



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

PÍLULA DE UM DIA QUALQUER:
dose para remontar o ordinário

Viviane Gueller

Porto Alegre, outubro de 2014

Viviane Gueller

PÍLULA DE UM DIA QUALQUER: dose para remontar o ordinário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, ênfase na área de Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Silveira (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Claudia Zanatta (DAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Elaine Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Helio Ferverza (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre, outubro de 2014

AGRADECIMENTOS

Ao PPGAV/UFRGS pela oportunidade e suporte para realização do mestrado e à Capes pela concessão da bolsa;

Ao professor Paulo Silveira pela orientação e disponibilidade;

Aos professores Elaine Tedesco e Helio Ferverza pelas problematizações e valiosas contribuições na banca de qualificação;

À Cláudia Zanatta por aceitar fazer parte da banca final;

A todos os professores com quem tive o privilégio de conviver em sala de aula, lugar de aprendizado e trocas para o qual tanto me alegrou retornar: Mônica Zielinsky, Eduardo Vieira da Cunha, Maria Lúcia Cattani, Flávio Gonçalves, Sandra Rey, Alexandre Santos, Elida Tessler e Edson de Sousa;

À turma 20 do mestrado do PPGAV, em especial à colega Janaina Rodrigues, pelas amarrações, sorte & arte; à colega de doutorado, Flavya Mutran, por um norte e por uma escuta paciente; às duas, pela amizade;

À Lúcia Streck pela confiança na pílula fundamental; ao Gerson Pont por apoiar e viabilizar o projeto-piloto; à Carla Venusa pela sintonia mesmo quando perdida, e ao fiel escudeiro Giovani Lock pelas trilhas. Ao André Venzon, ao MACRS e à Casa de Cultura Mário Quintana pela elevação sonora; ao Rogério Pessoa por propiciar um laboratório no cofre;

À minha avó Vera Diamant, um século de vida e infinitas pílulas inspiradoras; à minha mãe Iara Gueller, que segue tão lindamente essa linhagem e a cada dia me ensina um pouco mais sobretudo; ao meu pai Arnaldo Gueller, com quem aprendi a atribuir sentido à busca;

Ao meu amor, Rafael Stock Gamba, por surgir naquele dia qualquer e remontar o ordinário ao meu lado desde então.

RESUMO

A presente pesquisa consiste na análise de um processo de criação que parte da captura de fragmentos do cotidiano para sua remontagem em pílulas sonoras e audiovisuais, propondo diferentes possibilidades de ocorrências e de instauração dos trabalhos. Para tanto, é feita uma contextualização dos aspectos característicos desta produção em articulação com obras de outros artistas e pesquisadores. Neste sentido, são investigadas as práticas de registro e edição audiovisual, seus estudos correlatos, e as questões conceituais e teóricas envolvidas na constituição deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE

Cotidiano. Vozes. Cenas. Montagem. Audiovisual.

ABSTRACT

This reasearch consists of the analysis of a body of work that captures fragments of everyday life situations for reassembly into sound and audiovisual pills, offering different possibilities of works occurrences and its establishment. Therefore, we contextualize the characteristic aspects of this production in conjunction with the works of other artists and researchers. In this sense, audiovisual recording and editing practices are investigated, its related studies, and the conceptual and theoretical issues involved in the creation of this work.

KEYWORDS

Everyday life. Voices. Scenes. Assembly. Audio-visual.

LISTA DE FIGURAS

- 1 - Registro no estúdio da Rádio FM Cultura. Porto Alegre, 2012 / p.22
- 2 - Mobile Radio. 30ª Bienal de São Paulo, 2012 / p.23
- 3 - Jenny Holzer. *Truisms*. 1977-79 / p.24
- 4 - Orson Welles. *War of the Worlds*. 1938 / p.30
- 5 - Registro da Mariazinha. Porto Alegre, 2012 / p.34
- 6 - Registro da mesa de edição. Porto Alegre, 2012 / p.40
- 7 - Registro da montagem de *Elevação Sonora*. Porto Alegre, 2012 / p.43
- 8 - Registro da montagem de *Elevação Sonora*. Porto Alegre, 2012 / p.43
- 9 - Registro da montagem de *Elevação Sonora*. Porto Alegre, 2012 / p.43
- 10 - *Elevação Sonora*. Intervenção. MACRS. Porto Alegre, 2013 / p.46
- 11 - *Resíduo arbóreo é concreto* em Porto Alegre, 2008 / p.48
- 12 - *Elemental*. Detalhes do trabalho sendo manuseado. Belém, 2010 / p.49
- 13 - *Elemental*. Intervenção. Salão Arte Pará. Belém, 2010 / p.50
- 14 - Cildo Meireles. *Babel*. 2001-2006 / p.51
- 15 - Thais Medeiros. *Radio Táxi Rébus*. Rio de Janeiro, 2011 / p.54
- 16 - *Suíte d'água*. Impresso-leque. Porto Alegre, 2013 / p.56
- 17 - *Suíte d'água*. Impresso-leque. Porto Alegre, 2013 / p.56
- 18 - *Suíte d'água*. Convocatória. 2013 / p.57
- 19 - *Suíte d'água*. Intervenção. Porto Alegre, 2013 / p.59
- 20 - *Suíte d'água*. Intervenção. Porto Alegre, 2013 / p.59
- 21 - Imagem de registro Morro da Providência. Rio de Janeiro, 2013 / p.60
- 22 - Imagem de registro Morro da Providência. Rio de Janeiro, 2013 / p.61
- 23 - *As cidades descaradas*. MACRS. Porto Alegre, 2013 / p.63

