

PARTE III

rectese4_rcutz

Sobre a matéria sonora, é necessário esclarecer antes as táticas de abordagens escolhidas aqui para sua exposição. De forma introdutória, vale lembrar que o som implica e está implicado, necessariamente, em parâmetros concretos, físicos, e formas de comportamento que são resultado de um emaranhado de acontecimentos. Isso se dá, efetivamente, pela incansável articulação de forças, de energia, e modos de existência materiais em determinados meios, ou espaços. Algo acontece num meio e o perturba, acionando uma continuidade de fenômenos que se desdobram e prolongam em um intervalo de tempo efêmero. Nesse sentido, o som deve ser compreendido como evento que detona o instante em sua singularidade máxima para se desintegrar em transmutações energéticas infinitas. Não se trata, então, do Ser, mas do Acontecer.

As causas dessa perturbação podem ser múltiplas e investigá-las não constitui o interesse do presente trabalho e nem dos trabalhos realizados pelo percurso artístico aqui visitados. Primeiro porque, pela motivação plástica que atravessa minhas experiências com som, importa mais as suas consequências, os resultados obtidos sob determinados procedimentos, o comportamento do material sob estresse, a sequência de encadeamentos e os efeitos de presença, assim como as possibilidades abertas de significados que se oferecem à imaginação. Depois porque, a investigação das causas levaria fatalmente a um certo retroceder arqueológico que tende mais ao isolamento especulativo do que à alegria da descoberta e da invenção.

Como evento, então, me aproprio de uma preocupação fenomenológica. Isso não é desejar constituir um território formal acerca de filosofias do sujeito ou de ciências da percepção, muito menos as neurológicas. Me apoio nas hipóteses de que existe (1) uma perturbação do meio, (2) uma consequente propagação vibratória - o sinal - e (3) o registro dessa vibração por um aparato sensível a ela. Contudo, isso não é uma exclusividade sonora.

Segundo o compositor François Bayle, que trabalha em torno da criação e prática da música "acusmática", trata-se de imagens sonoras, ou *i-sons*. Desse modo, seria possível pensar em imagens sonoras e imagens visuais; e por extensão, também em imagens táteis, olfativas e paladares. Ou seja, o conceito de Imagem compreendido como o entre-lugar eventual, que surge na triangulação entre a fonte, o sinal, e a recepção.

Essa espécie de esquema hipotético de inspiração fenomenológica tenta dar conta da noção de "entre-lugar" como possibilidade concreta, a partir dos modos de existência de objetos efêmeros, e dos desdobramentos de eventos dinâmicos; e não esgotados simplesmente como figuras mentais ou conceituais. É sempre curioso pensar no arco-íris, por exemplo, e suas mitologias. Onde está o arco-íris? Como alcançá-lo? A partir da abordagem aqui proposta, pode-se considerar que este objeto, misto de efeito, ilusão e refração, acontece em algum lugar entre a luz, a água e a retina. O evento sonoro enquanto poética, ou manifestação artística - seja música, escultura, performance ou instalação - engloba o som, a sua propagação, e, necessariamente, a escuta. O papel da escuta é fundamental para que se estabeleça um critério estético que é distinto de tantas outras práticas com sons que trabalham em escalas não audíveis do fenômeno sonoro, tais como tecnologias médicas, sonares, comunicacionais hipersônicas, etc.

O som enquanto matéria agencia três dimensões suplementares. A origem do sinal, a difusão do sinal e a sua captação - essa última, de complexidade bastante específica, pois que cruza territórios da semântica, da interpretação, da fantasia e do delírio.

.....

É preciso destacar uma área de ação como inspiração principal para poder pensar numa escrita sonora. Dentro da chamada música experimental, ou música de invenção (recordando o termo cunhado pelo trabalho de Augusto de Campos em alguns artigos, notadamente sobre John Cage, Edgard Varèse, Pierre Boulez e outros) existe uma espécie de ramificação, uma prática específica, chamada

música concreta que se suplementa em outra, misto de desdobramento e revisão dessa, chamada música acusmática. As duas estão compreendidas aqui como principais potências constituintes desses dispositivos poéticos que trago para o debate acerca dos sons.

Tanto cronologicamente quanto metodologicamente, em primeiro lugar está Pierre Schaeffer, inventor - em teoria e prática - da música concreta. Com ele, o protagonismo das tecnologias eletrônicas de captação, envio e tratamento de sinais sonoros, desenvolvidos em sua totalidade pelo desenvolvimento dos procedimentos radiofônicos. Quando falo em protagonismo, quero fazer emergir o fato imperativo formado por aquilo que podemos chamar de "a invenção do áudio".

Até o final do século XIX, todas as abordagens estéticas sobre sons e suas consequentes narrativas, eram exclusividade da música. Isso diz respeito ao caráter ritualístico e religioso que a música impunha em diversas culturas pelo globo terrestre - unindo cantos e danças, teatralidades em geral - mas também à dimensão autônoma, histórica e evolutiva que forma o estatuto musical a partir da soberania imperialista que a cultura ocidental cristã desenvolveu a partir da ampla modernidade. A aquisição de sons deslocados dos fenômenos naturais cotidianos só era possível a partir de espaços sacralizados, como os terreiros, as capoeiras, as catedrais e as salas de concerto. Com as novas práticas trazidas pelos meios eletrônicos (ou como Schaeffer denomina "máquinas de comunicar"), torna-se possível a tradução dos sons em sinais e o seu "registro em suporte". Nesse momento acontece uma virada. O estatuto musical, que implicava todo um aparato canônico, incluindo os músicos, a sala de concerto, os instrumentos e a partitura, perde a hegemonia e a palavra final sobre a estética sonora, sendo atravessado por técnicos, estúdios de rádio, interfaces de registro e difusão, fitas magnéticas e gráficos acústicos. Esse era exatamente o ambiente de trabalho de Pierre Schaeffer a partir da década de 1930, como engenheiro de transmissões do instituto francês de radiodifusão (RTF) e, logo adiante, de Pierre Henry, parceiro e coautor em algumas composições, assim como François Bayle, colaborador mais jovem e futuro inventor da música acusmática.

Os encontros em torno dos estúdios de rádio foi marcante para essa chamada música Experimental, que veio a se ramificar em diversas outras noções posteriores como Música Contemporânea, Arte Sonora, Música de Ruídos (*Noise Music*), Música Estranha ou Música Extrema. E não só na França, mas também na Inglaterra, na Alemanha, na Rússia, nos EUA, na Espanha e na Itália. Nesses ambientes isolados por carpetes e materiais espumosos diversos se fundamentou uma série de procedimentos que são a base até hoje de tudo que se faz nesse sentido. As intenções eram de fato experimentais. Fazia-se necessário estressar o material, aprender até onde iam os limites dessa matéria sonora gravada em meio eletrônico, assim como quais outros suportes além de fios de cera, discos de metal, fitas magnéticas, poderiam ampliar os resultados. Mas quais eram as motivações? Que afetos os agenciava? Quais eram os critérios sobre os resultados? Quem financiava todas essas enormes máquinas de rolos e carretéis magnéticos, cabeçotes e correias, centenas de válvulas, transistores, compressores e amplificadores? Quem pagava o aluguel desses confinados galpões?

Essas considerações dão corpo a uma série de questionamentos que demandam uma investigação histórica e política sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação a partir da cabeça do século XIX, que não faz estritamente parte do interesse do texto atual. Entretanto, vale registrar que todo o desenvolvimento dessas experiências fundadoras da radiofonia nasce nos entornos das duas guerras mundiais quase que exclusivamente por parte da cartografia citada acima - e dos interesses políticos daquelas nações - e se mantém no topo das preocupações comunicacionais e informáticas até os confins da década de 1960, quando os estúdios de rádio passam a servir mais exclusivamente aos interesses da indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que se expandem em direção aos grandes laboratórios de processamento de dados e monitorações audiovisuais e digitais do globo terrestre.

A música concreta trabalha com objetos sonoros, que é o evento registrado em um suporte técnico. Na ocasião isso se tratava basicamente de fitas magnéticas, guardadas em carretéis, ou bobinas. O conceito de objeto sonoro é uma formulação que substitui a ideia de "nota musical", interiorizando-a. Nesse conceito, não importa a fonte sonora, sua origem. O importante, a matéria a ser

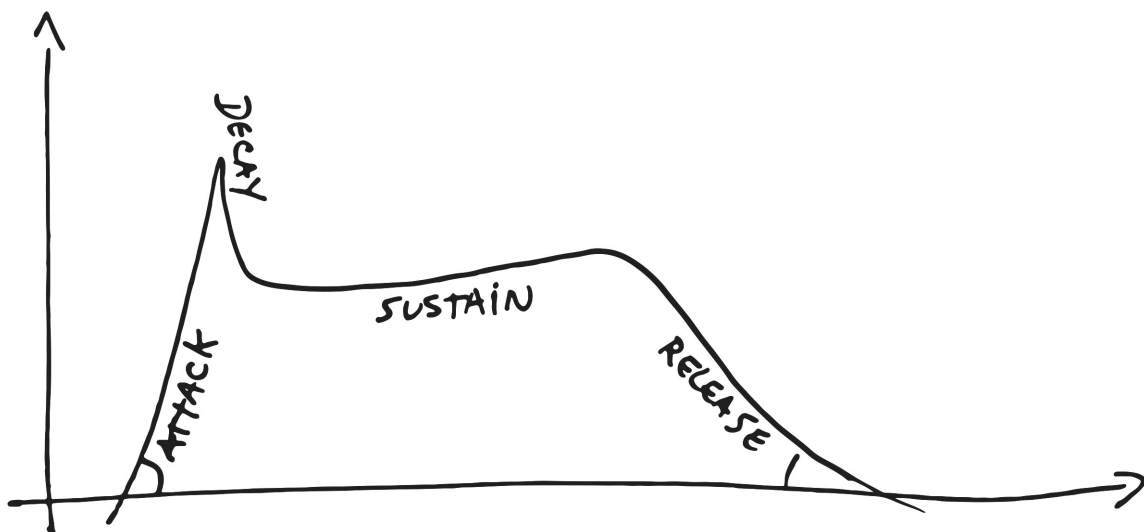
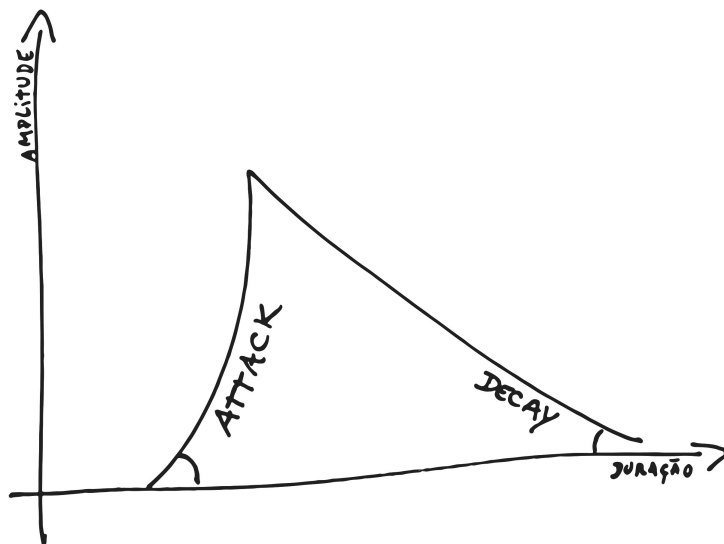
trabalhada, o grafema desse procedimento, é o evento captado e registrado, seu resultado "artificial" enquanto objeto fixado em suporte. A nota musical, quando registrada, é só mais um desses "objetos", uma vez que um universo amplo de fenômenos sonoros podem ser captados, gravados, analisados, "tratados" e redifundidos por diversos aparatos. Nessa concepção, a noção de unidade também se bifurca. A unidade de um objeto sonoro não coincide com a unidade da fonte sonora. O evento pode ser composto por um encadeamento de fontes sucessivas, sobrepostas, mas seu objeto concreto é o sinal lido por uma interface eletrônica.

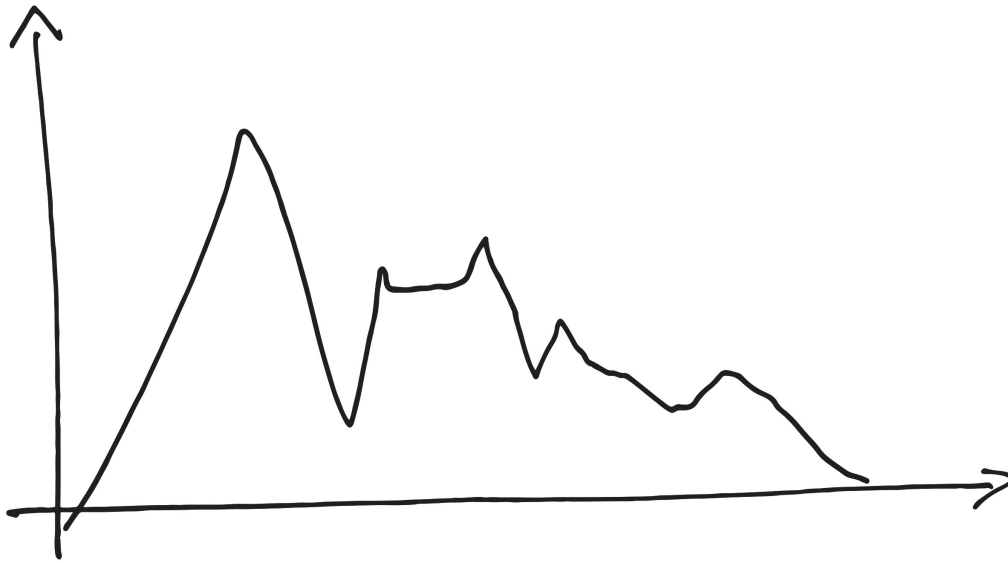
O conceito de "concreto" vem justamente da noção de artifício objetivo, em contraste com a nota, que é de fato uma ideia; Na versão musical tradicional europeia, ela compreende a escala tonal em doze casos - de Dó a Si - fechando um ciclo que se repete em variadas alturas. Porém, o Dó Ré Mi não se verifica no mundo concreto, ele é uma abstração só alcançada em condições ideais a partir de aparatos originalmente criados para isso, interfaces sonoras que chamamos instrumentos musicais. Em música concreta, os instrumentos tradicionais não ganham importância central no procedimento de composição da narrativa, já que a fonte não interessa. Os aparelhos eletrônicos são os instrumentos de criação. Sua matéria prima são os *inputs*, o sinal, que pode ser proveniente do acionamento de um violino ou de um copo que se quebra no chão. Tudo é artificialidade, como no expressionismo do Doutor Caligari.

Pierre Schaeffer escreveu o *Tratado dos Objetos Sonoros*, um enorme volume dedicado à descrição do fenômeno sonoro a partir de sua captação em suportes eletrônicos. Com uma escrita catalogadora, ele esclarece passo a passo diversas formas de comportamento dos sons audíveis e não audíveis - desfazendo inclusive algumas crenças acústicas precedentes - numa amostragem radicalmente abrangente acerca de objetos sonoros distintos, separados e comparados em seus parâmetros acústicos, ao mesmo tempo que poeticamente associados a efeitos dramáticos que experimentava em peças radiofônicas e composições como o "Estudos para estradas de ferro".

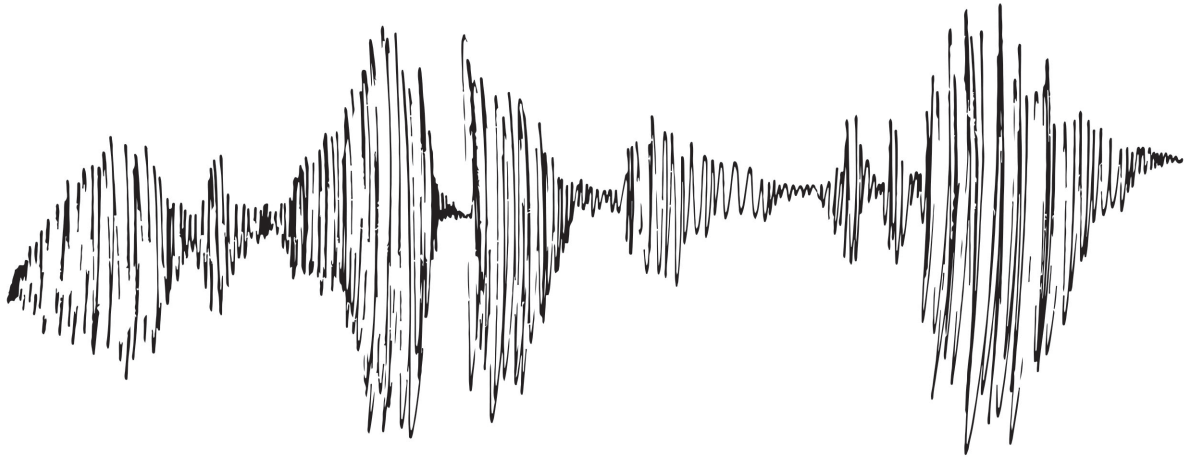
A representação acústica do objeto sonoro é chamada de "envelope". Para entender o envelope sonoro, se faz necessário pensar em termos de parâmetros

acústicos, que medem e organizam certas características do evento sonoro, possibilitando a manipulação técnica envolvida e formando boa parte do seu "vocabulário" poético. Esses parâmetros são representados por polígonos resultantes da aplicação de um objeto sonoro num plano cartesiano x/y. Em sua forma mais simples, o envelope é formado por dois parâmetros, que são o *attack* e o *decay*, a subida e a caída do objeto, o que constitui um triângulo. Um pouco mais detalhado, o envelope se deforma em diversas figuras geométricas, acrescentando mais dois parâmetros, o *sustain* e o *release*, que são a duração estável e a morte do som.





O *attack* é o ângulo de acontecimento do evento, o início do sinal sonoro, sua chegada. É o nascimento da ação, entendida como detonação, ataque. Ele inscreve um ângulo agudo ascendente, análogo ao seu comportamento. Num som percussivo, por exemplo, a abertura do ângulo é maior do que em outro mais suave; o som cresce de maneira muito veloz, atinge o seu cume num curtíssimo intervalo de tempo. Depois disso, o evento como ação ascendente, sofre uma primeira repressão do meio e marca uma trajetória descendente, que é o *decay*. Essa trajetória pode ser definitiva, e conduzir ao silêncio da ação, formando um ângulo de decadência até voltar ao ponto zero; o que seria a morte do evento. Contudo, verifica-se que, diversas vezes, em vários tipos de sinal, acontece uma resistência da ação. O evento sonoro reage à repressão e se estabiliza, sustentando uma quantidade de energia aproximadamente contínua numa duração espaço-temporal, medida pelo *sustain*. Por fim, o *release* estabelece, efetivamente, o final do evento, a perda de força e a fatalidade - que pode ser morte morrida ou morte matada. A duração mais estável do objeto, nem sempre é disciplinadamente estável, inscrevendo, muitas vezes, um abalo sísmico no plano cartesiano.



