinagem*. 2006. Disponível em:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>  
Acesso em: fev. 2012

\_\_\_\_\_. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*. 2005. Disponível em:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>  
Acesso em: fev. 2012

SCHAFER, Murray. Open Ears. In: BULL, Michael; BACK, Les (Ed.). *The auditory culture reader*. New York: Berg, 2003.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.

---

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão*. São Paulo: Escrituras, 2006.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. *Revista O Nó Górdio*, ano 1, n.1, p. 45-47, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. A provisional theory of non-sites: texto de artista. [S.l.: s.n.,1968]. In: *Unpublished writings in Robert Smithson: The Collected Writings*. FLAM, Jack (Ed.). Berkeley: University of California Press, 2nd Edition 1996.

\_\_\_\_\_. *Uma Sedimentação da Mente: Projetos de Terra*. (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

STEWART, Susan. *Remembering the senses*. In: HOWES, David (Ed.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Berg, 2005.

THRIFT, Nigel. *Non-representational theory: space, politics, affect*. New York/London: Routledge, Taylor & Francis, 2008.

\_\_\_\_\_. *Space. theory, culture & society*. London: SAGE Publications, v. 23, n.2-3, 2006. Disponível em: <<http://tcs.sagepub.com>> Acesso em: jan. 2012.

TIBERGHIEU, Gilles A. Bill Viola: na natureza das coisas. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 11, v. 2, n. 17, dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *Nature, art, paysage*. Arles: Actes Sud/ENSP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Finis Terrae: imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris: Bayard, 2007.

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

WANDERLEY, Lula. O Dragão Pousou no Espaço. In: BRETT, Guy. *Brasil experimental - arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

WARBURG, Aby; AGAMBEN, Giorgio; BARTHOLOMEU, Cezar (Org.). Dossiê Aby Warburg. *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 19, p.118-143, dez. 2009.

ZAREMBA, Lilian (Org.). *Entreouvidos: sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Soarmec /Oi Futuro, 2009.