- 24 - Frame do vídeo *Orbitando*. 2013 / p.68
- 25 - Frame do vídeo *Orbitando*. 2013 / p.68
- 26 - Frame do vídeo *Orbitando*. 2013 / p.70
- 27 - *Orbitando*. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, 2014 / p.70
- 28 - *Orbitando*. Galeria Mamute, Porto Alegre, 2014 / p.72
- 29 - *Orbitando*. Galeria Mamute, Porto Alegre, 2014 / p.72
- 30 - Frame do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 2013 / p.74
- 31 - Frame do vídeo *Lagarteando*. 2013 / p.81
- 32 - Frames do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 2013 / p.83
- 33 - Frame do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 2013 / p.85
- 34 - Edward Ruscha. *Twentysix Gasoline Stations*. 1963 / p.88
- 35 - Frame do vídeo *Lagarteando*. 2013 / p.89
- 36 - Cinthia Marcelle. *Volta ao mundo*, da série *Unus Mundus*. 2004 / p.91
- 37 - Cinthia Marcelle. *Confronto*, da série *Unus Mundus*. 2005 / p.91
- 38 - Marcos Chaves. *A árvore que caminha*. 2008 / p.92
- 39 - Imagem de registro Vale do Anhangabaú. São Paulo, 2013 / p.94
- 40 - *Raspadinha*. Galeria Mamute. Porto Alegre, 2013 / p.96
- 41 - Cao Guimarães. *Inventário de Raivinhas*. 2002 / p.97
- 42 - Sequência inicial do vídeo *Roçando*. 2014 / p.99
- 43 - Sequência de cenas com enquadramento fixo. *Roçando*. 2014 / p.99
- 44 - Frame do vídeo *Roçando*. 2014 / p.100
- 45 - Frame do vídeo *Roçando*. 2014 / p.100
- 46 - Chantal Akerman. *D'est: Au bord de la fiction*. 1995 / p.102
- 47 - Frame do vídeo *Desarvorando*. 2014 / p.108
- 48 - Intervenção no Café do Cofre. S/título. Porto Alegre, 2014 / p.114

- 49 - Intervenção no Café do Cofre. S/título. Porto Alegre, 2014 / p.114
- 50 - Intervenção no Café do Cofre. S/título. Porto Alegre, 2014 / p.115
- 51 - Intervenção no Café do Cofre. S/título. Porto Alegre, 2014 / p.115
- 52 – Sequência de cenas de *Orbitando*. 2013 / p.117
- 53 - Sequência de cenas de *Desarvorando*. 2013 / p.117
- 54 - Imagem de registro de conversa. Porto Alegre, 2014 / p.119
- 55 - Antoni Muntadas. *On Translation: warning*. 1999-2014 / p.123
- 56 - Antoni Muntadas. *On Translation: warning*. 1999-2014 / p.123
- 57 - *Rodapé*. 2010-2011 / p.127
- 58 - Raquel Stolf. Frame do vídeo *Grilo [relato B.]*. 2008 / p.128
- 59 - William Burroughs. *A Thanksgiving Prayer*. 1990 / p.134
- 60 - William Burroughs. *Nova Convention*. Nova York, 1978 / p.136
- 61 - Frame do vídeo *Zona de descenso*. 2014 / p.147

SUMÁRIO

PRELÚDIO DO ENCONTRO / p.11

Dose zero: Vera Diamant (1909/2009) / p.17

1ª DOSE: VOZES / p.20

- 1.1. Por uma poética de conta-pílulas ou desvio em circuito radiofônico / p.21
- 1.2. O passo maior do que as pernas / p.26
 - 1.3. Rádio-corredor / p.29
 - 1.4. Amarrações para um frango e a boneca que faz parar de chover / p.33
 - 1.5. Escuta do imediato / p.38
 - 1.6. Mesa de edição / p.40
 - 1.7. Elevação sonora / p.42
- 1.8. Sintonizando no escuro / p.48
 - 1.9. Entre rios / p.53
 - 1.10. Entre morros / p.60

2ª DOSE: CENAS / p.63

- 2.1. Bocejo logo resisto / p.67
- 2.2. Das pílulas digeridas às pílulas dirigidas / p.72
 - 2.3. Entrelaçar para furar / p.76
 - 2.4. Afinidades eletivas / p.80
 - 2.5. Achados e perdidos / p.86
- 2.6. Uma prática do singular / p.90
- 2.7. A ruminação do nada / p.98
- 2.8. Entre a câmera básica e a crítica ácida / p.103
- 2.9. A simultaneidade do desimportante / p.107

3ª DOSE: HESITAÇÃO / p.112

- 3.1. Senão aqui / p.116
- 3.2. A partilha do ordinário / p.118
- 3.3. Zapear a vida / p.119
- 3.4. Tempo sem tempo / p.122
- 3.5. Lugares próprios / p.124
- 3.6. Sem dourar a pílula / p.131
- 3.7. A reordenação das coisas / p.133
- 3.8. Ressonâncias internas / p.137
- 3.9. Os pés um pouco acima do chão / p.140
- 3.10. Passarela sobre a copa / p.145

CONSIDERAÇÕES ERRANTES / p.150

EXCIPIENTES / p.157

REFERÊNCIAS / p.158

PRELÚDIO DO ENCONTRO

Pílulas são fórmulas farmacêuticas em formato esférico; de fácil administração, possuem peso reduzido e conteúdo concentrado. Pílula também é um termo utilizado na linguagem audiovisual, se aproxima de *drop*, que significa gota, pingo. Apropriado da área da comunicação, neste trabalho extrapolamos seu significado para situações do cotidiano em falas e cenas ordinárias. Em um espaço curto, é condensada uma ideia, uma síntese, o osso de uma questão. Pílula da juventude, pílula da felicidade, pílula do dia seguinte. Aqui, pílula de um dia qualquer.