O que está em jogo na relação entre esses quatro principais parâmetros, que se desdobram em uma multiplicidade de outras medidas e figuras "da linguagem" dessa escrita, é a dinâmica de uma narrativa sonora, enquanto encadeamento de eventos, em forma de objetos. A dinâmica é fator decisivo para a escutabilidade, assim como para os efeitos de presença, deslocamento e espacialização.

rectese5_tatiroque_pierreberger **numéricas**

Uma problemática que atravessa todo tempo a questão da linguagem e dos novos cenários da escrita se localiza no campo das discussões sobre tecnologia. Sobretudo a partir dos meios de reprodutibilidade técnica, considerando o período que surge com a invenção da prensa, mas principalmente os aparatos eletrônicos. Nesses meios, a materialidade elétrica introduz ao debate uma outra perspectiva para as noções de código. A transmutação de coisas em impulsos elétricos só é possível por uma transferência analógica, em sua forma audiovisual, a partir de aparelhos de captação e reprodução (simulacros) .

Por analogia, entendo um processo de correspondência direta, ou proporcionalidade, entre o comportamento ou natureza de uma coisa em relação a outra coisa. Se uma pessoa descalça bota o dedo na tomada, a resposta do circuito elétrico vai ser diferente comparada a uma segunda pessoa que fez a mesma ação calçada. A perturbação gerada no primeiro caso é análoga àquelas condições, e da mesma forma no segundo caso. O sinal que a primeira pessoa envia vai corresponder a ela ou a outra ocorrência de condições idênticas (o que é teoricamente impossível. Essa analogia, no caso das tecnologias eletrônicas, é observada em diversas formas de aparência, mas é precisamente fixada, em sua generalidade, pela linguagem matemática - a partir de números.

Com a medida e valoração matemática para o comportamento dos impulsos elétricos, é possível controlá-los e moldá-los em sua duração temporal, amplitude, ritmo, etc. Essas medidas configuram os parâmetros da coisa a ser transportada numa rede de informação e se tornam, então, sinais da coisa, que por sua vez, postos em série, geram códigos, que serão enviados e "lidos" para serem "reinterpretados" e devolvidos ao ambiente, como restituição da coisa.

A partir de um determinado momento histórico, notadamente no século xx pós-guerra, o processamento desses sinais se tornaram mais complexos e sua codificação matemática passou a prescindir de sua analogia material. Não é mais necessário a "presença" da coisa, bastando o envio dos dados numéricos "sobre" a

coisa. Ainda que a operação por "dados" seja feita em redes eletrônicas, dependa de energia elétrica, a correspondência analógica não está mais lá, a "mensagem" não é mais uma extensão da coisa, "tocada" por ela. Não existe o impulso reagindo à coisa que a perturbou, apenas sequências numéricas que são abstrações sobre o fenômeno enquanto modelo matemático. Com isso, o que se tratava de um simulacro analógico, torna-se um simulacro numérico - ou digital, como chamamos à maneira norte-americana. As implicações práticas e ontológicas dessa virada tecnológica, da qual fazemos a experiência irrevogável agora nos primórdios do século xxi, são ainda embrionárias, mas já extraordinariamente notáveis para a cultura contemporânea.

O papel da matemática, enquanto escritura desligada do aparato fonético, tangencia o início da investigação derridiana a respeito do *grama*, ou *grafema*, noções inspiradas de concepções atomistas da linguagem:

Já aludimos às matemáticas *teóricas*: sua escritura, quer seja entendida como grafia sensível (e esta já supõe uma identidade, portanto uma idealidade de sua forma, o que torna em princípio absurda a noção tão correntemente aceita de 'significante sensível'), quer como síntese ideal dos significados ou como rastro operatório em outro nível, quer ainda - mais profundamente - como a passagem de umas às outras, nunca esteve ligada a uma produção fonética. (...)

Mas, para além das matemáticas teóricas, o desenvolvimento das práticas da informação amplia imensamente as possibilidades da "mensagem", até onde esta já não é mais a tradução "escrita" de uma linguagem, o transporte de um significado que poderia permanecer falado na sua integridade. Isso ocorre também simultaneamente a uma extensão da fonografia e de todos os meios de conservar a linguagem falada, de fazê-la funcionar sem a presença do sujeito falante."(Derrida. 1999, p. 12)

token bits

Um dos primeiros registros de escrita enquanto inscrição, grifo ou "gravura" são os registros de quantidade, de controle de bens, administração da cidade, economia. Associava-se quantidades de coisas diferentes a pequenas esculturas em argila (tokens). Desse modo, carneiros eram referidos, por exemplo, com cones, grãos contavam-se com cilindros, cerveja media-se com esferas. Desse modo, se havia vinte carneiros, o indivíduo juntava vinte cones, compondo uma relação de referência do tipo um-para-um (1/1). Esses cones em argila eram reunidos e colocados dentro de um invólucro, uma espécie de pote também de barro, que eram fechados e guardados. Depois começaram a registrar os cones na própria parede do invólucro. Com o próprio cone, era feita a inscrição, a impressão que dizia que ali havia cones. Pra dizer quantos cones estavam guardados, era necessário marcar vinte vezes a parede. Ora, se está marcado vinte cones, então não precisa mais ter vinte cones lá dentro, e, por consequência disso, também não é mais necessário a presença robusta do pote. Pode ser um plano. Aí surgiram os primeiros tabletes gravados com registros de quantidade. O mais interessante é que aí operava-se com uma forma diferente pra uma coisa diferente. Com cone contava-se carneiro. A correspondência entre cone e carneiro ficava fixada, não sendo possível usar cones para contar outra coisa.

Esse procedimento, aparado em gravura sobre argila, é ainda anterior ao conceito de número. Para haver o conceito de número, já deve existir uma abstração. A natureza do objeto, a sua qualidade, é abstraída. Assim é possível contar todas as coisas com a mesma forma, como se a repetição fosse possível - o que constitui um problema filosófico clássico, uma vez que qualidade nunca se repete na realidade. Para por em prática o conceito de número, abstrai-se a qualidade e registra-se somente a quantidade. Aí tudo vira tracinho; para qualquer coisa referida passa-se a registrar com tracinho. Isso já é um conceito de número abstrato, porque já não importa qual é a coisa. Abstrair quer dizer isolar, então isola-se uma propriedade - que é a quantidade - e abstrai-se todas as outras, que formam o conjunto das qualidades. O conceito de número já surge assim, existe

uma atividade concreta que é contar, mas o número em si é abstrato. Isso é aritmética, a ciência dos números.

A álgebra aparece quando começa-se a usar símbolos pra representar coisas diferentes. Então, dada a equação da circunferência $x^2 + y^2 = 4$, o x e o y representam números mas também representam pontos geométricos. Os pontos x e y que satisfazem essa equação estão em uma circunferência de raio 2 com centro na origem. Então esse x e esse y podem significar um número, ou dois números cujos quadrados dão 4; podem ser só isso. Ao mesmo tempo, podem também significar pontos geométricos que estão numa circunferência. Então a "variável" x pode significar coisas de naturezas diferentes. Mas isso ainda não implica uma geometria. O que importa aqui é uma primeira noção de símbolo, apoiada na ideia matemática de número, como aquilo que representa coisas de naturezas diferentes. O mesmo símbolo pode representar maçã ou banana, sendo a álgebra, dessa forma, uma ciência da equação, da equidade entre símbolos variáveis. A álgebra passa a existir quando operam-se equações que são modos genéricos de resolver problemas numéricos.

Talvez nesse ponto, ao falar de símbolos, números, ainda não entre a ideia de código. O código se relaciona a uma associação "arbitrária" entre alguma coisa e um símbolo, ou um número. Então, por exemplo, ao tomar um ônibus ali, o símbolo 435 é um código, porque 435 não diz nada sobre aquele ônibus. Ao chamá-lo 435 - além da figura sinedótica que diz respeito a sua "linha" ou itinerário - trata-se de uma convenção. Se existem 13 garfos sobre a mesa, o número 13 é uma relação necessária. O 13 está exprimindo uma propriedade daquele conjunto de garfos. Já o código não, ele constitui uma associação icônica, ele não exprime uma propriedade daquele conjunto "ônibus".

Essas escrituras se desenvolveram em diversos métodos ao longo da história e da extensão do globo terrestre. Não é potente pensar em termos de privilégios evolucionistas, não havendo hierarquias verificáveis entre épocas e modelos matemáticos, ao contrário do que se formulou por um amplo período da ciência moderna. A melhor forma de se resolver um problema específico localizado em determinada época é aquela que a própria época encontrou. Se contava de uma

determinada maneira, é porque os problemas pediam aquela linguagem. Cada tempo formula os problemas que merece e que tem condições de resolver. Não faria sentido uma ideia simples de evolução das escritas, como se da aritmética tivéssemos alcançado a geometria. Por essa ideia simples de evolução entende-se algo se aperfeiçoando e se tornando melhor - algo que se apoia no passado e o supera. Esse pensamento hierárquico é o que hoje tenta-se desconstruir.

Voltando à contemporaneidade e aos problemas que merece, o pensamento codificado atravessa uma radicalização na escrita de algoritmos. Pensando na noção de escrita sonora e, por analogia, em qualquer poética que proceda por processamento de dados numéricos (praticamente todas), o computador é a materialidade recorrente dessas práticas, e o algoritmo sua poética.

Algoritmo é um conjunto de comandos. A forma de representação do computador, é o código do *software*. Seus grafemas, ou unidades mínimas - átomos - são os bits, frutos da formulação clássica da lógica binária - "0" e "1", que é a numerização da disputa verdadeiro/falso (se é o caso de algo, então existe, então = 1. Se não é o caso, não existe, é vazio = 0). A combinação atualíssima desses átomos binários opera a partir de sequências de oito bits, chamadas bytes - seria uma versão de palavra formada sempre por oito letras? Os códigos de programação são formados por sequências de bytes numa escala numérica sem limites. Pode-se supor, por exemplo, que este texto, na sua íntegra, seja composto aproximadamente por 3 Megabytes (3M), o que quer dizer três milhões de sequências de oito dígitos 0 ou 1.

A disposição desses códigos em ordem, ou a argumentação, o texto, seguem a estrutura lógica do algoritmo. Isso diz respeito aos modos de executar comandos claros, dizendo como o computador deve efetuar uma operação. Então, por exemplo, se eu quero que o computador some dois números, eu quero programar a operação soma. Nesse caso eu comando: leia o primeiro número / leia o segundo número - nessa voz imperativa. É uma estrutura lógica que diz para a máquina como ela deve efetuar uma operação.

A correspondência dessa linguagem com o real, enquanto simulacros ou não, depende do trabalho constante de compreensão do mundo como modelos matemáticos, como capacidade para descrever os fenômenos numa escrita numérica. A modelização matemática é um conjunto de equações que se adequam à coisa, que tem as mesmas propriedades do fenômeno. A equação modela o fenômeno, ela permite que eu estude usando uma fórmula matemática em um fenômeno do mundo "natural", físico.

Porém, existem modelos de vários tipos. Os mais simples são quantitativos, são modelos que, diante de um fenômeno complexo que está acontecendo, só é possível pegar as quantidades, porque é aquilo que cabe na equação. A queda livre, por exemplo, a gravidade, toma-se a variação do espaço e a variação do tempo, duas coisas possíveis de quantificar. Já a mudança de cor é mais complicado de captar. Se a coisa estiver caindo e mudando de cor, essa equação de modelo simples não capta, porque não está apta para essa função, enquanto modelo básico, quantitativo. Desse modo, trata-se de escolher as propriedades que se quer relacionar de acordo com a matemática que está disponível. Mas existem modelos altamente sofisticados que não usam simplesmente equações. Modelos que usam, por exemplo, leis e premissas da física quântica, que não são exatamente equações, pois que opera uma lógica difusa, que é um universo distinto da lógica binária dos computadores. Nesses casos, torna-se possível trabalhar com propriedades qualitativas, por exemplo, a topologia, que é uma área da matemática que trabalha com coisas concretas, qualidades, tipos de solo. Ou ainda por René Thom, um matemático francês que criava modelos também qualitativos pra entender, por exemplo, a agressividade do cão, como o cão se torna agressivo. Nesse caso é um modelo geométrico que depende de várias variáveis que não são numéricas: a fome, por exemplo, é uma variável. Então, também as catástrofes, são pontos de mudança qualitativa brusca. Esses são os novos desafios, os novos problemas que inventa-se para poder dispor respostas que serão escritas novamente.

rectese6_surian

Ao lado das ações artísticas - e da inserção no "circuito de arte" - a prática docente toma parte efetiva do processo de pesquisa desde os últimos seis anos, condensado nesta tese de doutorado. Desde 2009 (e até 2012) me tornei professor substituto do Instituto de Artes da UERJ, engajado no Departamento de Linguagens Artísticas (DLA), o que constitui, notadamente, uma vivência de ateliê a partir de cursos ditos "práticos". Lá ministrei disciplinas ligadas à música e à arte sonora para alunos mesclados dos cursos de Bacharelado em Artes Visuais (candidatos a artistas), História e Crítica de Arte (candidatos a críticos e curadores) e Educação Artística-Licenciatura (candidatos a professores do ensino básico e fundamental e colaboradores de atividades e acompanhamento em museus). Depois, a partir de 2010, fui convidado a fazer parte do corpo docente do próprio Departamento de Letras da PUC-Rio como professor horista do debutante curso de Artes Cênicas, ministrando a disciplina denominada Projeto Som, que acontece até hoje num espaço não convencional "ocupado" dentro da universidade, um *squat* oficial chamado laboratório de artes cênicas - LAC. Todo o processo das aulas tem por desafio trabalhar a questão do que venho chamando "narrativas sonoras" em suas mais diversas possibilidades, principalmente a partir de dispositivos que embaralhem os textos e debates aos exercícios com sons, a partir de diversas táticas de cruzamento entre aparatos práticos e teóricos.

Tanto na área das artes plásticas quanto das artes cênicas, ambas circunscritas na especificidade do espaço universitário, proponho sempre partir do exercício da escuta como trampolim das atividades ao longo do semestre; escuta tanto do ambiente sonoro bruto, seja de espaços internos ou da cidade e seus fluxos, quanto de materiais organizados por artistas visuais, músicos e poetas. Um campo válido de investigação sobre a escrita como fenômeno sedimentado, aliado a singularidade da materialidade sonora, passou a se mostrar inevitável diante dos resultados e ajudou a forjar a noção de uma Poética Sônica.

Ao longo desses anos, alguns dispositivos ganharam destaque como potência de realização desses interesses de pesquisa aliados à dinâmica das aulas, como, principalmente, as oficinas em *circuit bending*. O *bending* é um procedimento

sonoro, e muitas vezes visual, que parte da interferência artesanal em circuitos eletrônicos pré-fabricados de aparelhos, brinquedos e afins, associado à ressignificação de uma materialidade abundante na atualidade, muitas vezes referida como "lixo eletrônico" - abundante, sobretudo, após as novas configurações industriais da geopolítica contemporânea. Essa prática de gambiarra, também chamada "eletrônica criativa", além de constituir circuitos específicos a ela dedicados - como mostras de arte-sonora, oficinas de criação coletiva, música experimental e performances, está presente também em alguns casos recorrentes da canção no país, em discos como Adriana Partimpim, ou como os mineiros Pato Fu.

As oficinas se tornaram possíveis devido à intervenção luxuosa do artista Surian dos Santos, carioca dedicado a diversas práticas de redes colaborativas e ao *circuit bending*, sempre disposto a aceitar os convites possíveis de participação e troca com os grupos na universidade. O artista trabalha com a criação e invenção associadas entre autorais e coletivas, tanto em performances e bandas de música e canções, mas também em oficinas didáticas em pontos de cultura e "zonas temporárias" e movimentos sociais para o desenvolvimento sustentável. Também atua como militante anarco-democrático em ação constante sobre os temas do software livre e do hardware livre, além de ter formação em comunicação e radialismo e de ser entusiasta das novas mídias como possibilidade de liberação do acesso à informação e ao discurso como um todo. Mais do que ações mecânicas, é preciso compreender que essas práticas difundidas em escala global estão construindo sentidos e reconfigurando radicalmente tanto o interior dos sistemas artísticos quanto o panorama geral das práticas sociais.

Diante disso, o texto que segue abaixo, pretende dar forma a uma parte significativa dessas experiências docentes, assim como do debate que daí decorre, a partir de um encontro gravado em áudio, entre mim e Surian, justapondo formatos como a etnografia, a entrevista, o bate-papo colaborador e a transcrição literária, e sua *mise-en-forme* como diálogo. Busco com isso, dentro desse universo de questões, uma série de considerações que tangenciam uma Poética Sônica, a partir de um linguagem musical dando ênfase ao seu caráter material e, principalmente, ao fazer que se inscreve nessas materialidades, nesses novos

meios e tecnologias, cada vez mais disponíveis pelas esquinas. Hoje em dia qualquer pessoa que possua pelo menos um computador doméstico (popular e acessível), tem acesso a diversos aplicativos que manipulam sons, transferem arquivos, remixam músicas e diversos outros tipos de manobras e piratarias criativas. Diversos procedimentos que há uma década atrás estariam restritos a galerias e museus estão presentes tanto em trabalhos de música popular como no cotidiano das pessoas (Será arte?).

21/06/2011 Glória. Rio de

Janeiro. 18:25 hs.

Daniel: Bom, vamo lá ... deixa eu ver se ta tudo funcionando. Tá sim, vou gravar em mp3 pra sobrar mais espaço. Na verdade o que acontece?... o método da coisa. Tem uma parada que é a etnografia, que vem da antropologia, esse método todo, sabe como é. Na verdade isso aqui tem a ver, a princípio, com esse formato, que de alguma maneira parte desse encontro. Mas é só um esquema formal também, porque aqui estamos tratando de um debate no campo das Letras, da Literatura, onde atualmente há toda uma discussão sobre a tarefa da escrita, suas formas possíveis, seus formatos ...

Surian: ah ... a área que você trabalha é Letras.

D: Exatamente. Então, na prática, eu pego todo o áudio e transcrevo, levando em consideração o que vale mais a pena pro debate que se quer levar, que se quer dar conta, e vou montando também, cruzando alguns textos críticos, os assuntos mais pertinentes aqui e ali. Isso ao mesmo tempo é o que faz diferença em relação à etnografia propriamente dita, antropológica, e outros formatos, como a entrevista, por exemplo, mais ordinariamente jornalística. É tudo isso, mas não é só isso. O produto final desse texto, tem uma intenção literária, que mesmo sem sabermos exatamente o que isso pode significar agora (ser literário), temos um desejo

literário que passa pela ficção, pelo pensamento, invenção de escritas criativas, que pode melhorar aqui e piorar acolá, sei lá...

S: Entendi, claro. Acho muito melhor.

D: Ótimo. Então, pra te introduzir e te deixar bem a vontade com o objetivo, tenho que te explicar melhor que o meu interesse é sobre a questão sonora, ou mais especificamente sobre a materialidade da linguagem sonora, que passa pela música mas também pelos meios de produção tecnológicos que, muitas vezes, abandonam a discussão em torno do campo musical específico, tratando de experimentações mais ligadas à plasticidade do som, que poderíamos chamar de arte sonora. Mas por que esse papo está no campo das Letras? Existe toda uma discussão sobre a contemporaneidade na qual as Letras também se posicionam, muitas vezes, perguntando o que é o literário hoje, onde está o fenômeno literário. O que é isso?

S: Papo da pós-modernidade, né?

D: É ... mais ou menos. Na pós-modernidade essa postura acontece de certa forma. Mas estamos falando de contemporaneidade. A pós-modernidade pode ser entendida, no meio desse debate todo, como ainda o último período do moderno, de certa maneira; o último rompimento, a última etapa do arruinamento da monumentalidade moderna, enfim ... mas isso é outro assunto. A contemporaneidade parece colocar outros aspectos em jogo, outra noção de temporalidade que, ao mesmo tempo, dá grande importância à espacialidade. Temos posições mais complexas diante de projetos, ou das ausências de projetos, com retomadas de procedimentos abandonados pela modernidade e a pós-modernidade também. Uma galera voltando a pintar retratos ou *portraits*, como se diz. O figurativo voltando com novas potências, ao mesmo tempo que o barroco e outros aspectos do romantismo, até mesmo o sublime. Tudo isso formando discursos, encontrando nichos e circuitos de arte, e nem sempre se encontrando entre si. Na música há também um retorno aos instrumentos analógicos mais antigos, meio que coleção de antiguidade, o disco de vinil como alternativa aos cd's e outras novas mídias digitais. Retomadas de procedimentos primitivos

relacionados à invenção do áudio e dos circuitos eletrônicos, procedimentos praticamente artesanais, enfim ... esse papo de raízes que vem sendo retomado nos últimos dez anos mais ou menos, enquanto no período que conhecemos como pós-modernidade estavam cortando raízes, enfim, falando de rizomas, etc. E tudo isso gera um debate político também, acusações de conservadorismos por um lado, de falcatrua e picaretagem por outro. A bienal de Veneza, por exemplo, na sua edição de 2011, onde a curadoria optou e verbalizou a opção contra uma chamada antiarte - que a arte brasileira em muito contribuiu e vem justamente da segunda metade do século xx, berço da noção de pós-modernidade - e a favor de uma espécie de retorno ao que chamou-se belas artes, enfim... é dentro desse debate que meu interesse acontece.

Mas isso tudo ligado à questão sonora, ou musical, ou, na verdade, no campo da arte sonora, que acredito englobar as duas noções; ou mais ainda: nesse sentido, me parece que a música é cada vez mais um subconjunto da arte sonora. Nesse ponto, acho que nosso bate papo pode ser o mais potente pro debate. Você trabalha diretamente com materialidades e tecnologias sonoras, componentes artesanais do que chamamos eletrônica lúdica, criativa, sempre desenvolvendo oficinas e ações formadoras, em redes colaborativas, experimentais à maneira dos laboratórios, com públicos diversos em nichos e classes sociais diversas, e ao mesmo tempo faz música, toca instrumentos tradicionais, como o violão e o teclado, interfaces nitidamente musicais, como já vi em alguns shows de música popular brasileira, como no projeto Deixa Queimar, do Negro Léo, onde havia bateria, baixo e guitarra e conjunto de sopros executando arranjos escritos em partituras, enfim ... as letras e performances do Léo que nitidamente se colocam em diálogo com a tradição da música brasileira desde o fim de 60 em diante, e ainda cantoras reunidas, como por exemplo, e sem ingenuidade, Mariana de Moraes, herdeira de um projeto musical e nacional popular do avô Vinicius de Moraes. Tudo isso gerando ruídos e intervenções sonoras em meio a uma estrutura cancioneira, muitas vezes com refrão, etc. Ou mesmo em experiências que são o que chamamos de *noise music*, só sonoridades e efeitos técnicos processados e performatizados, ainda sim falamos em harmonia, melodia, ritmo, enfim, noções desde sempre relacionadas ao discurso musical. Por mais que os guardiões da música tradicional, habitantes de conservatórios e etc. não gostem,

falem mal e deslegitimem essas experiências, ainda sim os agentes desse *noise* comunicam-se, muitas vezes, em termos daquelas noções ligadas à música. O que importa aqui é pensar até que ponto existe uma conciliação entre essas diferenças do discurso sonoro, entre arte sonora e música, possibilitando falarmos de uma outra configuração da música, como reinvenção, retomada, desvio, desenvolvimento, evolução, ou seja lá como for, de um tipo de música, ou então de um distanciamento real que cria um outro território, outras regras, outra linguagem e outro jogo que possibilita dizer que faz-se outra coisa que não música, mas uma narrativa sonora, ou poética sonora que se potencializa distanciando-se da noção de música, como, por exemplo, o "poème électronique" de Edgard Varèse e tantas outras tentativas do século xx.

S: Eu sinto que tanto na música quanto em outros processos, sei lá ... num processo de metodologia de educação, quando eu estou numa oficina, num processo de linguagem propriamente dita para se expressar, quando eu estou numa rádio, fazendo um programa, ou num processo mesmo de criação musical, pra inserir esses novos sons e experiências sonoras na canção, já existe uma mentalidade hoje em dia que é de desconstrução do que é a linguagem e experimentar o ato de fazer sem pensar necessariamente na coesão toda, e, principalmente, numa ação didática, de não pensar tanto no produto final, na perfeição desse produto final, por exemplo numa oficina não pensar tanto onde as pessoas querem chegar, mas tentar que cada experiência seja um aprendizado.

De fato, a música que se relaciona com ruídos e coisa e tal, tem a ver com isso que você falou, já vem de um tempo, com Edgard Varèse, mas com John Cage, os futuristas, enfim ... mas agora essa retomada da eletrônica gera um novo campo pra pensar isso, porque tá trabalhando com a máquina diretamente, não só com a metáfora da máquina, aí tem essa coisa da máquina aliada ao criador, tanto do computador quanto da eletrônica. A gente tá tendo um fetiche tecnológico da nossa geração, que sempre tem, né?... mas é um fetiche às inversas, retomando e explorando as víceras da tecnologia, um pouco no registro do *lowtec*, reapropriando tecnologias e misturando eletrônica com sucatas e ressignificando o que é um computador ... mas não deixa de ser um fetiche, porque é o tesão da galera que faz isso, desmontar máquinas e reinventar circuitos.

D: Isso tudo que você fala sobre não pensar e ao mesmo tempo atravessar essa experiência com os formatos distintos da ação e dos processos, me faz pensar em duas abordagens: primeiro não pensar sobre o acabamento, enfim ... temos um procedimento a ser executado e o resultado é o que virá e esse resultado é o produto final, mesmo sem muito controle sobre ele, quer dizer; o que vier tá valendo, respeitando uma certa imprevisibilidade e aleatoriedade do processo. Depois, quer dizer também, que esse exercício ou ação não se pensa enquanto gênero, ou dispositivo, ou estilo, ou etc; como se o produto da experiência se quisesse esse gênero, ou aquele, roque ou samba ou regue. Você faz simplesmente.

S: É ... exatamente. Você faz simplesmente. Acho que esse é o pensamento, é a *vibe* no ar. Porque, sei lá ... acho que a gente já vive muitos rótulos né?... a quebra dos rótulos nos interessa, sei lá ... até a coisa da noção de *tag* da internet, tem super a ver com esse nosso pensamento atual, contemporâneo. As coisas não tem uma única definição. Elas tem zilhões de definições pra pessoas e nichos diferentes. Então essa cultura de *tags* é foda ...

D: *Tags* você tá chamando exatamente o que? Palavras- chave?

S: *Tag* é palavra-chave. Como a gente usa em monografia, dissertação, trabalhos acadêmicos, etc. Você colocaria lá Literatura e Música e tal ...

D: Sei, aquela que normalmente só deixam cinco, né? (rsrsrs)

S: É ... (rsrsrs). Só que a internet levou isso prum nível meio estranho, entre o macro e o microcosmo. Sei lá, isso tem a ver com disco, plástico, e sei lá o que, dependendo do interesse de quem busca.

D: É. Se você digitar "vinil", por exemplo como *tag* no google. Pode vir disco, pode vir indústrias de plásticos e afins, pode vir design e decoração de ambientes, pode vir moda, como aquelas calças brilhosas super fashions.

S: É ... então tem isso né?... dos múltiplos significados. Isso de certa maneira causa uma exaustão da abordagem, ou do pensamento catalogador. Totalmente. Tu acaba no foda -se. Se não tu vai dizer que tua experiência, tua ação, é meio roque, meio funque, meio eletrônica, meio batidão, meio groove ... acaba caindo num sem sentido mesmo. O que passa a valer é a experiência mesmo. A escuta ativa e a vivência desse processo.

D: Entendo. Você destaca o fazer antes de mais nada, antes de qualquer reflexão sobre. As catalogações seriam menos importantes que as experiências vivas, pulsantes, produtoras de diferenças a todo momento, que, justamente colocam em xeque a função do pensamento catalogador, que diz isso é isso e aquilo é aquilo. Ao mesmo tempo, me interessa destacar um tipo de pensamento que é o pensamento do fazer, o momento em que a própria experiência, como você colocou, pensa por si. Poderíamos chamar de "pensar com a mão". Nesse sentido, haveria, primeiro, dois lugares que não se cruzam, dicotômicos, entre o que faz, inventa, cria coisas, produz arte, e outro que reflete sobre, analisa a produção do criador, lê os produtos realizados, conceitualiza, abraçando ou descartando a coisa como legítima ou não. O que buscamos aqui não é nem uma nem outra, quando falamos em pensar com a mão. Falamos, sim, da possibilidade de uma prática efetiva ser, a partir do seu próprio fazer, uma forma de pensamento. Me interessa destacar um momento onde a própria técnica é a condição do pensamento e, logo, a materialidade e o procedimento acabam propondo uma espécie de linguagem, ou língua, ou melhor ainda, um entre lugar onde linguagem e língua se confundem.

S: É ... nesse caso a música acaba sendo bem diferente da literatura no sentido mais tradicional. Num texto, o suporte físico importa menos do que no som, né? Cada suporte, aparato tecnológico, desde o piano ou violão, até um software, tem sua própria potência, suas possibilidades de linguagem. Se eu for interpretar uma peça erudita, sei lá, um Wagner, por exemplo, com meus circuitinhos, com o *bending*, eu até chegaria lá, com muito esforço, bastante tempo trabalhando e tal. Mas, ao mesmo tempo, isso não é a força desse aparato. Pela sua própria materialidade, essa linguagem da partitura e da orquestra não é a do *bending*; falamos outra língua. Isso tem haver também com a intenção de aprendizado, essa coisa do *circuit bending*. Não é meramente pensar na criação artística subjetiva,

mas no próprio fazer. Você tá gerando uma obra intelectual, cultural, mas você também tá tendo um processo de aprendizado quando você tá ali mexendo no mecanismo. A cultura do *bending* tem muito a ver com o ponto de vista de quem faz mesmo. Muitas vezes uma pessoa que se coloca fora, como ouvinte passivo, não gosta exatamente do conteúdo ouvido, do resultado final ... pode achar horrível, um bando de ruídos e tal. Mas pra quem tá produzindo aquele ruído, uma descoberta nova, eu mudei esse fio de lugar e fez um ruído diferente ... to achando super legal porque eu to descobrindo. E é uma descoberta sem limite, que vem se desenvolvendo nos últimos anos pra questão das interfaces, das interações homem/máquina, de forma que vem ficando cada vez mais orgânico. Eu sinto que tem um certo objetivo no ar, de evoluir a coisa ... como por exemplo funciona o computador, programação, essa coisa de você preparar o objeto que depois interage com você. Uma coisa meio futurista mas já tá funcionando. Isso vai desde o mais rústico, como criar um circuitinho do zero, que funciona com uma pilha e faz um ruído, até você fazer um sistema de automação com Arduíno¹ e sei lá mais o quê, que funcione como se fosse essas casas inteligentes, que você bate palma e acende a luz, e é um projeto fetiche de dois milhões de dólares de um americano. Mas um cara aqui no Brasil ou em qualquer lugar tá pesquisando a mesma coisa a partir do ruído que ele começou a gerar.

D: É. Se a gente quiser fazer isso aqui na sua casa a gente faz, a partir de componentes eletrônicos que custam um real, ou, sei lá, cinco reais, e trabalhando firme durante um mês, né?

S: Talvez vamos precisar de um componente ou outro um pouco mais caro, que temos que encomendar e tal, mas em até menos tempo que um mês a gente faz; sem dúvida a gente faz.

D: E talvez ainda mais bonito, porque o acabamento vai ficar aquela coisa horrível, os fios todos pra fora, as soldas aparecendo, as gambiarras à mostra, os circuitos, enfim... obra de arte (rsrsrs).

¹ Pequena placa de circuito que opera a comunicação entre sinais eletrônicos, analógicos, de motores, interruptores e afins, com os sinais digitais do computador. Esse pequeno hardware é uma tecnologia colaborativa, livre, vendida via internet, a preços módicos, ou disponibilizada enquanto projeto para que as pessoas construam o seu.

S: É isso, viu? Talvez pra quem chega, vai achar meio tosco. Pra você que fez, vai ser incrível, né? Então eu realmente sinto que tem uma coisa muito de quem faz.

D: Aí tem outra coisa importante. Você, algumas linhas atrás, falou em produto cultural e intelectual. Mas não falou em obra de arte. Me parece que isso é uma questão pra você.

S: É sim, é uma questão... (rsrsrs)

D: Da mesma forma que falamos antes, sobre ser música ou não, ou abrir mão de ver a coisa como música, pelo visto também tem um abrir mão de ver tudo isso como obra de arte. Você faz obra de arte?

S: Eu faço bens culturais. (rsrsrs)

D: (rsrsrsrs)... Você, formalmente, academicamente, estuda o quê?

S: Eu estudo comunicação, rádio e tv na escola de comunicação da UFRJ. Radialismo na verdade. Inclusive eu to escrevendo minha monografia agora, que tem a ver com a criação de um carrinho transmídia, que é um sistema de som que capta e transmite desde músicas até pessoas que querem falar no microfone, e tanto via difusor de rádio mesmo, com uma anteninha e tal, tipo rádio livre, ou pirata, como querem muitos, quanto via internet, por *livestream*.

D: Então, voltando, tem isso, né? Música que não é música, literatura que não é livro e arte que não é obra.

S: Pois é ... muito louco, né? Esse meu carrinho mesmo foi pra rua, todo mambembe, fudido, e foi uma interação maravilhosa com as pessoas. Mas ele poderia também estar paradinho num museu com uma iluminação em cima.

D: Ou poderia tá fazendo propaganda política em época de eleição... Nesse sentido, acho que a gente pode entrar numa discussão que eu queria mesmo levar contigo. Existe um texto recente publicado sobre o tema de produção fonográfica,

tecnologias na música, o estúdio como parte criadora e inventiva do processo de composição, etc. É de uma antropóloga que se chama Tatiana Bacal. Ela entrevistou alguns produtores de som e música, tentando dar conta do tema da materialidade, entre digital e analógico, enfim ... isso tudo que rola por aí. Mas principalmente a questão dos significados que são gerados. Isso é importante, ou melhor, me parece que isso é o mais importante: o que você tá querendo dizer, na verdade, quando realiza a sua ação. Batendo palma, tocando guitarra elétrica, sapateando ou botando um carrinho transmídia na rua, o que estamos querendo e o que estamos conseguindo gerar enquanto discurso, significado, entendimento, experiência pública, intervenção, enfim ... mil possibilidades.

S: Mil possibilidades mesmo. E a gente pensa muito sobre isso, sem dúvida.

D: Exatamente. O que pega, na verdade, é o que se quer com isso ou aquilo; e o que se diz com isso e pra quem. Nesse texto que eu to citando, eu sou um dos personagens entrevistados. E eu coloquei lá pra ela e coloco aqui pra você, uma tríade que sempre uso pra pensar isso: desejo / aparato / procedimento.

S: Procedimento, como processo, né?

D: Mais ou menos. Processo seria o todo. Por exemplo, primeiro, eu tenho meu desejo de me expressar mesmo. Acordei hoje inspirado e tal, to sentindo uma coisa aqui dentro (rssrs) e quero dizer alguma coisa. Depois, o aparato que eu encontrei foi esse violão aqui do lado. Por último, meu procedimento mesmo, pra dar conta do meu desejo diante desse meu aparato, pode ser eu tocar uma bossa nova. Isso seria o procedimento, tocar a bossa nova, que as vezes tem a ver com o que chamamos de gênero. Talvez o procedimento seja o embrião do gênero. Se ele ganha mundo, e passa a ser repetido e desenvolvido por um sistema comum, uma rede, ele vira gênero. Mas eu podia também tocar as cordas soltas caoticamente e gritar, ou então esfregar um objeto nas cordas, ou até quebrar o violão no chão. Sei lá.

S: Sei. Esse aparato tem várias formas de ser utilizado.

D: Exatamente. Várias formas de proceder sobre ele. E tudo isso é o processo, as três partes da tríade.

S: Bom esse pensamento. Legal. O processo é o todo.

D: Então, tem o meu desejo, o porque eu tô fazendo, o que me tirou do lugar e me fez agir, falar alguma coisa pra alguém. Depois tem os materiais, as interfaces, as tecnologias, desde um pincel, o violão, o computador, que eu posso fazer o que quiser com ele, até onde ele me permitir. Por último, tem o que eu vou, de fato, fazer com ele, especificamente, o que eu vou criar com isso, o que eu vou tirar dele. No caso do teu carrinho, por exemplo, você tava instaurando o seu processo, botando em prática a sua tríade desejo / aparato / procedimento. Você tava falando isso e não aquilo, captando isso e não aquilo, conteúdos específicos, etc. Ao mesmo tempo, o carrinho poderia estar te dando um dinheiro em época de eleição fazendo propaganda política. O carrinho é simplesmente um captador e transmissor de sons. Qual seria a diferença real do teu carrinho transmídia pro carro de som do cara que anuncia a promoção das Casas Bahia, ou do sucateiro que acorda a gente anunciando a sua passagem? Cada ação dessa opera a tríade num processo distinto.

S: Dentro desse seu modelo são desejos diferentes, né? Eu alterei o aparato pra alcançar o meu desejo e o procedimento é outro. Mas com um detalhe, no meu caso, do meu carrinho. Ele foi praticamente descoberto fazendo mesmo. Eu ainda não sabia exatamente como proceder. Descobri fazendo. Mas ainda tem outra coisa. Ao realizar, fazer esse processo como um todo, a gente acaba descobrindo novos desejos que você ainda não tinha se dado conta.

D: Claro. Você acaba transformando seu desejo, sua subjetividade.

S: Na verdade eu acho que a preocupação principal é fazer o processo acontecer. A partir do processo acontecendo, como um todo, o procedimento de usar o aparato, você descobre novas funcionalidades. Então o procedimento sobre o aparato, faz com que você repense o aparato e reconfigure o seu desejo. E isso tem tudo a ver com a cultura do *hacking*, que é toda sobre o aparato, recriar o

aparato e, recriando o aparato, você gera novos procedimentos que satisfazem novos desejos.

D: Concordo totalmente. E diante disso tudo, fica piscando uma questão que se coloca muito hoje em dia, não só em música, mas também em literatura e tudo o mais da expressão artística, que seria a seguinte: Onde está, na tua criação, no teu processo, a diferença, ou a produção de diferença, que faz desse processo um produto distinto, artístico, em relação ao carro de som da publicidade, ou do sucateiro ou do sorveteiro? Entende? Da mesma forma eu poderia também perguntar, fazendo uma caricatura, e me pergunto sempre, na verdade, o que uma bula de remédio tem de diferença em relação a ...