Trata-se de ocorrências capturadas na vida cotidiana que resultam em doses de pílulas sonoras e audiovisuais, tanto naquilo com que me deparo nas ruas por onde circulo como em relação às pessoas que encontro. Desta forma, este texto foi organizado levando em conta as experiências com diversas imagens e sons no cotidiano e a montagem deles em pílulas, procurando consolidar um apanhado de onde estou hoje na minha pesquisa. A partir de tal premissa, as questões foram expandidas por cada eixo estabelecido, a ideia sintética se constituindo também em metodologia de escrita ao longo dos capítulos. Para tanto, foi construída uma rede de autores cruzados em uma articulação do texto quase que simultaneamente à feitura das pílulas, de modo que trabalho prático e escrita iam se contaminando mutuamente. Primeiramente, um olhar sobre o som, uma vivência a partir da fala em conversas e trânsitos pela cidade; num segundo momento, com o olhar sobre o cotidiano reinstaurado a partir da escuta, a pílula parte para uma experiência audiovisual.

Neste sentido, busquei em alguns autores aportes para as questões que emergem a partir deste campo. Para Michel de Certeau, não há uma autoconsciência sobre o conhecimento cotidiano. “Trata-se de um saber não sabido [...] trata-se de um saber sobre o qual os sujeitos não refletem” (CERTEAU, 2011, p.134). Ou seja, as práticas cotidianas ocorrem segundo leis

naturalizadas, regras e condicionamentos. Numa reflexão sobre o pensamento de Certeau, Beatriz Bretas pondera que esse mesmo cotidiano poderá ser atravessado por deslocamentos. “A quebra perceptível do cotidiano não é somente o inusitado, aquilo que altera os padrões. O cotidiano carrega ambiguidades ao contemplar repetições e renovações das formas de suas manifestações” (BRETAS, 2006, p.31). Para ela, embora em nosso dia-a-dia se cumpram atividades de maneira mecânica, “a vida comum carrega um saber irrefletido, proveniente da experiência e que não se pensa como um saber” (*ibid.*, p.32). Para tanto, ela propõe uma mudança de pensamento sobre o cotidiano, que se observe a vida como ela realmente é e não como deveria ser. “A consideração da existência de um conhecimento empírico cotidiano atribui profundidade ao factual [...] orientando um projeto de investigação que tenta apreender a vida cotidiana a partir da concretude das pequenas coisas” (*ibid.*, p.36). Nesse espaço do cotidiano, lembra Beatriz Bretas, há imagens, palavras e sons carregados de possibilidades de sentidos. “Todos os dias fazemos coisas cotidianas, mas não fazemos exatamente da mesma forma. Cada dia é outro dia. Padrões, regularidades e hábitos não devem ser opostos à invenção, à criação” (*ibid.*, p.38).

Após a captura de situações do cotidiano, um segundo procedimento ocorre para a execução do trabalho, assunto fundamental desta pesquisa: o princípio da montagem. Para Jacques Aumont, trata-se de uma arte da combinação e da organização que consiste em três operações: seleção, agrupamento e junção (1995, pp.53-54). Os pressupostos do autor são aqueles relacionados ao cinema; porém como audiovisuais se utilizam de alguns princípios fílmicos e o áudio também se vale de elementos de montagem, estes servirão de base tanto para a criação das pílulas sonoras como audiovisuais. “Existe algo que pertence à ordem da montagem é que sempre se trata do relacionamento de dois ou muitos elementos (de mesma natureza ou não), esse relacionamento produzindo este ou aquele efeito particular” (*ibid.*, p.61). Aumont considera haver três tipos de modalidades de ação da montagem: justaposição (de elementos homogêneos ou heterogêneos), organização (na

contiguidade ou sucessibilidade) e fixação da duração – e assim chega naquilo que denomina definição ampliada da montagem: “É o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (*ibid.*, p.62). Além de produção de efeitos específicos, Aumont ressalta que a montagem como princípio é uma técnica de produção de significações, ou seja, ela também se define por suas funções. É essa produção de sentidos, no encadeamento de fragmentos sucessivos, que se procurará abordar nesta pesquisa a partir da montagem das pílulas.

Como iniciar? Qual o começo das coisas? Como remontar o ordinário? Quisera poder incluir aqui um ideograma, me aproximando mais da ideia do que das palavras. Algo que existisse sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra se mantém no ar, assim como epistolou Gustave Flaubert acerca de um livro sobre nada. Um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível. “As obras mais belas são as que tem menos matéria; mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior é a beleza” (FLAUBERT, 1993, p.60). Para ele, o futuro da arte estaria nestes caminhos.

Sempre gostei das pequenas iluminações, de aforismos, da frase que de tão curta tudo dissesse, da palavra que em sua combinação de letras e sons rasgue, tome posse, engendre um estado de ânimo. Interseções de textos, imagens e sons, de onde suas relações começam a emergir a partir desse lugar de artista-pesquisadora onde estou, ao retomar e consolidar a escrita como parte integrante da prática. O texto para mim passa então a ser matéria também de criação, entre a tentativa de tradução de uma experiência e a criação de algo que já não sendo experiência aponte para o desconhecido. Diz Waltércio Caldas que se existe alguma função reservada ao artista é a de melhorar a qualidade do desconhecido. Numa entrevista, Helio Oiticica afirma que a tarefa do artista não é criar, é mudar o valor das coisas. “Hoje arte para mim é comunicação pura, e toda a atividade que eu tiver será uma tentativa de comunicação” (OITICICA,

2009, p.99). Oiticica sugeria que as pessoas inventassem um tipo de comunicação nova, que estivesse sempre ao alcance de cada um. Proposições em que cada pessoa estivesse apta a desenvolver seu próprio modo de comunicação. “A relação das pessoas com isso é o que importa” (*ibid.*, p.92).

Na trilha do desconhecido de Waltécio Caldas e das proposições comunicacionais de Helio Oiticica, este trabalho passa a se constituir como um todo que engloba a pesquisa, a produção das pílulas, as proposições de intervenção em lugares de circulação e as situações inter-relacionais que ocorrem durante o processo. Nesta trajetória, a linguagem se constitui como material permanente, o texto/textura não é algo que acompanha, que intitula, é parte do material que utilizo e algumas vezes o próprio trabalho em si. Creio que isto ocorre muito por conta da minha formação prévia em jornalismo, pelas oficinas de criação literária que frequentei, pelos contos-crônicas que escrevi, poesia em prosa a que sempre retorno. Um interesse que passa pela literatura, mas também pela imagem e pelo som; uma conversa que se dá com Julio Cortázar, Octavio Paz, com Cildo Meireles, Chantal Akerman, Cao Guimarães, Marcos Chaves e Laurie Anderson. Sensibilidades com as quais me aproximo, talvez por aquilo que se deixam contaminar e por suas tentativas de buscar sempre alargar um pouco mais o campo onde atuam. Uma espécie de desvio, de uso antropofágico da comunicação como ferramenta de trabalho.

Mas será que daqui onde estamos hoje é possível se pensar em desvio, após algumas ocorrências ao longo da história da arte? Meu único desvio talvez tenha sido dentro do campo do jornalismo, onde desde o início questioneei os critérios de busca da verdade, o engessamento recorrente nas pautas, a obsessão pelos dados, como se colocar um tanto de números juntos explicasse alguma coisa. Acabava sempre por me interessar pelo âmbito relacional, as histórias de vida, as coisas ditas ao acaso — normalmente não faziam parte da matéria jornalística na qual não pode haver ruído, a comunicação deve ser clara. Muitas vezes, eu tentava inserir uma certa subjetividade da criação, do devaneio, atribuindo um caráter de suspensão aos fatos, um crescimento para fora da

comunicação. Esse exercício retomei durante o período em que trabalhei na Rádio FM Cultura, em Porto Alegre (junho de 2012 a abril de 2013), onde contratada como jornalista fiz algumas tentativas de inserção de uma proposta de trabalho mais fluida, que deixasse espaço para o acaso. Um hábito de questionar, de se perguntar quais perguntas fazer, como ensina a tradição judaica do Talmude.

Cheguei no campo das artes visuais por esse desvio e durante alguns anos chamei minha maneira de operar o trabalho como *arte-reportagem*, que ocorria entre o que os meios de comunicação transmitem como sendo real e a ficção engendrada no cotidiano, operando uma recontextualização de informações. *Arte-reportagem* porque se situava justamente no hífen, no limite conquistado pela reportagem — propondo um alargamento de sua atuação — em sintonia com a possibilidade que o campo experimental das artes e da pesquisa em poéticas visuais pode oferecer. Uma certa reinvenção das relações entre imagem e texto que nos meios jornalísticos é inevitavelmente parcial, unívoca; a legenda determina o que devemos ver.

Hoje percebo que há mais questões aí envolvidas e assim começo a pensar nessa ideia da montagem, que parece ampliar e potencializar procedimentos e semânticas. A montagem como um batimento cardíaco – *meu belo tormento*¹, como definiu Jean-Luc Godard. Algo que possibilita que as coisas vão e venham, em caminhadas e trânsitos pelas cidades, em capturas do espaço sonoro e visual assim como a prática da conversa, traçando cartografias entre a paisagem urbana e humana. Uma proposição artística cujo processo consiste tanto em encontros, intervenções ou esse texto. Deslocando-me nas cidades com o intuito de ampliar e aprofundar a investigação sobre essas situações cotidianas, para então rerepresentá-las. Podemos tomar, aqui, o sentido aristotélico de *imitação* como produção de conhecimento e fonte de prazer. Representar é

¹ GODARD, Jean-Luc. *Montage, Mon Beau Souci*. Cahiers du Cinema, Dez. 1956. Disponível em: <<http://v5.books.elsevier.com/bookscat/samples/9780240516844/9780240516844.PDF>>. Acessado em: 03/04/2014.

“reapresentar” a outrem algo familiar; a imagem que, duplicada e deslocada de seu contexto, produz conhecimento.

No princípio era o verbo, a expressão oral, a voz. Segundo Paul Zumthor, autor que também foi fonte para esta pesquisa, é nos provérbios que estão as raízes de toda a dicção da tradição do universo da oralidade. “Todos os gêneros foram tocados pelo provérbio, até o grande canto cortês; e, mais do que os outros, foram afetados aqueles cuja função implica um engajamento persuasivo, uma tomada de posição pública, para moralizar ou provocar riso” (1993, p.197). Para ele, o provérbio pode estar em diferentes tipos de discurso, seja em uma fala ou em uma pintura. Nos textos onde há provérbios, o efeito de sentido provém de uma acumulação e de uma ruptura de todo elo contextual, “como se produziria na gravação de um murmúrio da multidão...e como ocorre ainda hoje nos poemas africanos formados de um encadeamento de ditos e máximas” (*ibid.*, p.197). Zumthor relata que os séculos a partir de 1200 foram marcados por antologias de provérbios, em todos os idiomas, constituídas como fontes de saber e de expressão.

Didático sem ser dogmático, constatando mais do que ordenando; metafórico, mas breve e sintaticamente reduzido ao essencial; visando ao universal através do concreto; cruzamento e ponto de convergência, o provérbio constitui a manifestação primária, tanto antropológica quanto linguística, do formulismo (*ibid.*, p.198).

Nesse sentido, naquilo que foi e ainda é para mim fonte de conhecimento oral, naquilo que tomo como pílulas inspiradas por causas ou achados, pelas invenções e encontros (inventar é encontrar em latim), é inevitável não evocar minha avó — com sua autoridade de quem atravessou um século, sua recorrência aos provérbios russos, fundadora, talvez, daquilo que engendro desde aqui nesta pesquisa — a quem trago como a parte que conduz ao fim deste prelúdio, de início.