S: Um poema! (rsrsrsrsrs)

D: (rsrsrs) Um poema, exatamente. Sacou? Onde um poema é mais literário do que a bula do remédio. Claro que é uma caricatura. Mas voltando às nossas questões, no poema e na bula, o aparato é o mesmo, o procedimento, a princípio, também. É óbvio que, de cara, o desejo é outro. A resposta, se existir, deve se encontrar justamente nesse agenciamento, nessa espécie de feedback, de realimentação infinita, entre as três partes da tríade que eu proponho.

S: É isso. Mas também, voltando ao papo do carrinho, do *bending* e tudo isso, as novas mídias, como nas rádios livres também, na raiz de tudo, como na internet, tem a prática de redes. Em rede, num significado mais próximo do físico, tem a ver com a apropriação. O ato de botar uma coisa ali pro outro vir e se apropriar.

D: Claro. Liberar o conteúdo e liberar o sinal também, né?

S: É. Liberar o sinal. Porque o meio nem sempre tá livre, né? Muitas vezes ele tá fechado.

D: Nem sempre, não. O sinal, o acesso, o meio, é justamente e cada vez mais, o lugar de poder, hoje em dia.

S: É, exatamente, lugar de poder. E aí você tem essa experiência de criar um poder paralelo, sei lá, transversal, maluco. É uma TAZ, na verdade. É isso. Uma zona autônoma temporária. Vem do inglês, né?... A sigla. *Temporary autonomous zone*. Que é um livro, na verdade, a partir do movimento, de um debate proposto pelo *Hakin Bey*, que pensa uma anarquia ontológica e terrorismo poético. Tem a ver com várias ações atuais, como os *flash mob*, que ao mesmo tempo já foi super apropriado pelo mercado e tal, como num programa daquele Olivier sei lá o quê, de culinária, numa praça pública na Europa, ou num clipe do Fat Boy Slim, num shopping. Enfim, mas o conceito da TAS é bem interessante. É uma coisa de não ser mapeado, também. Porque tem toda a preocupação de viver numa sociedade de informação onde tudo é controlado, vigiado, então a questão do *Hakin Bey* trata dessa ação de não ser mapeado, de espaços autônomos que não podem ser rastreados, porque são espontâneos e móveis. Por isso também, o meu carrinho, que é minha monografia, lida com esse fato de estar fazendo uma coisa ali na rua, que é fora da lei, mas é espontâneo ao ponto da ANATEL nunca conseguir identificar. Porque até alguém avisar e o cara chegar lá, a ação não tá acontecendo mais, já tá em outro lugar.

D: Isso tudo tem a ver com uma série de militâncias políticas bastante atuais, ligadas à liberação do meio, liberação midiática, que tem a ver com a discussão da liberação do sinal, o tema da tv digital, das materialidades e procedimentos, legalização das bandas de trânsito de informação, de acesso, que nos levam diretamente a discussão de hardware livre e software livre.

S: Tanto o software livre quanto o hardware livre são movimentos, frentes de luta, que se complementam, andam juntos. E vêm desde a criação dos meios de comunicação. Tanto da invenção da imprensa, ou da prensa, propriamente dita, quanto das rádios como da internet. A comunicação sempre foi uma ferramenta de poder. O monopólio dos meios de comunicação afeta completamente a interação das pessoas. Então, todo esse movimento da autonomia dos meios de comunicação tem a ver não só com a liberdade de expressão, mas também com a possibilidade das fontes de informação se multiplicarem, acabar com o modelo tradicional de *broadcasting*, onde existe uma central criadora de informações que envia para uma rede onde todos os envolvidos simplesmente recebem essa mesma

informação, esse conteúdo, e criar um modelo de *multicasting*, descentralizado, rizomático, onde todos recebem mas também criam informações, enviam seus conteúdos. Antigamente, isso era irreal porque era caro, coisa de indústria. Hoje, com a internet, é fácil e barato. Mas, ao mesmo tempo, se você parar pra pensar, a própria mentalidade, a lógica do serviço, ainda é destinada pra você receber a maior quantidade de informação e enviar o mínimo possível. Um plano de internet qualquer, anunciado com 1 mega, 5 megas ou seja o que for, é relativa ao *download*. Já o *upload* eles não se comprometem. E, obviamente, é muito mais baixo e lento o trânsito de *upload*, enviar informação, do que o *download*, baixar, receber informação.

D: Dentro dessa discussão, o *circuit bending*, que me parece ser uma das tuas práticas mais contínuas, inclusive em oficinas, abordagens didáticas, estaria ligada à questão do hardware livre.

S: O *bending* tem tudo a ver com essa discussão. Lida com liberação, com liberdade. O software livre tem como questão principal a abertura do código fonte, os comandos programados por quem idealizou. Esse código liberado, possibilita você dar continuidade a uma programação, interferir nela, alterar o código, reprogramar, a partir do que já tinha sido feito, desde que o resultado que você alcance também esteja aberto, liberado, pra outros continuarem interferindo, reprogramando, alterando. Isso cria uma ferramenta coletiva, evolutiva, ou melhor, colaborativa. Além disso tudo, essas ferramentas são grátis, na maioria das vezes. Ou então, funcionam com redes de financiamento, espontâneo, que divulgam o quanto em dinheiro precisam pra desenvolver o projeto, a ferramenta, e as pessoas enviam dinheiro, uma doação espontânea, pra que isso aconteça e seja autogerido. Isso tudo muito antes do Radiohead fazer o mesmo com seu disco.

D: Tipo essa coisa bastante divulgada atualmente das pessoas bancarem shows ou discos, mandando grana antes, pra produção funcionar.

S: Isso mesmo. O *crowdfunding*, tipo de cooperação financeira coletiva, em rede via internet. Isso já vem de antes. Mas o software livre vem com essa idéia de que

a máquina está a seu serviço, você é o dono da máquina. E dessa cultura, vem junto a cultura *hacker*, que é de explorar o aparato de forma a se apropriar do aparato, da máquina. Dominar a tecnologia pra que ela não te domine, enfim ... ela ou os poderes que estão por trás dela. Nesse sentido, a gente acaba passando pra questão do hardware. Encarar o elefante branco que é, muitas vezes, o computador, por exemplo, que você compra por motivos específicos e reza pra ele funcionar, da maneira que o fabricante prometeu, e pronto, já foi. Ao mesmo tempo que a gente passa a ter uma liberdade de software, de reprogramar, a máquina que opera o software é feita pela IBM ou pela Intel. Então você tem que intervir nisso também, criar uma liberação dos hardwares também, manipular o funcionamento, entender essa materialidade. Aí entre a questão do hardware livre. Como o Arduíno, que é a última grande invenção no campo do hardware livre. Uma placa de circuito que comunica sinais elétricos analógicos com sinais digitais, com o computador. Sendo que ele é um projeto aberto. Você pode comprar um via internet muito barato, tipo cinco dólares, ou então você pode acessar o projeto colaborativo disponibilizado na web e montar o seu, até mesmo fazendo modificações. É o caso de umas variações brasileiras que nós já temos, por exemplo, do mesmo sistema, que, curiosamente, com o humor brasileiro, se chama Severino, ou um outro Friduíno, ou o Sanguíno (rsrsrs). Tudo recriado a partir do primeiro Arduíno, mas que também são livres, abertos, uma criação evolutiva comunitária.

D: Mas e o *circuit bending* nisso tudo?

S: Bom. A partir dessa vontade, desse desejo, de se apropriar do aparato, da tecnologia, começou essa cultura de interferir em máquinas. O *bending* é alterar um sistema que existe. É um assalto. Você vai pegar um circuito e vai alterar e criar curtos circuitos nele e ressignificar um aparato que já existia. Então você pega um tecladinho de brinquedo cássio, que já vem pronto, abre e muda todo aquele circuito. É uma tendência de modificar a coisa, de customizar mesmo as coisas. Fazer alterações no circuito. Alterando os circuitos, você acaba aprendendo eletrônica e pode começar a criar outros circuitos do zero, que é outra prática, ou procedimento, do *circuit bending*. Então, na prática do *bending*, você pode interferir em circuitos pré-existentes ou então criar circuitos, verdadeiras

gambiarras, a partir do zero, manipulando componentes eletrônicos. Ou seja, desde alterações em brinquedos de criança, por exemplo, que fazem barulhinhos, até trabalhos em protoboards, que são uma espécie de rascunho do técnico em eletrônica. E tanto um lado quanto o outro, em se tratando de música, ou de sons, trazem resultados incríveis ... (rsrsrsrs)

D: Dando conta dessas duas frentes de ação que você acaba de falar, qual seria objetivamente a materialidade que está em jogo, com o que você mexe quando faz *circuit bending*, você bota a mão em que?

S: A prática do *circuit bending* necessita principalmente, primordialmente, de um circuito no qual intervir. Pode ser um brinquedo sonoro de criança, ou qualquer outra coisa que apresente um circuito eletrônico. Mas aí, a gente tem um mandamento zero, ponto de partida, que é trabalhar com circuitos a pilha ou bateria de nove volts. Porque a primeira intervenção possível, e a mais executada, é meter a mão nos fios, nas soldas, nos circuitos propriamente ditos. Então você não pode trabalhar com voltagens acima de doze volts, que é de uma bateria daquelas quadradinhas. Se não pode tomar choque sério. O que está em jogo é gerar curtos circuitos sobre os circuitos que já existem. Dessa forma, você altera o caminho da eletricidade e obtém outras sonoridades, diversos ruídos. Assim, você vai intervir nele, no aparato que é o circuito que já existe, com o procedimento de gerar curto circuito e o desejo de criar novas funcionalidades e resultados sonoros pra aquele aparato, novos efeitos ou significados. Só que o mais interessante, é que você não sabe quais são essa novas funcionalidades.

D: Então, a gente pode dizer que a ação primeira, o desejo primeiro, é transgressor. Você vai lá transgredir o aparato criando novos e inesperados procedimentos?

S: Exatamente. Você vai lá transgredir, de certa forma, o aparato em questão. E isso se dá por diversos materiais possíveis, desde que sejam condutores de energia elétrica. Por isso o nosso corpo é o primeiro e mais óbvio elemento de intervenção, de transgressão. O corpo é uma resistência elétrica e um condutor. Daí em diante, usamos fios, pinças, soldas de estanho, fitas, cabos, conectores,

capacitores, etc. Componentes de eletrônica em geral. Aí, conforme essas intervenções vão gerando resultados, meio imprevisíveis e tal, você vai tentando dar conta de controlar eles, pra poder repetir, fixando a intervenção feita aleatoriamente, por exemplo com as mãos, soldando uns fios e adaptando uns botões que irão controlar melhor aquela dinâmica que você sacou de improviso com as mãos. A partir daí, você vai configurando as suas interfaces, os seus aparatos reconfigurados pela experimentação aleatória. Nesse sentido, o seu desejo é totalmente subordinado aos resultados do seu procedimento sobre o aparato. E o melhor é que isso é muito surpreendente, sons incríveis são gerados e diversas narrativas passam a ser possíveis a partir dessa experiência, sendo música ou não, arte ou não. Isso não importa. Isso é interessante de destacar, pelo que eu pude experimentar, um pouco, nas vezes que eu inseri o *bending* na música mesmo, com bandas e tal, com outros músicos. Bem ou mal, você até pode fazer uma coisa mais ascética do som, mais controlada, dentro de um cartesianismo da música ocidental, temperada. Você consegue fazer. Mas você tende a levar junto com o aparato que você criou, o procedimento que ele propõe. E isso tem a ver com a possibilidade de dar errado, de fugir um pouco do controle, de uma certa aleatoriedade que o próprio material propõe. E isso pra música é meio que inaceitável. Ao mesmo tempo é isso que brinca com essas relações entre experiências sonoras e música. A música é super cartesiana, uma ditadura do ritmo, da harmonia e da melodia planejadas.

D: E isso tem a ver tanto com a orquestra europeia, quanto com o cancionário popular brasileiro. Todas essas manifestações, mesmo dentro das suas singularidades, ainda sim vão operar nesse registro.

S: Sim. E é claro que você pode "cartesianizar" o *bending*. Mas não é o barato da coisa. Vai ter que forçar a barra e perder a potência da linguagem que o material propõe.

D: Mas levando em conta tudo isso, eu te pergunto, enfim: você faz música?

S: (rsrsrs) Interessante essa pergunta. Muitas vezes eu acho que não, na minha concepção. Depende, na verdade, da minha intenção. Na maioria das vezes eu não

faço com a intenção de criar uma obra de composição. Mas muitas vezes eu criei um circuitinho que quando eu fui ver, a parada tava dando uns ritmos específicos e tal ... e aí o meu pensamento ocidental mesmo, cartesiano, já tende a falar que isso é música. Aí eu tento fixar alguma coisa, pensar como eu vou musicalizar aquilo que saiu ali naquela hora, altero o bpm, enfim ... já cheguei até, com isso, a fazer uns *bendings* afinados, com bons ritmos e tal.

D: Se eu for interpretar o que você me diz, parece que por trás do seu papo se encontra uma noção de que música é aquela narrativa sonora estável, afinável, repetível, previsível. Fora disso não seria música.

S: É, enfim ... dentro da nossa concepção ocidental de música seria isso mesmo. Mas se você pega "O Som e o Sentido" do Wisnik, você vai ver que não é bem assim. Aí vai depender, né? Tem gente que faz barulho, ruídos desse tipo, e vai militar contra os conservadores da música, defender que fazendo barulhos estão fazendo música, e que isso é a favor da noção de música e contra o conservadorismo que não entende, não alcança a totalidade e amplitude da música. E também tem outros que não, que fazem diferente. Dizem que não, que não é música, é outra coisa. Se afastam da discussão sobre música. Isso é muito ambíguo. Na verdade, tanto faz. É difícil essa pergunta se é música ou não.

D: É curioso essa temática da música, da linguagem musical, levando em consideração duas experiências em música popular brasileira, bastante divulgados culturalmente no ano passado, em 2010, que são o Pato Fu e Adriana Partimpim. Eles não só parecem ter usados procedimentos de *circuit bending*, como, principalmente, exploraram bastante no release, na divulgação, o trabalho de *bendings*. E outros exemplos também, como o do Kassin, que a alguns anos fez um disco com *gameboy*, esses videogames portáteis alterados por ele. Você viu essas coisas, ouviu esses discos?

S: Mais ou menos. Na verdade não. Ouvi por aí, mas não com atenção, muito pouco. A Adriana até vi num show na rua, de graça, e vi os instrumentos no palco.

D: E tem *circuit bending* de fato, no sentido em que discutimos aqui?

S: Muito pouco. Acho que eles usam mais os brinquedos infantis com são mesmo, sem transgressão, sem intervenção real no aparato.

D: O pouco que eu ouvi me parece mais propaganda e valor agregado do que processo mesmo. O que eu quero dizer, é que eu percebo que essa prática começa a sair de um circuito de experimentação e tal, das oficinas que você faz, por exemplo, já há algum tempo ...

S: E sendo apropriado pelo mercado, né? Pelo circuitão da música, da indústria e tal...

D: É. E talvez pra essa coisa da indústria, da música popular, já seja ótimo, já funcione muito. Mas ao mesmo tempo pode ser só release, só novidade publicitária. Fica só na propaganda. Tem o aparato e até mesmo o desejo no produto final, seja lá por quais razões, mas não tem o procedimento.

S: É. Tem razão. Mas o Pato Fu, que eu não ouvi exatamente, já há alguns anos, desde a década de noventa, já se lançou fazendo umas espécies de *bendings*, criando umas luvas que batiam no peito e disparavam samples. Não duvido que eles tenham sido mais efetivos, nesse sentido.

D: Mas e você? Gosta de música de verdade (rsrsrsrs)?.. Toca instrumentos tradicionais? O que você ouve?

S: Eu gosto muito e quase não ouço música assim, experimental, eletrônica, de ruídos. Ouço muito Dub, Jazz, Hiphop. Ouço brasileiros da década de 70 pra caralho, tipo Mautner, Macalé, etc. Ouço muito umas coisas mais antigas, da era do rádio, roque em geral também...

D: Curte um Caetano Veloso?

S: Curto sim. Claro. Transa e tudo mais...

rectese7_ericson_guga_luisandrade_vogler

O texto que se segue é uma tentativa de diálogo com as propostas do livro *Cidade Ocupada* de Ericson Pires. Digo que o diálogo é uma tentativa por alguns motivos. O texto surge, de forma concreta, com um encontro marcado entre mim, o autor, o artista Guga Ferraz e os artistas e professores Luís Andrade e Alexandre Vogler. A proposta inicial era discutir os desdobramentos do texto escrito em 2003 - como tese de doutorado - sobre eventos e ações de uma certa tradição artística brasileira tratada por Ericson entre "traição" e "delírio". Todos nós presentes neste dia estamos, de alguma maneira mais direta ou indireta, implicados neste texto. Além disso, em 2011, a data do encontro comentava a passagem de uma década do conjunto de ações inspiradas nessa "tradição delirante" intitulado *Atrocidades Maravilhosas*, , evento que nos cruzou a todos e caso principal da problemática do *Cidade Ocupada*.

experiência e movimento

A experiência artística vem ganhando configurações bastante complexas no atual período que tentamos conceituar. Em meio a diversos atravessamentos entre os domínios de linguagem, principalmente aqueles que se querem artísticos, o discurso crítico passa a trabalhar na tarefa de dar conta de formas híbridas, ou pós-autônomas, como escreveu a argentina Josefina Ludmer. As práticas, suas técnicas, seus temas, não se constituem mais em um campo identitário estável. É o caso da literatura pra fora do livro, da pintura pra fora da tela e dos sons pra fora da música. Com essas considerações, podemos sinalizar que a problemática da experiência passa pela questão do movimento. Fazer uma experiência é se colocar em movimento :

Trata-se de uma aventura. O objetivo dessa aventura é ela mesma. Percorrer. Experienciar. Basicamente a disposição para o encontro : o encontro com o outro, o encontro no outro, o encontro como território que se modifica a cada acesso. No encontro realizo o *outro*. E realizo a mim mesmo como (o) outro. Ao mesmo tempo, cada um de nós se torna fragmento desses encontros com o mundo. O encontro realiza a tradução efetiva de um evento de criação. A imensa teia tecida pelas singularidades preenche o vazio da indiferença produzida pela reprodução *ad infinitum* do mesmo. Esta teia é a arte de criar encontros, ou seja, de produzir

pensamentos como experimentação do outro, como busca do outro, da realização do outro que eu – também – sou. (Pires. 2007, pag. 11)

Se lançamos um rápido olhar panorâmico pelos recentes séculos de expansão colonialista, podemos destacar alguns aspectos da experiência do movimento dos quais me sirvo para forjar aqui quatro configurações. Primeiro, com o expansionismo europeu, a ideia de conquistador, militar, cristão, nacionalista e metafísico, temos a imagem da marcha. A cultura marcha positivamente em direção ao domínio dos povos e do futuro. Os homens marcham para o seu destino. O soldado marcha por suas promessas de conquista. O pensamento marcha em direção à ciência e ao progresso. A modernidade se movimenta em marcha épica e sublime.