Dose zero: Vera Diamant (1909-2009)

Estou sentada à beira da cama onde minha avó passa grande parte do seu dia. Ela sorri quando me vê. Elogia minha roupa, meus brincos. Aproxima-se, tateia sobre a calça que estou vestindo. Gosta da textura, me fala sobre a qualidade do tecido. Aos 13 anos de minha mãe, quando ficou viúva, foi ela quem passou a tomar conta da loja de casimiras que herdou de meu avô. No porão de casa, recebia os comerciantes, dando prosseguimento aos negócios de seu marido. Nunca mais casou nem se soube de namorado algum. Vivia para minha mãe.

No consultório do otorrinolaringologista, ela relata que algo na garganta a incomoda, *como uma folha de flandres, doutor*. Ele olha para seu filho, também médico, que não entende o linguajar daquela senhora, quase uma centenária que crescera entre provérbios russos. A todas situações, ela faz uma aproximação simbólica, nunca direta. Translitera para o português o amor à língua da pátria. Da infância, fala sobre seu tio, o camarada Gricha, a quem sem o conhecimento dos pais, ajudava a entregar livros *subversivos* — quando começou a perceber as mudanças geopolíticas de sua amada Rússia, ele já havia sumido para sempre de sua vida. Nos primeiros anos de escola, falava apenas ídiche. Com uma colega que sentava a seu lado, foi aprendendo a acompanhar as aulas e a disfarçar sua diferença. Era a primogênita de uma família que não frequentara a educação formal, de gerações que viviam em gueto. Ao chegar no Brasil, aos 19 anos, era outra vez uma analfabeta.

Convenço-a de irmos até a sala. Quero que me ajude a escolher um dentre os vestidos que trouxe. Só assim consigo demovê-la da cama. Experimento três, ela aponta um sem hesitar e adverte que deve ser usado com um colar discreto devido ao decote. *É clássico e tem o corte perfeito para teu corpo, mas debes ter cuidado com os acessórios para não ficar vulgar*. Sorrio espontaneamente, atentar para detalhes, flertar com o clássico, admirar a beleza em sua forma integral pressupõe uma sensibilidade em extinção. É vaidosa e vê nas rugas marcas da vida; aponta na coluna social a foto de uma mulher que quase nem

reconhece: a cirurgia plástica deixa as pessoas sem viço, sem expressão. Em casa, diariamente, ela pára diante do espelho e ajeita o cabelo, nas poucas ocasiões em que sai é para ir ao salão de beleza.

Levo-a de volta para o quarto. Ela me convida a ir embora. Uma jovem não deve perder tempo com uma velha, diz com minha mão entre as suas, o olhar de gata siamesa. E então, me faz comer algo e ficar um pouco mais. Lembra-se em detalhes de golpes do destino, de frustrações, das palavras não ditas e de cada uma das pessoas com quem conviveu. Sabe os horários de todas as tantas pílulas que deve tomar ao longo do dia, vê seriados policiais no Universal Chanel, acompanha as notícias pelo jornal, recorta os textos do Liberato Vieira da Cunha e guarda-os para me mostrar. Nos últimos anos, se recusa a cultivar uma vida social, lamenta ser a última viva entre seus irmãos e amigos, queixa-se da escassa visão e audição, do que come e das dores que coleciona. *Devíamos morrer em pé, com todos os nossos órgãos vitais funcionando, como uma árvore.*

Estou na porta do quarto, após várias despedidas, lamentos e conselhos. *Vai cuidar da tua vida, não precisa te preocupar comigo.* Abano para ela, que da cama me manda beijos. *Mas tu voltas, não é?* Aceno com a cabeça, aprendi a ouvi-la incondicionalmente, a identificar, nas elipses que cria, amor e desprezo à vida. No hall do edifício Primavera, repasso entre o espanto e o orgulho sensações que me remetem ao imponderável daquele convívio.

O agente funerário pede que eu confira os dados no atestado de óbito. *No dia 20 de maio, aos 100 anos de idade, filha de Zeidel e Ruth...* Palavras se descolam do papel, pessoas e números tomam dimensões ainda desconhecidas. A morte da minha avó marca o fim de nosso ritual de conversas e silêncios e o fim de uma geração de imigrantes. O fim da sabedoria aterradora de um século, pensamento vivo de uma cultura com a qual aprendo diariamente a (re)conhecer minha linhagem e a história que nos possibilitou chegar até aqui. Tenho receio de encarar o mundo a partir de agora, sem ela. Atendo, então, a um dos seus últimos pedidos: leio Tchekhov, ainda que não seja no original, em russo, como queria. *Quando se ama, é necessário nos pensamentos sobre esse amor, partir*

de algo mais elevado, mais importante do que infelicidade ou felicidade, pecado ou virtude no seu sentido mais corriqueiro, ou então não se deve pensar de todo.

Ela atenta ao movimento dos meus lábios, quer evocar Tchekhov a partir de mim. Decifrará assim um estado de espírito. Nada mais será dito. Adeus família Kesler, nosso Diamant. Cheiro de borsch, silêncio e tudo.

1ª DOSE: VOZES

[Emília, a boneca de trapo e macela que nasceu muda, aprende o exercício da palavra graças a uma *pílula falante* do Doutor Caramujo. Ela diz o que pensa, não teme nada, é irônica e exerce sua capacidade de fala de maneira inventiva, com espírito crítico. Quando Visconde de Sabugosa lhe pergunta,] “mas afinal de contas, Emilia, que é que você é”, ela responde: “Sou a independência ou morte” (LOBATO, 1994, p.48).

Em junho de 2012, iniciei uma série de pílulas sonoras que surgiram tanto de entrevistas que propunha na minha atividade de jornalista na Rádio FM Cultura, em Porto Alegre, como de registros feitos com o gravador que mantenho permanentemente na minha bolsa.

No estúdio da rádio, ao invés de partir das perguntas tradicionais da reportagem — o quê, quando, onde, por quê —, passei a propor uma conversa, um lugar de escuta, de reflexão, sem que essas proposições tivessem necessariamente um fechamento, uma explicação, que provocassem desvios, se situassem em outro lugar que não o da objetividade jornalística mas o da subjetividade da criação, do devaneio. Uma reflexão no que concerne às relações entre os elementos da comunicação e a criação de outras possibilidades frente ao cotidiano.

Conversei com o coordenador de programação da rádio, Gerson Pont, e propus a criação de um novo tipo de programa. Falei sobre a construção de uma imagem invisível, algo que era peculiar à radiofusão. Ele ficou confuso, não entendeu direito como eu viabilizaria. Naquele momento, tampouco eu sabia o que faria. A única certeza que tinha era a de que partiria de uma conversa, esse formato que cada vez mais me agradava, o conhecimento que se cria a partir do encontro — perguntas, indagações que há muito vinha colecionando — e a maneira como o interlocutor lida com essas questões, como ele devolve, que tipo de possibilidade se abre a partir da escuta.

1.1. Por uma poética de conta-pílulas ou desvio em circuito radiofônico

Marcamos de gravar o programa-piloto no final de julho de 2012, embora eu ainda não soubesse direito no que iria consistir, mas de certa forma mais consciente que esse espaço vago era parte de meu processo de criação. Nesta época, conheci Lúcia Streck, jornalista e historiadora gaúcha, amiga de amigos, com quem eu até então não tinha contato. Cabelos bem curtos, ela passara por um processo de quimioterapia. Por conta de um câncer no ovário, retirara os órgãos do aparelho reprodutor, entrando, aos 34 anos, na menopausa. Sua irmã, alguns anos antes havia se suicidado. Mas nada disso transparecia no semblante dela; traços delicados, articulava com propriedade sobre os desafios que a vida havia lhe reservado. Falava de cicatrizes, de um corpo cindido, um corpo que se transformara, do qual ela já não sentia mais pudores tantas as vezes que havia se submetido a cirurgias e dores agudas. Em um dado momento, propus entrevistá-la, estabelecer uma conversa sem um fechamento, uma conclusão, apenas aquele desencadear de ideias, a vida fluindo através das palavras, o verbo tentando dar conta de uma sensação. O que eu queria tornar evidente era este processo, sem excluir as falhas da voz, algo que a edição jornalística sempre tenta contornar.

Então eu tinha uma lista de perguntas, uma história a explorar e uma interlocutora. Sugeri que fosse em formato de *drops*, de pílulas, inserções curtas diárias na rádio. Haveria título? Escrevi várias palavras, elenquei ideias e concluí que seria mais adequado um conjunto verbo-sonoro para dar conta do que eu queria dizer. Comecei por *ponto de inflexão*, ao que vieram também as palavras *imersão*, *inversão*, *infecção*. Pesquisei trilhas, reuni sons incidentais, vinhetas e me preparei para dar início ao projeto.

No dia 31 de julho de 2012, conversei com Lucia Streck por telefone do estúdio da rádio. Ela sabia apenas que falaríamos da questão do câncer, mas não contei sobre as demais perguntas, que anotara há anos em algum dos meus blocos. Algo de novo — ao mesmo tempo tão antigo — emergia ali. Microfone, fones no ouvido, Gerson e o técnico de som do outro lado do aquário. Em alguns

momentos, achei que não aguentaria, que não seria capaz de levar até o fim aquelas perguntas e a intensidade do que Lucia contava. Com que tipo de coisa eu estava mexendo? Que ideia era essa que atribuía um sentido de vida, que trazia em si uma potência, que se plasmava? Qual a natureza dessa ideia? Estaria devolvendo ao mundo do que ele é a partir desse entendimento?



Figura 1 Estúdio da Rádio FM Cultura. Porto Alegre, 2012. Foto: José Bitencourt.

Os meses foram passando e não houve resposta sobre a aprovação ou não do projeto. Então cada vez mais foi se criando em mim uma necessidade de levar adiante o projeto, independente da veiculação na FM Cultura². Desdobrei em peças radiofônicas ainda mais fragmentadas, ideias, frases, o frescor das coisas cotidianas ditas sem pretensão a partir da liberdade que se cria na conversa, que com as interferências sonoras ganham novas dimensões e sentidos. Os sons e ruídos das ruas, dos pássaros, dos automóveis. Me interessava mexer com a palavra, com o depoimento, a sua presença e vivência do momento, trabalhando no ouvinte com a voz e a fala que é também música e poesia.

² Em dezembro de 2012 recebi a resposta da direção da rádio FM Cultura de que o projeto não havia sido aprovado por não se constituir em uma proposta jornalística.

Entrei em contato com Leandro Nerefuh, produtor responsável pelo projeto *Mobile Radio* da 30ª Bienal de São Paulo (2012), que contava com um estúdio instalado no prédio do Ibirapuera e um *site* de transmissão durante o período da mostra. Assim como a *Radiovisual*, da 7ª Bienal do Mercosul (2009), a *Mobile Radio* se propunha a funcionar enquanto “radioarte”, o rádio como um suporte de exposição, experimentação sonora e discursiva, reunido pesquisadores, filósofos artistas visuais e sonoros. Leandro se interessou pelo trabalho que eu vinha produzindo e de setembro a dezembro, período de duração da Bienal, enviei várias peças sonoras que veicularam na programação.



Figura 2 Leandro Nerefuh (à direita de perfil) e convidados na *Mobile Radio*. 30ª Bienal de São Paulo. 2012. Disponível em: <<http://mobile-radio.net/?tag=sao-paulo>>. Acessado em: 25/07/2014.