Ao lado disso, no modernismo francês, surge um conceito urbano de movimento com a noção de *Flâneur* de Charles Baudelaire. Essa noção já destaca o contexto da cidade, a importância da cidade e do movimento do indivíduo que se desloca pelo meio da multidão, como observador:

A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o do pássaro, como a água é o do peixe. A sua paixão e a sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos mínimos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que só desajeitadamente a língua pode definir. (Baudelaire. 2006, pag.287)

A partir desse período modernista, surgem também os anseios de ruptura e vários movimentos revolucionários: vai-se contra. Como ensinou Walter Benjamin em suas teses *Sobre o Conceito de história*, deve-se "escovar a história a contrapelos". No Brasil, quase dez anos antes da redação do texto de Benjamin, existe uma ação que dá forma a essa questão. Flávio de Carvalho, artista um pouco negligenciado pelos historiadores da arte do século xx - talvez pelo seu caráter híbrido e sem lugar na semana de 22 - sai pela cidade de São Paulo em 1931 num feriado de *corpus christi*, com um figurino inusitado, e caminha em sentido oposto ao da procissão católica que cruzava a cidade. Essa ação está descrita por ele num texto intitulado *Experiência número 2*. O movimento é o do corpo em

risco que irrompe contrário à multidão de fiéis, como um aríete, e provoca uma emoção violenta que resulta em intervenção policial e escândalo público.

Depois, a partir dos anos 60 e dos debates do pós-guerra, da pós-modernidade e seus desdobramentos, existem dois trabalhos bastante emblemáticos para o interesse sobre a experiência enquanto movimento. Bas Jan Ader, artista holandês radicado em Los Angeles, realiza o primeiro trabalho de uma trilogia inacabada chamada *In search of the miraculous*. Em 1975 o artista entra sozinho num barquinho em New York com a missão de cruzar o atlântico fazendo o caminho de volta até a Holanda. Bas Jan Ader traz em seu portfólio diversos trabalhos em que se põe em queda, seja de uma árvore, seja do telhado e outros lugares, e desaparece. Desta vez, seu barquinho apareceu naufragado seis meses depois na costa da Irlanda mas ele nunca foi encontrado. É a própria *mise en forme* de uma espécie de movimento instaurada na noção de deriva. O trabalho se chama *A very long sailing trip*.

De outra maneira, Arthur Barrio, português radicado no Brasil, se lança um pouco antes, em 1970, numa variação da ideia de Deriva, porém urbana, intitulado *Quatro dias e quatro noites*. Nessa ação, Barrio sai de sua casa e deambula pela cidade numa espécie de transe sensorial durante quatro dias seguidos, fazendo a experiência radical do corpo em trânsito que testa os seus próprios limites desintegrando-se pela cidade, sem objetivos, sem objeto; simplesmente caminhar, deambular por quatro dias e quatro noites sem nenhum *a priori* específico, sem nenhum trajeto:

Trata-se de buscar uma experiência radical.(...) Alcançar a radicalidade máxima a partir da experiência. Deambulário. Um corpo lançado no trajeto. Um trajeto qualquer. Trata-se da experientiação do movimento, do corpo em movimento, do corpo vivo. Mas trata-se, prioritariamente, de um acontecimento da ordem do subjetivo. A produção de uma subjetividade completamente singular. A criação de uma língua própria : deambulário. O corpo transformado em uma língua própria, realizando uma fala única. Fazer do corpo uma inscrição. Uma inscrição baseada na instantaneidade, na sua capacidade de experimentar cada intensidade do instante, cada instante como se fosse um último e único ponto sem retorno, sem volta. (Pires. 2007, pag. 253)

Essa panorâmica me interessa como um esquema primário sobre o movimento do

movimento : 1) a marcha ; 2) o aríete ; 3) a deriva ; 4) a deambulação. Considerando a noção de convergência histórica que mencionei, de um presente "ampliado", como atravessar, ou melhor, como se por em órbita, se equilibrar pelos espaços que daí decorrem ? Para retomar a tarefa de perseguir aqui uma noção contemporânea de experiência, parece importante compreender o que está em jogo para a realização do deslocamento horizontal, material, corpóreo, a rés do chão.

algum ponto de apoio

No ano de 2011 aconteceu a estreia do filme de Woody Allen, "Midnight in Paris". Dessa vez, o cineasta coloca um ator muito cínico, Owen Wilson, conhecido por comédias recentes de grande bilheteria e pouca iniciativa, para fazer um personagem central. Como uma espécie de alter-ego seu, Woody Allen cria no ator um arquétipo americano, meio babaca, roteirista em Holywood, que sonha em ser escritor, e passa a viajar no tempo, a partir de Paris, embebido daquele universo modernista específico de vanguardas, onde passa a frequentar Scott's Gerald e Zelda's Fitzgerald, Dali's. O personagem comete gafes hilárias aqui e ali, reforçando o humor neurótico esperado, como no diálogo com a guia do museu Rodin, numa cena específica. A gafe e o diálogo são menos importantes nesta cena do que o fato de a "atriz" que interpreta a guia é a então primeira dama da França, Carla Bruni.

Como para bom entendedor pinga é i, mas pode ser j, pode-se considerar que em outros tempos poderia se tratar da rainha Elizabeth como Cordélia, ou ainda de Maria Antonieta numa peça de Molière em Versailles, ligando, assim, uma França absolutista à atual, com tendências à intolerâncias. Boa manobra, se pensarmos que para além das imparcialidades historicistas, absolutismo e fascismo, quando não foram idênticos, sempre foram vizinhos. Como será, na prática, esse agenciamento cultural? Será que Wood Alen ligou para Nicolas Sarkozy,

propondo o esquema? Ou talvez ao contrário:

- Bonjour, Wood!?!... quer filmar em Paris? Vem aqui jantar com a gente ...

Depois disso, mais a experiência de Vick Cristina Barcelona, com produção executiva da secretaria de turismo da cidade, fico curioso, aqui no Rio de Janeiro, esperando de quem virá o telefonema, quando, finalmente, Woody Allen for filmar na cidade? Quem sabe, talvez, o esperado filme vai acabar mostrando no telão a mulher do prefeito Eduardo Paes, ou, melhor ainda, Pedro Paulo, seu fiel escudeiro, como um gerente de boca de fumo, segurando uma AK47, com a Baía de Guanabara ao fundo, e os coadjuvantes Marcus Faustini como entregador de papelote, José Junior, soldado e Junior Perim fogueteiro.

Para além dos detalhes intra, extra ou hipo diegéticos, o filme é, sem dúvida, uma boa abordagem sobre a questão de memória, de valor de arte, de temporalidades convergentes. Esses temas acontecem numa intensidade afetiva onde são criados efeitos, eventos, instantes de abertura no presente para a convergência de diversos períodos distintos da história, que no filme se dá proustianamente, por objetos fetiches do passado, seja um calhambeque que cruza o cotidiano do personagem, ou uma carruagem; uma questão de temporalidades ampliadas num mesmo espaço, simultâneas. Aí reside o *punctum* do filme. Todos estão vivendo naquela mesma Paris onde todos aqueles tempos da arte estão presentes, abrangendo inclusive períodos mais anteriores, indo mais atrás ainda, encontrando expressionistas, criando cruzamentos entre Lautrec's e Matisse's, e por aí vai.

Eu poderia desconfiar, a princípio, se o autor estaria simplesmente fazendo uma apologia daqueles tempos, nostálgica, como em discussões passadas sobre o apogeu da arte como a "belle époque", o *Age of Gold*, presente no filme. Mas não; não há um simples culto a todas essas referências históricas. A narrativa atravessa tantas coisas, tantos debates, tantas possibilidades de abordagem sobre o lado mundano destes emblemas da história e dos indivíduos da arte, que supera uma simples declaração de amor ao cânone. Se é verdade que esse cânone tem espaço no filme - e é - este espaço se encontra pormenorizado, muitas vezes anulado, diante do seu curso narrativo mais potente, que é justamente o acesso direto ao

Panteon, dando vida mundana a esse lugar quase sempre idealizado. Ao mesmo tempo, esse recalque da história com o instante, é, de certa forma, uma porta de entrada para readmitir a dimensão do mito; como quem sai numa noite hoje em algum lugar, como aqui mesmo no Rio de Janeiro, e encontra uma figura na rua na qual pode ser vista, decalcada nela, a reatualização do Panteon, como se a galeria do cânone estivesse sempre e permanentemente presente, reatualizando-se, mas poucos pudessem identificar.

A diferença é que esse Panteon de "Midnight in Paris", de modo algum, é proposto por Woody Allen como um lugar dos Deuses. Pelo contrário, ele desce para um lugar horizontal, comum, cheio de questões menores, humanas; a vida correndo na sua vala, como se a arte estivesse ao alcance de qualquer processo que atravessa a necessidade real de inventar, enquanto sobreviver, existir, resistir. Fantasmas idealizados do Panteon tradicionalmente canonizado, historicizado, são deslocados, eles mesmos, em direção a seus dilemas e detalhes ínfimos, casuais, contingentes, compulsivos, até mesmo patológicos, que como qualquer indivíduo ou subjetividade que afirma a vida, o corpo, o fluxo da experiência, são elementos fortes na produção de sentidos que importam ainda, e cada vez mais, hoje, para o que se quer pensar "contemporaneidade", superando tanto tendências à nostalgia do cânone, quanto à euforia do híbrido.

É indispensável abordar essa descida ao nível do chão (da arte como necessidade, como vida, e logo como fluxo, movimento), principalmente no Brasil, também e sobretudo com a benção de Hélio Oiticica. O processo de ação e pensamento da arte por parte desse artista ocupa lugar de destaque na configuração dos interesses estéticos que passam a compor, e nunca deixar de gerar possibilidades, para a chamada arte contemporânea. No volume editado em 2006 por Cecília Cotrim e Glória Ferreira, intitulado *Escritos de Artistas*, encontra-se um texto de Hélio relacionado diretamente a essa "artevida" intitulado *Nova Objetividade*. Se o leitor toma o texto de forma desavisada, pode, de início, considerar o título como um simples clichê que se atribui geralmente, de forma irresponsável, a algumas tentativas vanguardistas da segunda metade do século passado. Nesse caso, não é.

Existe um movimento de arte do início do século XX, de origem alemã, chamado

"Neue Sachlichkeit", que quer dizer, exatamente, nova objetividade. Na verdade, Hélio pega um mote que foi colocado sob forma de manifesto, no início do século XX, mas de uma forma outra. Ele retoma essa colocação, que ia numa direção expressiva, e aponta para uma experiência mais dinâmica que a expressão. Esse texto de Hélio foi uma apresentação da exposição homônima "Nova Objetividade", no MAM, em 1967, que foi um divisor de águas na arte brasileira e mundial. Mais tarde, em 1986, ele seria editado em formato livro, "Aspiro ao Grande Labirinto", pela editora Rocco, organizado por Lúcia Pape, Waly Salomão e Luciano Figueiredo, com a capa verde e rosa.

Nesse sentido, não foi uma expressão gratuita. Hélio Oiticica, como artista muito bem informado, já colocava a questão da vanguarda em outros patamares, ao retomar um ponto de uma tradição alemã, de um modernismo bem datado, e propunha uma espécie de réplica, um diálogo, bancando um jogo alto, de reprocessamento. Apesar de falarmos do ano de 1967, já não há nesse texto de Hélio a noção exata de rompimento, como o seu período histórico pós-moderno ainda vinha, muitas vezes, trabalhando. Nele, Hélio introduz, o que parece ter sido o nervo, o centro da discussão da arte contemporânea, ao tratar a "nova objetividade" com uma enumeração do que seria suas características principais, como numa pauta aristotélica:

A nova objetividade seria a formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são:

- 1- a vontade construtiva geral;
 - 2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete;
 - 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);
 - 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
 - 5- tendência para proposições coletivas e, conseqüentemente, abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência essa que pode ser englobada no conceito de arte pós-moderna de Mário Pedrosa);
 - 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte.
- (Ferreira, Cotrim. 2006 Pg. 154)

Antes de mais nada, vale sobrepor a essa citação as palavras de Arthur Barrio, publicadas nesse mesmo volume de 2006, do texto de 1970 intitulado "Manifesto", reforçando diretamente esse pensamento, essa postura diante da estética e da ação de arte que aqui se coloca: "Manifesto contra as categorias de

arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte." (idem, p. 262)

Por um lado, a sofisticação crítica e literária por parte de Hélio Oiticica. Por outro, Barrio chuta o balde. Cruzando os dois, vejo uma trama da problemática contemporânea. Confirmado em seus trabalhos, assim como nos de outros artistas como Antônio Manuel e mais adiante Waly Salomão, esses problemas passam a constituir uma forma de arte para fora do quadro, sendo o quadro, quase vítima, tomado como ícone para todo um circuito autofágico de objetos fetiches, mercadorias, bibelôs. Essa tomada prática e teórica de posição territorializa um campo de problemas, uma área de atuação, uma ideologia, um agenciamento de desejos, que desestruturam os pilares constituídos da obra de arte tradicional, assim como os do gênero ou domínio, do programa político partidário e da psicanálise do tipo papai-mamãe. Acredito que esse campo, muitas vezes tratado a partir do pós-modernismo como anti-arte, desenvolvido em diversas maneiras e versões pelo Brasil e pelo mundo, faz parte ainda hoje de uma posição potente diante dos atuais desdobramentos que a arte contemporânea encontra.

Rio de Janeiro. Década de zero

O final da década de 90 apresenta uma versão contundente desses apontamentos aqui traçados. Na cidade do Rio de Janeiro, alguns artistas e estudantes de arte, organizados em torno da escola de belas artes da UFRJ, se articularam como Coletivo, nomeado então *Atrocidades Maravilhosas*. Esse coletivo, de um modo prático, exerceu uma série de ações em direção ao espaço público, a partir de um conjunto complexo de materialidades e formatos, como pintura, cartazes, performances, sonoridades, etc., que passaram, frequentemente, a ocupar a cidade com "intervenções urbanas". Vale lembrar que na época ainda não havia a familiaridade com o termo "intervenções urbanas", e as ações estavam de certa forma estagnadas. Hoje, ao contrário, o Rio de Janeiro conta, dentro da secretaria de cultura, com um interesse específico em Intervenções Urbanas; obviamente

atentos, na maioria das vezes, a temas do turismo, do entretenimento urbano, da publicidade, dos grandes eventos internacionais, da especulação imobiliária; enfim, interesses obscuros do projeto de uma cidade-empresa. Sobre isso podemos simplesmente ver as notícias.

No caso do *Atrocidades*, as ações envolviam outros temas mais ligados aos circuitos e à circulação da arte, à ausência das instituições públicas e privadas, e aos agenciamentos coletivos da produção artística. O acontecimento está efetivamente captado no volume *Cidade Ocupada*, editado sete anos depois, em 2007. As intervenções parecem não ter sido uma simples escolha estilística ou formal sobre um conceito de obra de arte. Sobre seu aspecto necessário, biopolítico, escreve Ericson:

Alguns pontos poderiam ser pensados como *leitmotiv* desse fenômeno. O esvaziamento cultural e financeiro pelo qual passa a cidade - com uma evazão, inclusive, no sentido demográfico -; a ausência total, ou quase total, de políticas públicas significativas no nível municipal e estadual; o recrudescimento e/ou fechamento de espaços e vias institucionais - sejam galerias, museus, salões, etc.; ou a obstrução de espaços públicos da cidade em nome de uma noção fundamentalista de segurança, que, de fato, não gera os resultados esperados e acaba por aumentar a possibilidade de insegurança, na medida em que impede a circulação lúdica e criativa pelos espaços públicos. (Pires. 2007, pag. 22)

Os eventos gerados pelo *Atrocidades Maravilhosas*, além de criar possibilidades diante de uma necessidade real de existência, e esquentar a cena carioca, fortaleceu alguns pontos de desdobramento em relação ao que tratavam Hélio e Barrio como num salto: nos afastamos de onde tomamos impulso. Duas problemáticas gerais se desprendem nesse salto. Primeiro, o enfraquecimento da noção de « obra de arte » em direção a uma arte como processo, como fluxo de ação, como jogo. Logo, uma possível consequência mais extensa, que seria o tema de uma "arte sem obra". Depois, uma dinâmica de quebra da autoria, ou, ao menos, da centralidade que a autoria quase sempre exerceu, principalmente no amplo modernismo, gerando decomposições do papel da autoria em noções como as de "artistas propositores" e "artistas participantes". Isso se dá desde o *Atrocidades*, e em suas discussões e ações posteriores, passando por alguns outros trabalhos, como o *Fumacê do Descarrego*, produzido por um outro coletivo

chamado *RRadial* (espécie de desdobramento do primeiro), proposto pelo artista Alexandre Vogler e executado por outros artistas e colaboradores como participantes, em torno do colóquio *Resistências*, realizado em 2003 na Cinelândia. Além disso, abordando essa e outras experiências que daí decorreram, independente de seus formatos ou soluções práticas, cabe aqui verificar o que parece uma força condicionante da pertinência desses acontecimentos :

O que chama a atenção aqui não é só a disposição afirmativa dessas proposições, mas a maneira pela qual essa mesma disposição vai contaminar a produção de sentido dos trabalhos e dos produtos de arte. Escapar. Forma pela qual se vai propor uma outra capacidade de singularização presente no deslocamento de sentido em meio ao espaço urbano." (Idem, pag. 40)

Escapar, como tática de arte, assim como de vida, se coloca, desde então, e cada vez mais, como questão de valor crítico preferencial para diversas linguagens que ainda se querem inventivas, potentes, afirmativas. De outra perspectiva, escapar acaba como resultado, funcionando como alternativa única, necessária, inevitável, para qualquer experiência enquanto fluxo, trânsito, movimento. Quando Vogler fala, citado no texto de Ericson, examina:

Apesar do trabalho lidar diretamente com a problemática institucional da arte, não julgo ter sido este o motivo formador da iniciativa. Até porque o próprio ato de negar essa situação o leva para o mesmo discurso institucional (ainda que negando, toca-se o mesmo assunto). Preocupava-me, antes, resolver certos aspectos ligados à abrangência do trabalho, ou seja, torná-lo visível. Me passava pela cabeça a possibilidade de em dois minutos de exposição, o trabalho ter o equivalente à média mensal de visitantes num espaço de grande porte. Melhor ainda era o fato de tornar dispensável essa ruidosa predisposição do expectador em encontrar um trabalho de arte em um espaço de arte. (Idem, pag. 39)

Nesse sentido, pode-se imaginar que os artistas presentes nessas ações, como Vogler, Guga Ferraz, Luís Andrade, Ronald Duarte, Ducha e outros, suplementam, de certa forma, alguns pontos enunciados por Hélio Oiticica ou Barrio, e, ao mesmo tempo, sem uma idealização panteônica. As ações parecem escapar, taticamente, como consequência de diversos macro problemas institucionais e políticos apontados naquela ocasião, mas também problemas privados, como ausência de possibilidades para uma produção individual/autoral

efetiva ligados a ausência também de canais de visibilidade. Nesse sentido, questões que tocam o problema da dissolução da autoria e da obra de arte, aparecem como consequência da necessidade primeira de produzir, enquanto existir, gerar sentido diante de uma falência dos órgãos institucionais e das subjetividades passivas, constituindo um campo de forças possíveis, viáveis, reais. A virada para a década de zero no Rio de Janeiro pode e deve ser vista como uma espécie de ressurgimento de uma pulsão possível para a problemática das artes contemporâneas.

considerações universitárias

Como ressurgimento, também, deve-se considerar o papel da universidade nesses eventos; a universidade enquanto formadora de artistas, que até então não existia em gerações anteriores. No Rio de Janeiro até a década de noventa, quem tinha alguma formação artística e alcançou as galerias, não vinha da universidade. Esses artistas vinham da EAV (escola de artes visuais) do Parque Lage, de outros cursos livres, ou formações do contato direto com artistas anteriores e bolsas no exterior, como o caso de Hélio Oiticica, Cildo Meireles, e tantos outros. No caso do Parque Lage, isso atravessa a chamada geração oitenta, mas toca diretamente artistas como Ernesto Neto, Tatiana Grimberg, Adriana Varejão, Marcos Chaves, etc.; toda uma geração precedente à década de noventa que teve sua formação e entrou no circuito sem ter vindo da universidade. Vale lembrar que, na entrada da década de 2010, precisamente em 2011, faleceu o ex-ministro da educação que perdurou no cargo pela maior parte da década de noventa, durante o governo Fernando Henrique Cardoso. Para além da polêmica que esse dado possa trazer para o assunto, a política do Sr. Paulo Renato de Souza não teria sido precisamente isenta de responsabilidades neste ponto. Fato é que, no mínimo, durante a década de 1990, a universidade não tinha uma voz ativa diante do mundo das artes. Esse quadro caminhou para uma transformação ao longo da década seguinte. O que era a universidade na década de 90? O que se falava sobre arte? Como se posicionava em relação a cânones, gêneros, formatos, exercícios e práticas? O que temos hoje?

Parece impensável considerar certas dinâmicas e tentativas da universidade hoje - tanto em seu corpo docente como discente - no mesmo patamar daquelas que haviam na década de 90. Estamos além.

Em tão pouco tempo cronológico, mas num abismo de reviravoltas e efemérides, carreiras artísticas, vindas de universidades ou indo ao encontro delas, começam a ser viáveis. Fato é que a universidade hoje dá suporte e forma artistas. E, no caso do Rio de Janeiro, não só a Escola de Belas Artes, mas outras, que trabalham linguagens como a literatura, o cinema, as artes cênicas. Em dez anos houve uma mudança de cenário; em vinte, ganha força uma tensão pela sua consolidação. Esse jogo coletivo, necessário, essa postura tática, gerou agenciamentos produtivos, criando linhas de trânsito que se verificam de forma crescente e que, para manter-se nesses vetores, nesse campo de problemas, deverá, pelo visto, atualizar sempre a tarefa de escapar. Saber entrar, sair e criar lugares. Como escreve Ericson Pires, essa tarefa "é a potência nômade, a força de deslocamento constante, o nomadismo como ética." (Pires. 2007, pag. 13)

desdobramentos

Tabela tática :

- A necessidade de deambulação enquanto mecanismo de escape.
- Trazer o corpo no corpo e inventar, criar o próprio trajeto que se segue
- Articular as forças em jogo e fazer jogá-las.
- Manter o movimento como referência necessária ao corpo.
- Fazer da ação a casa do corpo
- Deslocar-se no campo das intensidades ; perceber a extensão enquanto propagação das intensidades.
- Experimentar o corpo enquanto multiplicidades de singularidades.
- A multidão é a vida do corpo.
- Desconstruir o controle e suas modulações.
- Criar subjetividades e processos de sibijectivação ativos e criativos.
- Encontrar no delírio a potência da invenção.
- Delirar enquanto necessidade do processo deambulatório.
- Pensar o movimento enquanto potência perene de encontros e criação do outro.
- Atacar e saquear as estratificações e modulações do controle impressas nos discursos hegemônicos de cultura.
- Saltar sobre os clichês
- Romper com a lógica hierárquica, acumulativa e desigual.
- Apostar na potência da vida contra o poder do capital.
- Criar e produzir diferenças. (Idem, pag. 194)

Como ficaria a noção de "arte sem obra" diante dessa problemática? Qual seria o objeto ou a mercadoria se o valor está no processo, na vivência, no fluxo, no trânsito? E a quebra da autoria? Quais seriam as consequências, além das econômico-financeiras, desse deslocamento da autoria para as noções coletivas? Podemos verificar agora que o tema, na prática, tratou de abrir caminho para a constituição de assinaturas conjuntas, muitas vezes consideradas de maior importância do que trabalhos assinados individualmente por parte desses artistas.

Em paralelo, coloca-se também o problema levantado por Agamben em conferência realizada em 2012, que tem sua primeira versão escrita em português, autorizada pelo filósofo, fruto da transliteração e tradução de Vinicius Nicastro Honesko, da UNICAMP, intitulada *Arqueologia da obra de arte*. Nesse texto aparece também a ideia de arte sem obra, porém a partir de considerações relacionadas à noção de "liturgia", apoiada nos rituais cristãos das missas e eucaristias. A ação de arte implicaria não numa representação com um fim em outro lugar, numa obra que é resultado, mas constituiria no próprio ato a sua atualização verdadeira. A performance enquanto teatralização do universo pessoal do artista, assim como de seu *entourage*, coloca a questão em outros patamares críticos.

De toda maneira, me animo em constatar que essas ações coletivas de que trato aqui a partir de *Cidade Ocupada*, principalmente no que tangencia "encontro público" e "autorias cruzadas", se encaixaram e continuam se encaixando, numa afirmação da alegria (como queria Oswald de Andrade), da celebração, de uma implementação do comum a partir do outro, da consolidação de uma rede de encontros, do instante, dos afetos, do abandono de princípios de individuação e da entrega, da festa; para fora do museu, fora da sala da galeria. Essa convergência afetiva, de um coletivo efetivo, não se explica, a princípio. Ela pode simplesmente ser justificada por um reconhecimento mútuo entre as partes de uma forma de viver que presume o prazer. Porém, uma década depois, com alguma inserção num mercado já existente, que dá conta e se interessa por esses movimentos reiniciados no fim da década de 90, cada ação conta com seus pontos de partida, suas idéias ou proposições iniciais, como critério de autoria; justamente o papel do artista propositor, que realiza o trabalho aliado a outros agentes, indispensáveis, que seriam os artistas participantes. Assim, tornam-se ainda trabalhos coletivos, porém de proposições autorais bem definidos, na melhor das hipóteses. O coletivo, capturado, também pode ser um problema, como é o caso de grupos que entendem hoje essa prática, de maneira pragmática, como facilitação da inserção no mercado de arte.

Sobre o trânsito, o trabalho que é processo em órbita, que não produz e não deseja produzir bibelôs como mercadorias, vem-se abraçando cada vez mais a ideia de Performance. Diante dos atuais acontecimentos, vejo uma crescente retomada de ações performáticas como mais um potente desdobramento das apostas

contemporâneas desde a década de 60. Em suas controvertidas acepções e realizações, essa prática parece ocupar sempre um entre-lugar na compreensão do que é arte. De alguma maneira, seu próprio estatuto, se há algum, diz respeito ao efêmero, transitivo, lúdico, espontâneo. Dessa forma, multifacetada, não aponta para um sentido único ou identitário de acontecimento, mas se afirma enquanto evento, instante.

Coletiva ou autoral, não seria exatamente obra de arte, no sentido fetichista, apesar de correr sempre o risco de uma espécie de apropriação por diversas maneiras de capturas, em diversas ações, tanto de mercados de arte quanto de urbanismos e publicidades. Independente dessas armadilhas, a performance se afirma como uma ação de arte contemporânea. Enquanto linguagem, começa a ser compreendida como uma espécie de oitava arte, pós-cinema, englobando em suas possibilidades práticas, tanto o cinema, quanto a arquitetura, a música, a literatura, o teatro, a ciência e tecnologia, principalmente envolvendo o corpo do artista, seja do propositor ou dos participantes. Essas ações se mostram, efetivamente, como casos muitas vezes extremos de mistura total de materialidades e discursos, sempre escapando de definições e catalogações. Por isso, ao mesmo tempo, querer entendê-la como gênero, ou como oitava arte, torna-se uma operação complicada, e a coisa escapa novamente. Mais uma vez, aqui, o que está em jogo é a motivação biopolítica que está efetivando essas ações, reforçando assim a problemática da década de 60/70, destacada aqui por Hélio Oiticica e Arthur Barrio.

De toda maneira, parece firme que as relações entre o objeto e a sua representação jamais deixarão de existir. O que testemunhamos hoje poderia ser uma fase do jogo, mais ampla, que usa os mesmos fatores, mas eles ficam sem lugar, sem presente, não chegam a se presentificar. A questão é ambígua. Existem trabalhos propostos, entendidos muitas vezes como performáticos, onde a matéria principal apresentada é a ausência, como o percurso de Bas Jan Ader: da ausência para o sumiço. Existe também, por outro lado, o caso da Bienal de São Paulo em 2008, onde a curadoria optou por não apresentar trabalhos e deixar todo o pavilhão vazio. Polêmicas à parte, não falamos aqui da mesma coisa: sumiço é uma coisa, vazio é outra e ausência é ainda outra. Casos a serem vistos; passo a passo. Do que temos hoje, podemos dizer que o vazio esvaziou-se, em público e crítica, desde a bienal vazia.

O peixe morreu pela boca. Valeu nada e gerou o nada que já era si mesmo. Disso já tivemos o suficiente.

vinheta

Pensamos em 5 camadas agenciadas. Na verdade uma de base, uma grande camada, e 4 que atravessam essa, dando detalhes - às vezes tecendo às vezes rasgando. Ou nem tanto tecendo mas prensando - mais pra feltro que pra tecido. Claro que sempre considerando o tanto de um que tem no outro

A grande camada (1) são as músicas mesmo, trabalhadas numa colagem direta de cortes secos de uma pra outra. Como critérios de montagem (ou seja, da simples ordem de encadeamento das músicas/canções), só pensamos até agora que, seja o que for, se constitui primeiro por um foco material: ritmo/andamento; tonalidade (maior/menor); timbres. Depois, tem aquela ideia também de seções de clássicos em diversas versões bem diferentes em épocas e materialidades, tipo tocar numa mesma sequência direta de cinco canções, cinco versões diferentes de Garota de Ipanema ou sei lá, My Way, que existe originariamente em francês (Comme d'Habitude) e deve haver diversas retomadas nas duas línguas ou mais. Isso poderia ser como um coringa, uma graça, um cheiro. Mas no todo, o foco material como principal, esquiva a gente de noções temáticas chatas como assuntos, letras, gêneros, ou coisas assim. Além disso, vai criar um retalho interessante na ordem, meio ao acaso em relação aos gêneros ou temas das letras, mas associando coisas inesperadas, como um mash-up da pesada do André Paste seguido de um opus do Guerra peixe que entrega o bastão para o pop da Alice Caymmi que dá lugar para uma peça do Rodolfo Caesar.

As outras 4 camadas são (2) as Paisagens sonoras; (3) as Vozes / Logomarcas, encontrando uma ou mais vozes perfeitas pra dizer "infinitas"; (4) os fragmentos de entrevistas, depoimentos e intervenções de diversas fontes sobre música e cultura e seja lá o que for de interessante, entre cânones, novos, anônimos, loucos da rua e até mesmo a sua mãe; e (5) pequenas intervenções eletroacústicas,

barulhinhos, sintizinhos, frequências, objetos MIDI ou seres numéricos em geral, objetos inusitados, etc.

As paisagens sonoras podem ser sem critérios. Natureza, campo, oceano, ventos, galinheiros, florestas, cachoeiras, festinhas, casais, cidade, cruzamentos de grandes avenidas, trem, metro, barco, ônibus, carros, futebol, ... o barato é o conceito de *soundscape*: parar o microfone e deixar num *continuum* de tempo e corta(!) - pronto foi! Podemos ir criando nosso próprio banco de soundscapes e ir ao mesmo tempo pegando os que já existem (pra cinema, por exemplo)

As Marcas devem ser poucas vozes, todas com uma entonação / intenção / sentimento / motivação comum dizendo a mesma coisa, o mesmo nome da coisa, tentando sempre reproduzir uma aura geral que se repete, mas cada uma na sua singularidade: homem, mulher, criança, professor de história, anão, bicha, trava, designer, vascaíno, etc. Essa camada poderia vir sempre finalizando ou iniciando uma paisagem sonora, ou uma sequência de canções. Nesse caso, essas duas camadas já teriam um agenciamento próprio dentro do emaranhado que nem assim deixariam de se agenciar com o todo, de forma independente e em dupla ao mesmo tempo.

A camada de fragmentos de entrevista consta de uma costura entre os arquivos que já temos, dos seminários e ações realizados até hoje, mais os que virão sendo produzidos pelos trabalhos futuros, somados aos documentos canônicos de pesquisa sobre música em diversas épocas e com diversos objetivos e contextos diferentes e, ainda, trechos de entrevistas, ou melhor, colheitas de depoimentos dos presentes em eventos, fãs, entusiastas e qualquer louco que espontaneamente deixe sua marca em nossos gravadores portáteis. A ideia é criar uma narrativa mosaica onde essas vozes dialoguem delirantemente, criando outros sentidos em sua fragmentação autônoma e ressignificada na sequência de escuta da duração do programa.

Por último a coisa da eletroacústica, prática nascida do advento do rádio, da manipulação de parâmetros técnicos do radialista e do profissional de estúdio em

geral. Assim fazemos reverência à linguagem mesma da coisa tentando atualizá-la, entre aparatos eletrônicos, digitais e de sonoplastia artesanal.

Então acho que é isso, por enquanto, como ponta-pé inicial, quase conceitual, desse nosso texto radiofônico. É importante entender a íntegra do produto final da difusão, a duração mesmo do programa, como música. Uma composição musical de duas horas que se movimenta nesse percurso entre as partes dispostas em camadas. A música é tudo isso; estamos compondo.