Este trabalho com a voz tornava cada vez mais evidente a importância da linguagem na minha prática. Assim como a artista norte-americana Jenny Holzer com seus truísmos, nos quais ela trabalha diretamente com a linguagem para criticar modos de apresentação e/ou enunciação, buscava expor as contradições das coisas em que acreditamos, o absurdo delas. Como Jenny Holzer, minha intenção era explorar veículos de comunicação/informação de forma crítica, atuando na mídia sem ser midiática, arrebatadora, espetacular. Mas de forma sutil, sinalizando, insinuando algumas questões, lidando com a capacidade de se duvidar do que se ouve e se vê. Uma tentativa de ampliar o espaço do rádio —

esse instrumento de comunicação imediata — em um espaço de criação, do acaso, extrapolando seu teor informativo e musical.

Na entrevista que concedeu para Jeanne Siegel (1990), Jenny Holzer comenta sobre o poder e sua manifestação em várias instâncias, o uso de veículos de comunicação para pensar e produzir arte, ou seja, uma arte que veicula como informação e a apropriação de um estilo — os truísmos, embora sejam feitos por ela, sempre soam como algo que já escutamos.

A grande característica dos sinais é a sua capacidade de se mover, que eu amo, porque é tão parecida com a palavra falada: você pode enfatizar as coisas, você pode rolar e pausar, que é o equivalente cinético à inflexão da voz. Eu acho que é um ganho ter essa capacidade. Eu escrevo minhas coisas dizendo-as ou escrevo e, em então, digo-as para testá-las. Colocá-las em movimento é uma extensão disso (SIEGEL, 1990, p.294, livre tradução).



Figura 3 Jenny Holzer. *Truisms*. 1977-79. Disponível em: <<http://ec2-75-101-145-29.compute-1.amazonaws.com/art21/images/jenny-holzer/truisms-1977%E2%80%9379>>. Acessado em: 22/07/2014.

Ao longo da entrevista, Jenny Holzer conta que deixou de lado a pintura abstrata para se tornar mais explícita e estabelecer um contato com uma grande audiência — neste sentido, Jeanne Siegel a descreve como *populista*. Quando ela comenta que a artista compartilha com Joseph Kosuth um desejo de chegar a

uma situação global, Jenny Holzer concorda, dizendo que há uma mistura dos esforços de Kosuth e de Daniel Buren no seu trabalho para encontrar maneiras de transmitir um significado para um grande público.

Eu acho que a escrita é mais eficaz se não for dogmática e se não for imediatamente ou totalmente identificável como propaganda porque, então, torna-se algo que você poderia ouvir no noticiário ou uma linha direcionada para a esquerda ou para a direita. Uma razão pela qual eu comecei a trabalhar foi porque achei que muitas das declarações da esquerda estavam gastas, e quando as pessoas ouviam algumas frases de efeito, elas deixavam de prestar atenção. Eu pensei em tentar inventar algumas formas de transmitir ideias e informações que as pessoas não iriam rejeitar após deparar-se com elas por dois segundos (SIEGEL, 1990, p.293).

Ao utilizar a entrevista ou a conversa informal como parte do meu trabalho, buscava extrair fragmentos, trabalhar com retalhos, com o que há de residual no pensamento, a espontaneidade das inflexões da voz, das diferentes formas/fôrmas do dizer, apresentando nossas redundâncias cotidianas, provocando um estranhamento diante das coisas. Afinal, toda a entrevista ainda que transcrita, editada e só então publicada ou transmitida, é primeiro falada, com toda a espontaneidade que as inflexões da voz permitem. De certa forma, o que me interessava fazer pra além de uma entrevista, era criar a partir de um todo, fragmentando-o, marcando uma maneira de pensar. Assim como na estratégia empreendida por Jeanne Siegel, embora com propósitos diferentes — visto que ela se coloca no lugar da crítica de arte e para mim funciona como uma etapa do trabalho — nessas conversas me interessava em saber o ponto de vista do outro, fazer relações que acabavam dando mais ênfase para aquilo que poderia ser dito, fagulha que nos escapa, insistindo em alguns aspectos, extraíndo, desvelando o pensamento do interlocutor. O diálogo como uma possibilidade de construção de uma confiança mútua: é preciso que cada um se escute para que ocorra. De forma análoga a Jeanne Siegel, buscava fazer com que o interlocutor se sentisse a vontade e falasse naturalmente a partir da cumplicidade do encontro.

É o que sucede na entrevista que ela faz com Marcel Duchamp (SIEGEL, 1992, pp.15-21, livre tradução). Logo no início, um pouco antes de começar, ela sugere a Duchamp que talvez ele estivesse entediado com entrevistas, visto que já participara de várias. “Não, de forma alguma — ele respondeu — você vê, a cada vez eu invento algo diferente”. Mais adiante, ao comentar sobre o bigode da Mona Lisa ele diz: “Humor é muito importante na minha vida, como você sabe. De fato, essa é a única razão para viver”. Já no final da conversa, Jeanne Siegel pergunta a Duchamp se alguma vez ele desejou voltar a pintar. Ele responde que não, por falta de interesse. Ela insiste: “Mas você trabalhou muito próximo dos museus nos Estados Unidos, não é?”. Duchamp: “Ah, sim. Eu ajo como um artista, embora eu não o seja”.