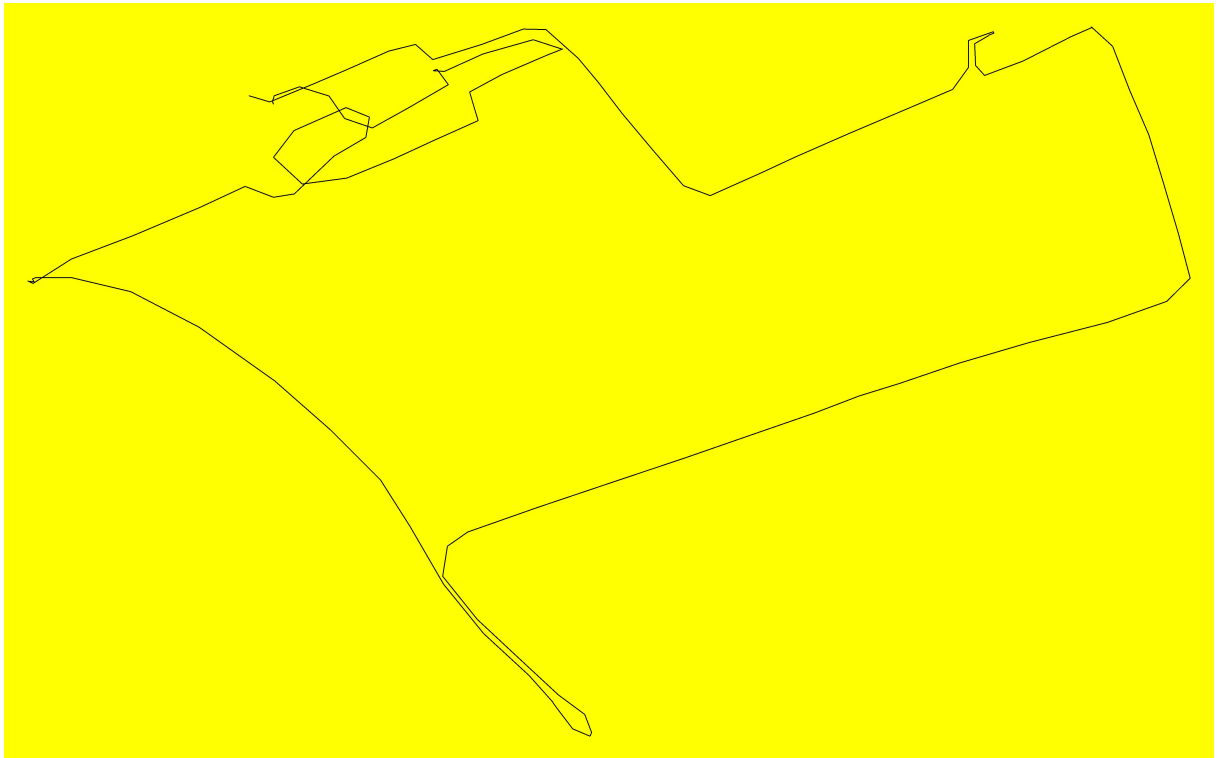
duas experiências

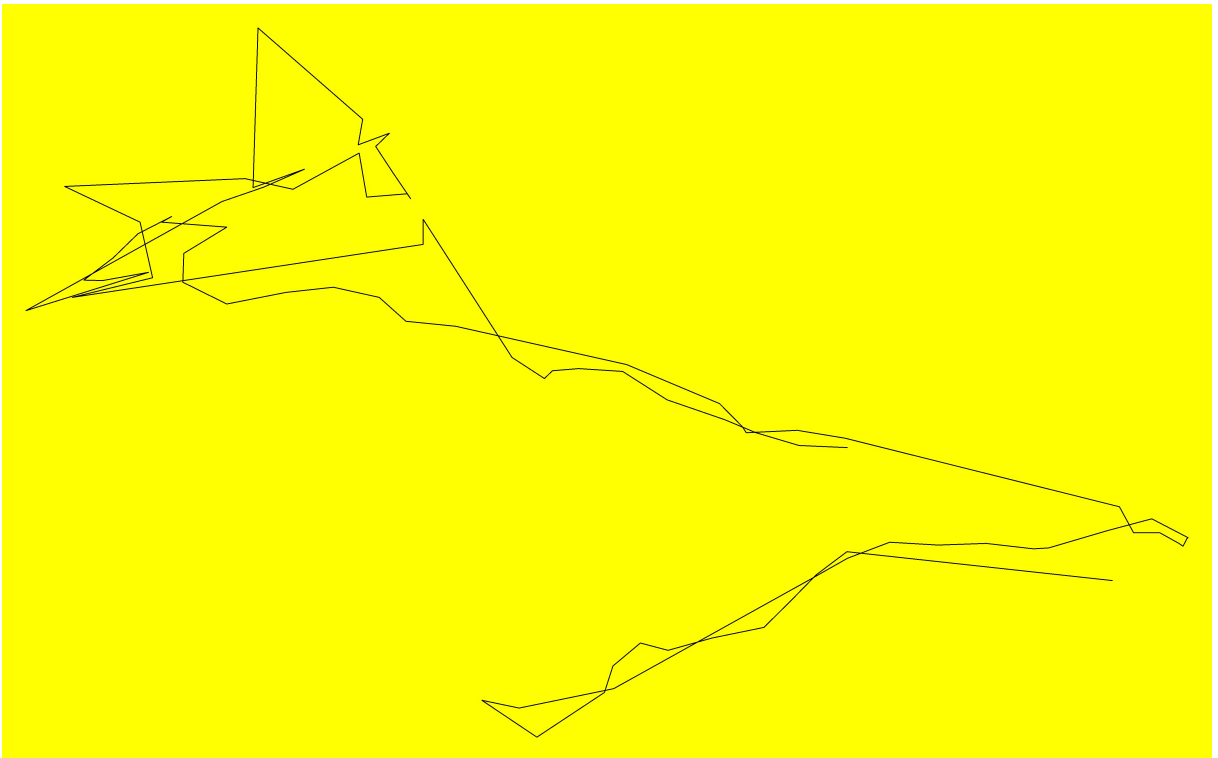
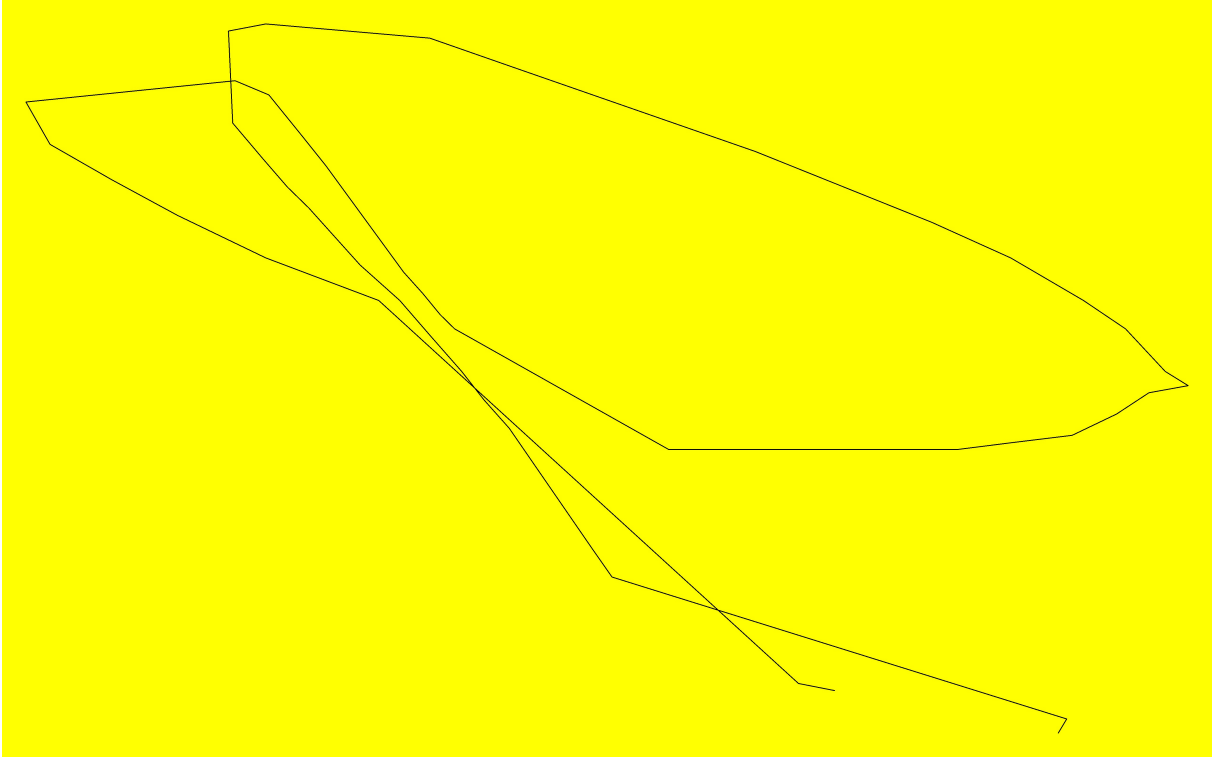
A noção de "escrita sonora" vem se formando por um percurso híbrido, cruzamento de práticas e materiais que se articulam segundo contextos variados. Em todos os campos o que está em jogo é uma constante investigação dos corpos sonoros que compõem o ambiente metropolitano para lançar a cidade contemporânea numa ação lúdica e performática a partir de sua sonoridade.

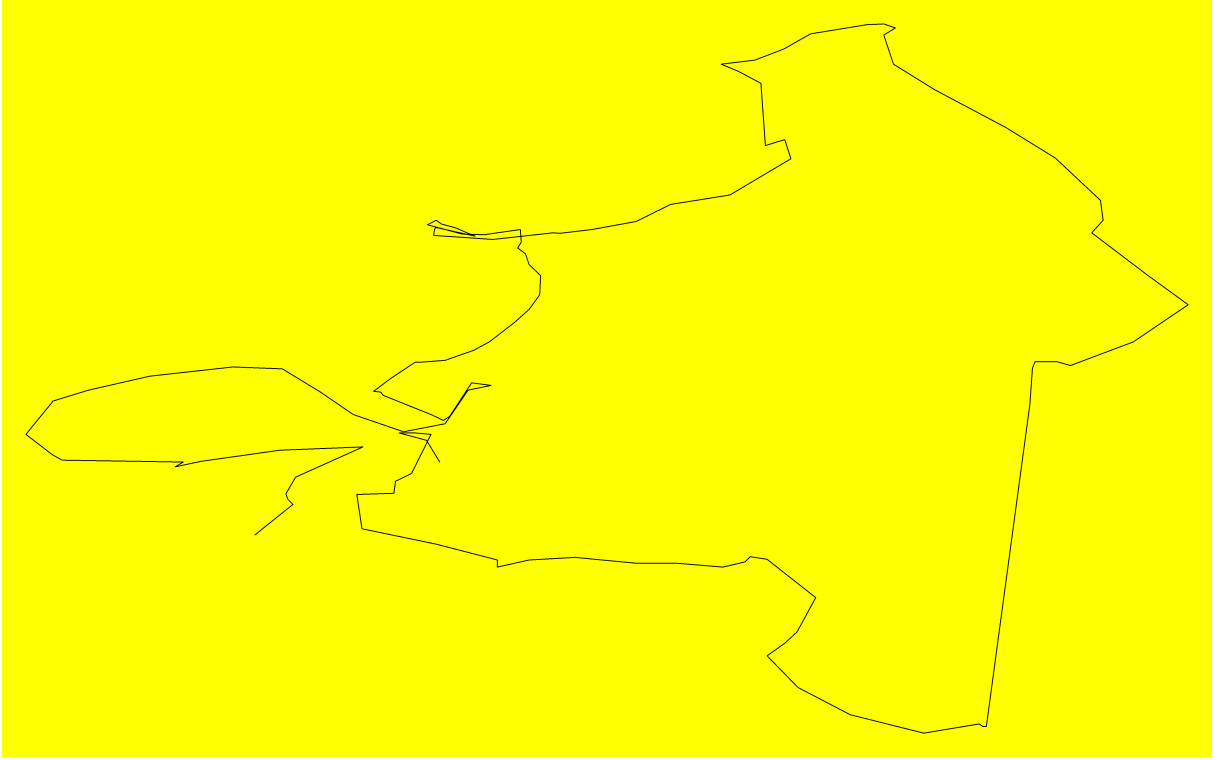
A possibilidade de pensar essas ações como escrita nasce da constatação das diversas formas narrativas que saltam a todo momento durante os desafios da criação, principalmente considerando o desejo de poesia presente nessas tentativas. A cidade sonora trama textos, contrapõe vozes, configura cenários e inventa territórios impensáveis pelo indivíduo. São os gestos coletivos, aleatórios, ou muitas vezes alienados, que escrevem esses espaços, num conjunto pulsante de convergência e dispersão, fluxo intenso em constante deformação. Enquanto escrita sonora, tal poética é feita dos rastros e das sobras desses espaços. Os últimos trabalhos que dão forma a essa investigação operam por duas perspectivas suplementares.

caso 1. Geomúsica. Quatro virtugravuras

Deixar o fluxo urbano inscrever parâmetros de movimento medidos por GPS e traduzidos em parâmetros sonoros digitais. Estar lá, em deriva, em deambulação. Captar os aspectos do controle e da aleatoriedade a partir de números e códigos matemáticos. Processamento de dados que gera orquestrações impensáveis pelo indivíduo. A cidade se grava no plano e forma dobras sobre dobras.

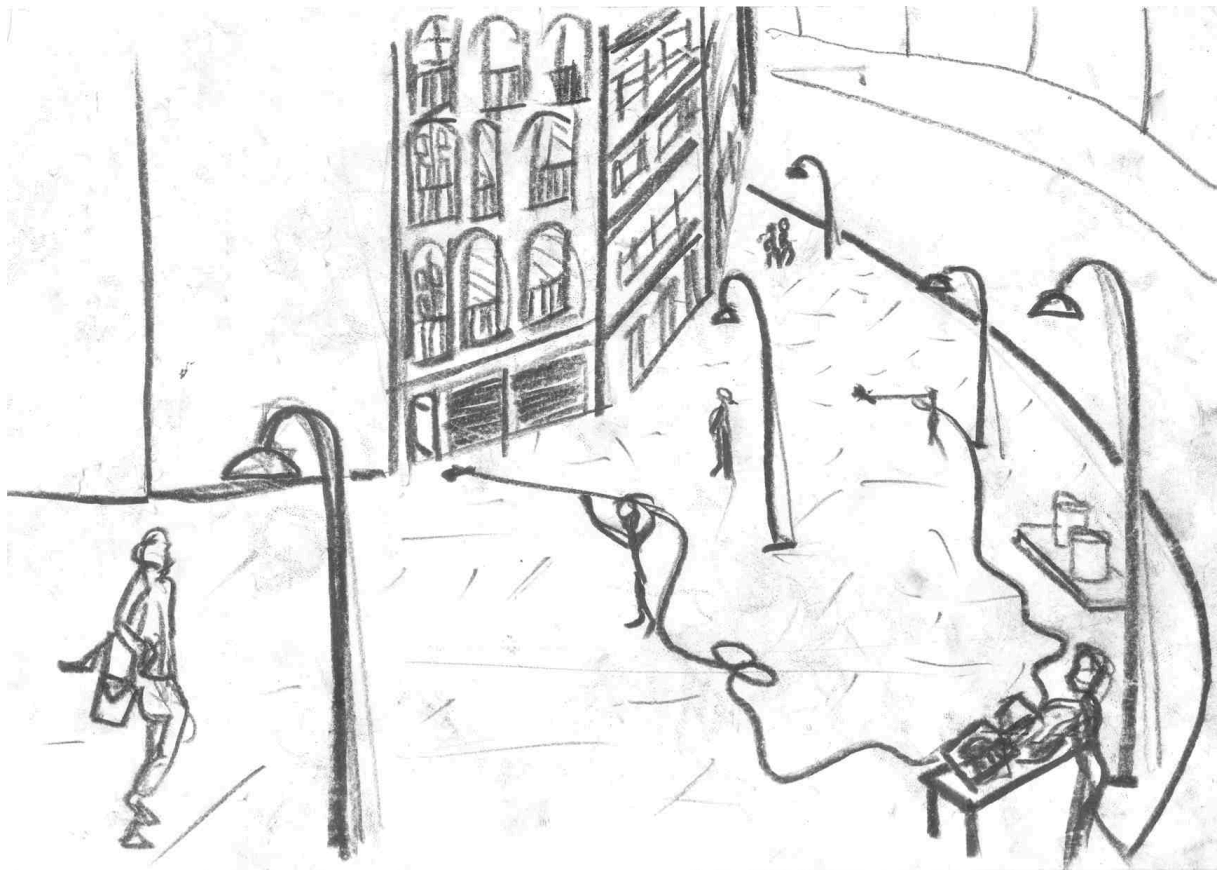


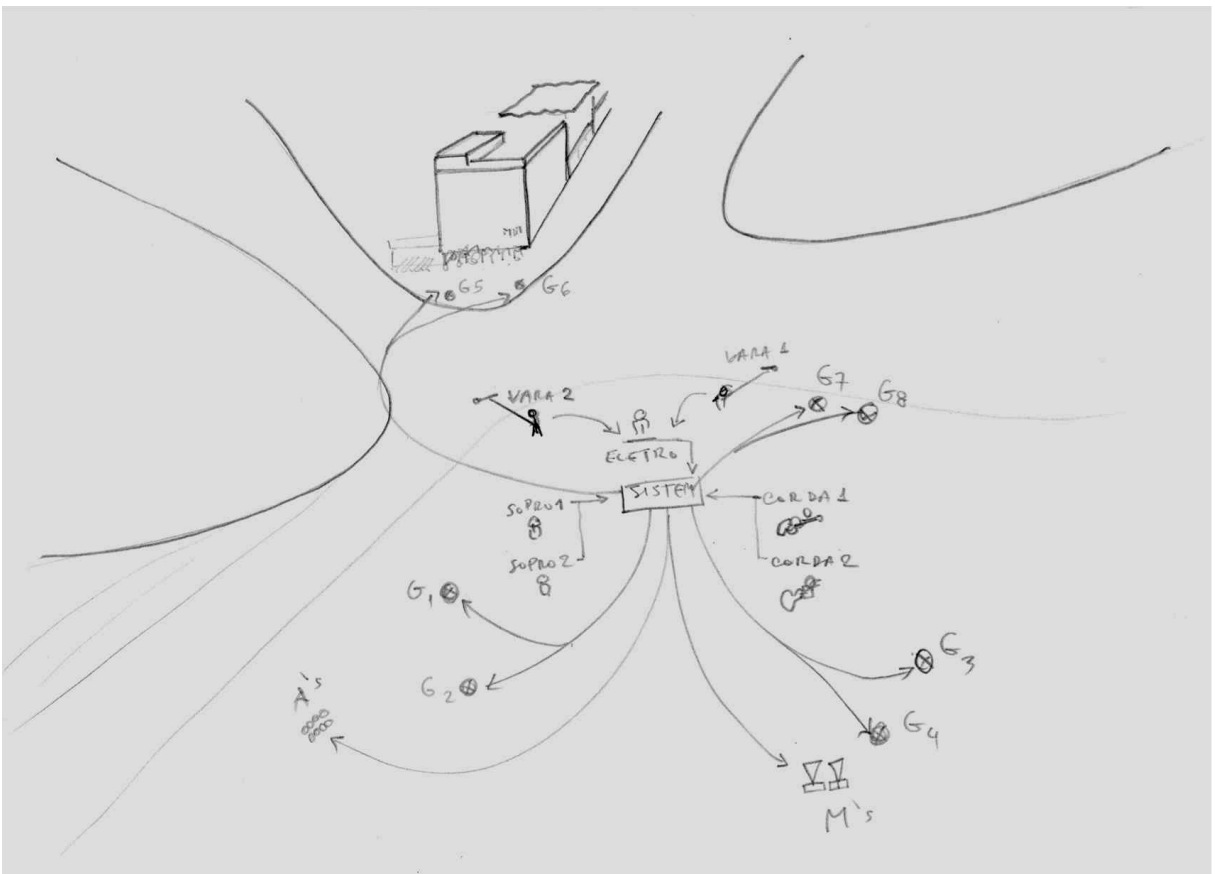
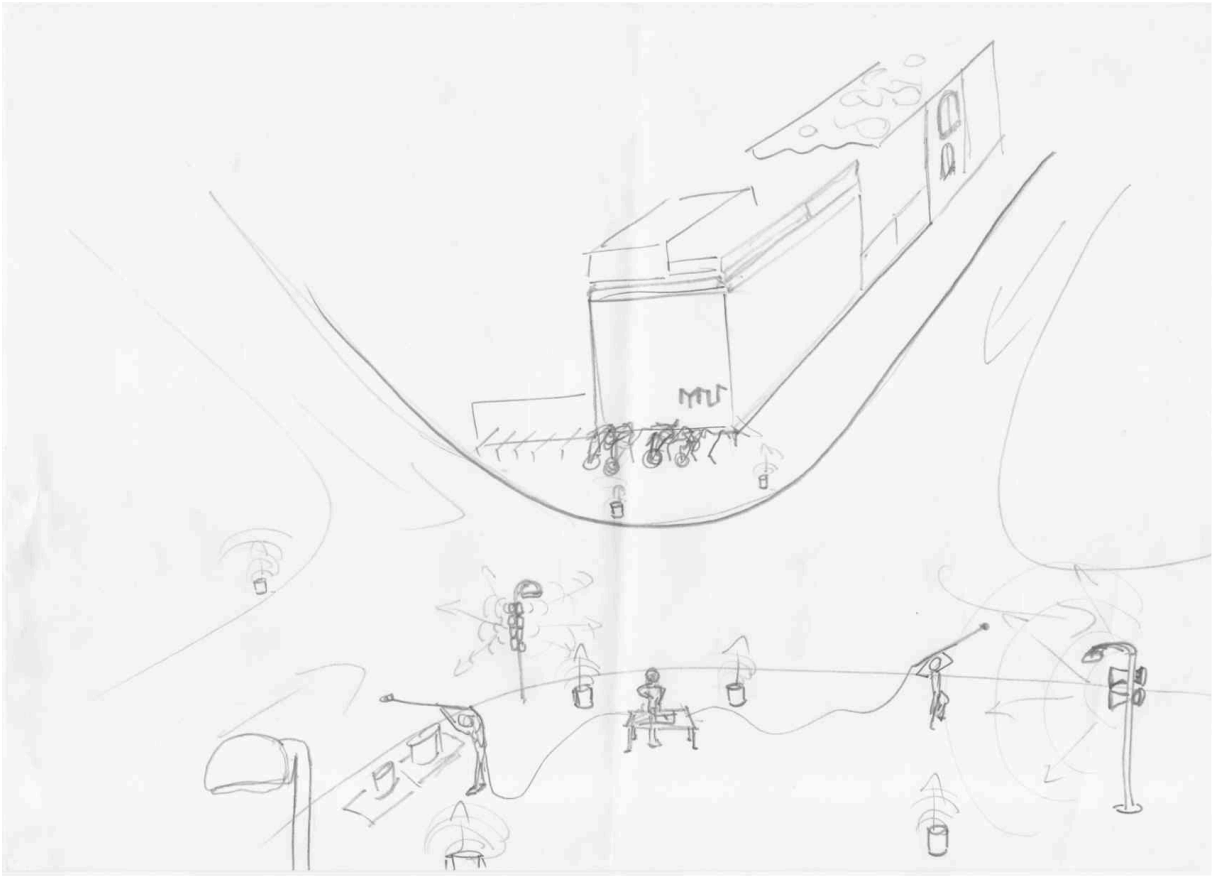




caso 2. Orquestra de paisagens. Quatro croquis.

Abordar a malha de ruídos urbanos como índices das transformações da cidade. Manipular a perturbação urbana. Compor harmonias, pulsações, saturações, densidades, melodias e amplitudes. Estar lá, num ponto fixo. Posicionar-se como coordenada espacial. Fechar um plano com microfones e captar as interferências. Interferir nas interferências. Devolver o resultado em tempo real por um sistema de espacialização do som, instalado em praça pública. Dispositivo misto de regência afetiva, partitura do acaso e improviso.







fragmentos

(François Bayle. *L'espace. Post-scriptum...*)

De la musique (fabriqué avec du rayonnement), toujours nos efforts plus ou moins fructueux reviennent à en repaindre dans l'espace les "vibrations composés". Et l'on se gardera de penser que cet espace est simple, qu'il peut être aisément compris et qu'il en va comme d'un objet usuel!

Em música (fabricada com radiação²), nossos esforços mais ou menos frutíferos voltam sempre a ...(largar, soltar, propagar ?) no espaço as "vibrações compostas". E que não pensemos que esse espaço seja simples, que ele possa ser facilmente compreendido e que ele exista como um objeto vulgar!

Plus on travaille avec ou dedans, plus s'efforce-t-on d'atteindre à d'autres virtualités, hyperspaces, plus est-on conduit à constater que l'espace est impréhensible, incompréhensible, qu'il reste comme une hypothèse, un intervalle, une incertitude fondamentale: c'est pourquoi on l'appelle "espace", ce *spatium* posé comme distance, question...

*Quanto mais trabalhamos com ou dentro, quanto mais nos esforçamos a alcançar outras virtualidades, hiperespaços, mais somos conduzidos a constatar que o espaço é inapreensível, incompreensível, que ele segue como uma hipótese, um intervalo, uma incerteza fundamental: é por isso que o chamamos "espaço", esse *spatium* posto como distância, questão ...*

Jadis (avant Einstein), le temps, l'espace étaient donnés comme préalables vides. Un grand Tout, où s'installaient petit à petit des univers d'objets, une immense, une espèce... d'espace à remplir. Dieu étant le grand architecte des origines et du vide, ces contenant infinis d'état des choses, à inventorier tant

² "rayonnement": abraçando as convergências de radiação como emanção de raios; aquilo que reluz, brilha, oscila, orbita e pode gerar esplendor.

bien que mal par nos sens et nos mesures, notre conscience que des objets existent. Les revolutions de la relativité et de la phénoménologie on donc renversé la question: il n'y aurait, *a priori*, pas d'espace, pas de temps. Ce qui reste pour moi aussi misterieux que la musique même...

Em outros tempos (antes de Einstein), o tempo, o espaço eram dados como previamente vazios. Um grande Todo, onde se instalavam pouco a pouco universos de objetos, um imenso, uma espécie... de espaço a preencher. Deus sendo o grande arquiteto das origens e do vazio, esses conteúdos infinitos de estados de coisas, de alguma maneira a inventariar através de nossos sentidos e nossas medidas, nossa consciência, só objetos existentes. As revoluções da relatividade e da fenomenologia reviraram então a questão: não haveria, a priori, espaço, tempo. O que resta para mim tão misterioso quanto a música ela mesma...

(Einstein. Prefácio para Max Jammer. *Concepts of space - The History of Theories of Space in Physic. 1953*)

Deux conceptions de l'espace peuvent être mises en opposition comme suit:

- a) l'espace comme une qualité relative à la position du monde des objets matériels;**
- b) l'espace comme *contenant* de tous les objets matériels.**

Dans le cas *a*, l'espace est inconcevable sans un objet matériel. Dans le cas *b*, un objet matériel ne peut être conçu qu'en tant qu'existant dans l'espace; celui-ci apparaît alors comme une réalité qui est, en un certain sens, supérieure au monde matériel.

Duas concepções de espaço podem ser postas em oposição como segue:

- a) o espaço como uma qualidade relativa a posição do mundo dos objetos materiais;*
- b) o espaço como contendo todos os objetos materiais.*

No caso a, o espaço é imconcebível sem um objeto material. No caso b, um objeto material só pode ser concebido como existente no espaço; neste caso, o espaço

aparece então como uma realidade que é, num certo sentido, superior ao mundo material.

(Guy Lelong. *Musique in situ*)

Qu'elles soient littéraires, plastiques ou musicales, les oeuvres dites "artistiques", si elles veulent être montrées ont besoin de lieux appropriés qui puissent les accueillir. Ces lieux, que notre culture a progressivement définis, sont aujourd'hui principalement le livre, la galerie ou le musée, et la salle de concert. Le rapport des oeuvres d'art à leur lieux d'accueil a suscité deux types de réflexions qui, pour s'accorder quant à l'importance qu'elles donnent à cet aspect souvent mésestimé du phénomène artistique, s'opposent toutefois par leurs hypothèses de base. Le lieu d'accueil d'une oeuvre, en effet, peut être seulement considéré comme le "cadre" où elle est présentée, ou au contraire pensé comme une instance capable de générer l'oeuvre elle même.

Que elas sejam literárias, plásticas ou musicais, as obras ditas "artísticas", se elas querem ser mostradas necessitam de lugares apropriados que possam acolhê-las. Esses lugares, que nossa cultura progressivamente definiu, são hoje, principalmente o livro, a galeria ou museu, e a sala de concerto. A relação das obras de arte com seus lugares de acolhimento suscitaram dois tipos de reflexões que, para estar de acordo com a importância que elas dão a esse aspecto frequentemente subestimado do fenômeno artístico, se opõem em suas hipóteses de base. O lugar de uma obra, com efeito, pode ser considerado somente como o a "moldura" onde ela é apresentada, ou ao contrário pensada como uma instância capaz de gerar a obra ela mesma.

C'est dans le domaine littéraire que la première attitude a trouvé son exploration la plus systématique, grâce à l'ouvrage de Gerard Genette intitulé *Seuils*. Apparûs au fure et à mesure de l'invention du livre, ces éléments que sont la maquette de couverture, la mise en pages, l'inscription du nom d'auteur, le titre, la bande-annonce, les épigraphes, les dédicaces, les

préfaces et les notes, et encore le choix de la typographie constituent un appareil destiné à présenter au public toutes sortes d'écrits, notamment littéraires. Or cet appareil que, d'un terme plus technique, Gérard Genette nomme *le paratexte*, a surtout pour effet de "régler en sous-main nos lectures". Bref, sous couvert de présentation le paratexte est bien plutôt le lieu que détient l'oeuvre.

É no domínio literário que a primeira atitude encontrou sua exploração mais sistemática, graças ao trabalho de Gerard Genette intitulado Seuil. Surgido durante a invenção do livro, esses elementos que são o modelo da capa, a organização das páginas, a inscrição do nome do autor, a chamada³, as epígrafes, as dedicatórias, os prefácios e as notas, e ainda a escolha da tipografia constituem um aparelho destinado a apresentar ao público todos os tipos de escritos, notadamente literários. Ora, esse aparelho que, por um termo mais técnico, Gerard Genette nomeia o paratexto, tem sobretudo o efeito de ... ??? nossas leituras. Resumindo, como pretexto de apresentação, o paratexto é bem mais o lugar que detém a obra.

La seconde attitude a été explicitement revendiquée dans le domaine des arts plastiques et plus précisément définie par Daniel Buren, à partir de la fin des années 60, avec la notion d'*in situ*. Cette locution signifie simplement qu'une oeuvre ainsi qualifiée est "provoquée" par son site, autrement dit que tout travail *in situ* est pour une part déduit de son lieu d'accueil - que ce dernier soit une galerie, un musée, voire un espace architectural existant. Et comme, pour ce faire, l'oeuvre *in situ* se doit d'intégrer à ses propres réglages certains aspects des lieux où elle est placée - soit, en termes plus techniques, procéder par "indexation topique" - il s'ensuit que toute oeuvre *in situ* excède, par principe, le cadre censé la détenir.

A segunda atitude foi explicitamente reivindicada no domínio das artes plásticas e mais precisamente definida por Daniel Buren, a partir do fim dos anos 60, com a noção de in situ. Essa locução significa simplesmente que uma obra assim

³ O autor utiliza a expressão "bande-annonce", traduzida por chamada, que tenta dar conta de algumas noções como anúncio, resumo, orelha, "trailer" ou resenha.

qualificada é "provocada" por seu sítio; dito de outra maneira, todo trabalho in situ é parcialmente deduzido do lugar que o acolhe - que esse lugar seja uma galeira, um museu, ou um espaço arquitetural existente. E como, para tal, a obra in situ deve integrar a seus próprios procedimentos certos aspectos dos lugares onde está instalada - em termos mais técnicos, proceder por "indexação tópica" - daí procede que toda obra in situ excede, por princípio, a moldura destinada a contê-la.

(Eero Tarasti. *L'espace dans le discours musicale*)

Nous pourrions aussi prendre l'exemple de l'architecture et de sa "musique". Ici encore, il n'est pas nécessaire de croire aux modules d'un Le Corbusier pour éprouver les qualités acoustiques extraordinaires de la salle oval de l'église de La Chaux-de-Fonds, en Suisse. De même, on peut concevoir avec l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa qu'un aspect plus essentiel que la structure abstraite et logique d'un bâtiment est la manière donc on le ressent, et notamment quelles sensations *haptiques* il provoque. Selon Pallasmaa, on obtient une expérience intensive d'une architecture non pas en la regardant, mais en la "touchant" avec l'inconscient et en s'identifiant corporellement avec elle. De cette façon, une maison se transforme en une réalité vécue, en une pièce que l'on peut entourer, où l'on peut aller, dont les surfaces peuvent être touchées et dont l'essence acoustique peut être écoutée (chaque maison aurait sa voix, reconnaissable comme celle d'une personne).

Ces exemples nous conduisent à penser que même l'espace visuel peut être interprété comme une sorte de non-espace ou d'antiespace, comme un Kinétisme, comme une "musique" des sensations invisibles.

Nós poderíamos também tomar o exemplo da arquitetura e de sua "música". Aqui novamente, não é necessário considerar os módulos de um Le Corbusier para experimentar as qualidades acústicas extraordinárias da sala oval da igreja de La Chaux-de-Fonds, na Suíça. Da mesma maneira, podemos conceber com o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa que um aspecto mais essencial que a estrutura abstrata e lógica de um edifício é a maneira como o sentimos, e

efetivamente quais sensações hápticas ele provoca. Segundo Pallasmaa, podemos obter uma experiência intensiva de uma arquitetura, não olhando para ela, mas tocando-a com o inconsciente e nos identificando corporalmente com ela. Dessa maneira, uma casa se transforma numa realidade vivida, num cômodo que podemos abraçar, onde podemos ir, onde as superfícies podem ser tocadas e a essência acústica pode ser escutada (cada casa teria sua voz, reconhecível como a de uma pessoa).

Esses exemplos nos conduzem a pensar que mesmo o espaço visual pode ser interpretado como uma sorte de não-espaço ou de antiespaço, como um Kinétisme ???... , como uma música das sensações invisíveis.

(Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*)

J'entendais le tic-tac de la montre de Saint Loup, laquelle ne devait pas être bien loin de moi. Ce tic-tac changeait de place à tout moment, car je ne voyais pas la montre; il me semblait venir de derrière moi, de devant, d'à droite, d'à gauche, parfois s'éteindre comme s'il était très loin. Tout d'un coup je découvris la montre sur la table. Alors j'entendis le tic-tac en un lieu fixe d'où il ne bougea plus. Je croyais l'entendre à cet endroit-là ; je ne l'y entendais pas, je l'y voyais, le son n'ont pas de lieu.

Eu escutava o tic-tac do relógio de Saint Loup, que não devia estar muito longe de mim. Esse tic-tac mudava de lugar a todo momento, porque eu não via o relógio; ele parecia vir de trás de mim, da frente, da direita, da esquerda, às vezes se anulava como se estivesse muito longe. De repente eu descobri o relógio sobre a mesa. Então eu escutara o tic-tac num lugar fixo de onde ele não mexera mais. Eu acreditava escutá-lo nesse lugar; eu não o escutava, eu o via lá, os sons não têm lugar

(Peter Szendy. *Actes d'une dislocation*.)

Il s'agirait aujourd'hui, pour la musicologie, de prendre acte d'un devenir-espace de la musique. Ce devenir a été maintes fois relevé. Ainsi, Françoise Bonardel voyait récemment dans les théories de Wroonski sur la musique, et notamment dans sa distinction entre tonalité et sonalité, une annonce de "la possible mutation de la musique - généralement reconnue pour art du temps - en art de l'espace.

Se trataria hoje, para a musicologia, de dar conta de um devir-espaço da música. Esse devir foi frequentemente destacado. Assim, François Bonardel viu recentemente nas teorias de Wroonski sobre a música, e efetivamente na sua distinção entre tonalidade e sonalidade, um anúncio da "possível mutação da música - geralmente reconhecida como arte do tempo - em arte do espaço.

(Emanuel Nunes. *Temps et spatialité. En quête des lieux du temps.*)

Qu'un son ne puisse être perçu que dans l'espace, ceci reste une simple constatation sur la nature sonore et sa perception, et n'est en aucune façon une preuve du bien-fondé musical de n'importe quelle forme de spatialisation. Ce que l'on aperçoit dans son *par* l'espace où il se propage, et ce que l'on comprend de l'espace *par* le son qui s'y produit, sont certes des éléments indispensables à notre réflexion, mais là encore ils précèdent toute formalisation musicale.

Que um som só possa ser percebido no espaço, isso ainda é uma simples constatação sobre a natureza sonora e sua percepção, e não é de maneira alguma uma prova da legitimidade musical de qualquer forma de espacialização. Isso que percebemos (do som...???) pelo espaço onde ele se propaga, e isso que compreendemos do espaço pelo som que nele se produz, são certamente elementos indispensáveis à nossa reflexão, mas ainda precedem de toda uma formalização musical.

(Cortázar, *Ninguém seja culpado*)

pensa ironicamente que se houvesse uma cadeira por perto poderia descansar e respirar melhor até conseguir vestir o pulôver, mas perdeu a orientação depois de ter girado tantas vezes nessa espécie de ginástica eufórica que a colocação de uma peça de roupa costuma desencadear e que tem um pouco de passo de dança disfarçado, um movimento que ninguém pode censurar porque obedece a uma finalidade utilitária e não a recrimináveis tendências coreográficas.

(Roberto Correa dos Santos. Em sua fala no ciclo de conferências "Depois do modernismo", no dia 17 de setembro de 2012, intitulada "O Vocabulo do Saber Contemporâneo", Roberto Correa dos Santos trama uma textura de noções. Os pontos dessa trama são palavras que buscam substância e criam rotas. Dezenove pontos destacados e reposicionados. Noções substantivadas: nomes. Estrutura de maquete, rascunho de arquitetura, vislumbre de topografia ou canto serialista, o ritmo desse material merece um esforço apressado de grafia. Perseguindo o autor, mesmo que muitas vezes despistado pelas curvas da oralidade e os intertextos da performance como um todo, seria possível esboçar a sequência seguinte)

1. **Efeito.** Diz-se assim: não vive da relação com a causa. O efeito é um disparo. Dispara um outro campo, abrindo-se assim ao;
2. **Deslocamento.** Diz-se assim: trocar, cambiar, alterar o;
3. **Lugar.** Diz-se assim: isto aqui está habitado de forças de;
4. **Subjetividade.** Diz-se assim: já não existe o Eu, a unidade, o idêntico a si. Já não existe o consciente e menos ainda o inconsciente, o pessoal. Está-se agora diante do;
5. **Maquinal.** Diz-se assim: a coisa opera, a coisa age, a coisa dispara, gera novos comandos. Daí a executar espécies de;
6. **Transbordamentos.** Diz-se assim: as marcas identificadoras de "Isso" (algo assim, alguma coisa, etc.) falharam. Está-se logo em algo que se inscreve de modo;
7. **Expandido.** Diz-se assim; tal se faz em campo ampliado na;
8. **Horizontalidade.** Diz-se assim: o cidente firmou-se na verticalidade, barreira, viga. O horizonte pede o seguir, o passo, a abertura e expansão da;

9. **Política.** Diz-se assim: já não se presta para a compreensão deste vocábulo a unidade e o singular. Usa-se "políticas" no plural. Pisa-se o solo das composições matéricas e afetivas. Domínio das moedas que constituem conhecimento que permite ir além do;

10. **Extremo.** Diz-se assim: já não somente os temas da profundidade e da superfície, do dentro e do fora, mas também dos limites e das fronteiras. Tomar a parede em conta e ver o que fazer da parede. A expansão outra vez. Tal hábito demanda;

11. **Atitude.** Diz-se assim: o valor, se há, passa a ser pesado sutilmente, considerando-se não a beleza, mas o quanto de disposição, de gesto, que se desprendem da produção de vida. O ato é uma obra advinda da;

12. **Intensidade.** Diz-se assim: vale a força, o sopro, a linha mais do que a forma, o gesto afirmativo como entrega ao inexorável, à finitude e à;

13. **Ação.** Diz-se assim: obra e ação / ação obra. A ação se produz como sendo da natureza do;

14. **Dispositivo.** Diz-se assim: marca, aciona, risca, traça, fende, destina. Só poderá emergir se afastado da imobilidade mecânica (a perfeição é mestra da imobilidade mecânica). O dispositivo se afasta da imobilidade e junta-se à capacidade de ampliar o;

15. **Fluxo.** Diz-se assim: muitos e muitos filamentos. Todos seguem suas rotas e não formam organismos. Mais do que formas, estruturas, paradigmas, tendem a oferecer o vigor da;

16. **Dispersão.** Diz-se assim: encontra-se alguém ou alguma coisa cujos sistemas regulares desmontam-se. Já não pertencem à sucessão cronológica e sua representação histórica, mas como;

17. **Geografia.** Diz-se assim: não há "O tempo" e nem os tempos, mas espacialidades e;

18. **Dobra.** Diz-se assim: nem como descontinuidade, como ruptura, nem continuidade regular. Move-se no menos, nos restos, sempre compondo;

19. **Partilha.** Diz-se assim: espelhar aspectos de vida forte, deixar que respire, deslocando o lugar e inventando o comum.

(Júlio Diniz. Na clave do moderno - algumas considerações sobre música e cultura).

Os materiais, ferramentas e engrenagens que compõem uma arquitetura musical deixam de transitar na estrita área da melodia, do ritmo e da harmonia respaldada na tradição histórica. Seu processo de reelaboração pressupõe fissuras, interferências estruturais específicas, rachaduras que desmoronam paredes e fazem das portas e janelas passagem para uma nova formação conceitual. Não é mais o arquiteto o único a pensar a planta. Não é só o engenheiro o que traduz as marcas e as indicações. Não são só os trabalhadores os que levantam limites. Os futuros moradores passam também a definir os significados daquela construção. Sua concretude pode se dar em seus constantes processos de relação polimodal. Quem são os leitores críticos da música na contemporaneidade? Músicos, poetas, arranjadores, compositores, musicólogos, etnomusicólogos, críticos literários, linguistas, físicos, especializados em acústica, sociólogos, antropólogos, historiadores, semiólogos, profissionais na área de comunicação, psicanalistas ... Que produto terminal essa comunidade de leitores irá ler finalmente? Música?

(Ibsen. *Peer Gvnt*)

KARI - (Entra) Peer, tu aqui? Então acabaram-se as lágrimas, o pior já passou. Meu

Deus, que sono tão pesado... Será que...?

PEER - Psiu! Ela morreu. (Kari chora junto do corpo. Peer Gvnt anda de um lado para

o outro no quarto e pára aos pés da cama) Faz com que a minha mãe tenha um enterro decente. Eu tenho que me ir embora daqui.

KARI - Vais para longe?

PEER - Para o mar.

KARI - Tão longe?

PEER - E mais longe ainda.