1.2. O passo maior do que as pernas

Era essa abordagem que vinha pontuando minha ideia do programa-piloto, em especial com a segunda pessoa com quem conversei, a artista plástica gaúcha radicada no Rio de Janeiro, Maria Lidia Magliani— por sua atitude irônica, irreverente diante da vida. Até então eu apenas havia estado com ela uma vez, o suficiente para perceber sua postura rebelde. Ela dizia o que pensava e pouco se importava com o que poderia representar. Se há ainda lugar para a atitude e expressão de artista maldito, esta era a sua marca. Ela começou contando que nasceu em Pelotas, viveu em Porto Alegre, São Paulo, Minas Gerais e agora “estava” no Rio de Janeiro, não gostava da ideia de falar que vivia neste ou naquele lugar. “Quando eu era criança diziam que eu tinha o bicho-carpinteiro” (2012). Então, pedi para ela falar sobre o episódio do muro da Mauá, história emblemática que ela me contou quando nos conhecemos. Na época em que houve um movimento para pintar o muro que separa o Guaíba da cidade, Magliani foi convidada a vir a Porto Alegre. “Não vou, eu disse. Quando for pra derrubar o muro, aí podem me chamar. E levo minha marreta. Aliás, continuo a disposição pra isso”. Magliani contou ainda diversas outras histórias, do quanto era sempre solicitada para opinar sobre os assuntos regionais, mesmo quando já havia fixado residência em São Paulo. Ao colocar as coisas nesse patamar, ela

cutucava o estilo autofágico dos gaúchos, de sempre se referenciar às opiniões e produções locais, estreitando o campo de conhecimento. Mais adiante, quando perguntei o que a fazia se sentir viva, ela silenciou por um instante e disse:

É o desafio de lutar contra uma coisa que parece que foi estabelecida antes de mim, como se houvesse um caminho que eu tivesse de seguir. É sair dessa rota. Minha mãe dizia uma frase que eu odiava desde criança: 'Não se deve dar o passo maior do que as pernas'. Então eu vou ficar sentada? Então não vale a pena caminhar? Tudo o que se tem de fazer é dar o passo maior do que as pernas. É romper as expectativas, os estereótipos. Senão, qual é a graça? (MAGLIANI, 2012).

No dia 21 de dezembro de 2012, o mundo não acabou, apesar da profecia maia que mobilizou todo o planeta. Nesta noite, por problemas bem mais mundanos e com uma história para sempre imponderável, Maria Lidia Magliani, primeira mulher negra a se formar em 1966 na antiga Escola de Artes da UFRGS, partiu. Seu coração de cardiopata cansou. Certamente eu havia sido uma das últimas pessoas a entrevistá-la antes de sua morte, histórias tantas que talvez ela não tivesse compartilhado publicamente. O que eu faria agora com este material? Qual a importância dessa história, de suas histórias? Como compartilhar isso de forma a traduzir a experiência dessa conversa?

Uma artista que sempre esteve interessada nas histórias, esta que talvez seja a mais ancestral forma de arte e, portanto, também considero relacional às minhas intenções poéticas é a norte-americana Laurie Anderson. Ainda que utilize a música e o som, o elemento principal em seu trabalho são as histórias, a linguagem, assim como no de Jenny Holzer. Em seu livro *Anéis de Fumo*, Laurie Anderson conta episódios que marcaram sua inclinação pelo uso da voz.

Enquanto estudava escultura na universidade, dava aulas de arquitetura egípcia. O meu problema era não ser historiadora profissional. Por isso, às vezes, estava na aula a passar um slide e não conseguia lembrar-me de um único fato acerca dele. Então começava

a inventar histórias sobre aquele faraó. [...] A verdade é que foi ao dar aulas que percebi que o que me interessava era contar histórias. Gostava da rapidez que existe nas relações entre as pessoas. [...] Regressar à música foi apenas uma forma de continuar a contar histórias, de criar um pano de fundo para uma narrativa. [...] Talvez quando, daqui a mil anos, alguém descobrir as minhas canções elas sejam encaradas como histórias e aforismos budistas (ANDERSON, 1997, pp.11-38).

Essa inspiração nas histórias, sejam elas narradas, evocadas ou construídas, aspecto que está na origem do trabalho de Laurie Anderson, aponta algo que para mim também sempre foi mote para criação, o estranhamento de certo tipo de conversas cotidianas, seja pelas crenças subjacentes, pela forma como são compartilhadas ou pela inflexão de seu contador.

As primeiras histórias verdadeiramente estranhas que me recordo de escutar eram as da Bíblia, sobre oceanos que se separavam e serpentes que falavam. As pessoas que a contavam (e estou a falar de adultos) pareciam acreditar nelas e eram completamente normais. Sentavam-se e discutiam-nas da forma mais banal. Assim, desse modo, fui apresentada numa idade precoce a uma forma de surrealismo local, o que me fez sempre interrogar sobre o que é verdade factual ou apenas uma forma de arte (*ibid.*, pp.9-10).

Esse interesse pelas falas do cotidiano, pela presença da voz e da elocução nas artes visuais que é tão evidente no trabalho de Laurie Anderson, muito provavelmente por sua prática de compositora e intérprete, parece ter uma importante ocorrência em Kurt Schwitters (1887-1948). Sua obra se caracterizava pelo uso constante da colagem, pelo humor na associação de detritos do dia-a-dia ordinário, “a parafernália de [...] ferros velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são o lastro rejeitado pela vida moderna em seu trânsito cotidiano” (CAMPOS, 1969, p.35). Na definição de Haroldo de Campos sobre a arte de Schwitters,

Trata-se de juntar os humildes fragmentos, aparentemente disparatados, do nosso cotidiano, de projetar uma luz especial,

através de arranjos sutis e irônicos, sobre esses aspectos fungíveis da realidade contemporânea que as manchetes de jornais, os anúncios, os pedaços de conversação entreouvados nos ônibus em movimento, etc., nos oferecem (CAMPOS, 1976, p.135).

Nessa coleta do banal, além de recolher excertos de conversas ele se apropriava de expressões populares. “Schwitters costumava ouvir as conversações de mulheres em bondes e trens, bem como as canções populares de garçons e operárias, e [...] muitos de seus escritos se baseavam no que ouvia em tais ocasiões”³.

Por ser difícil de encontrar obras que se utilizem da conversa não apenas como referência mas como matéria-prima de criação, optamos fazer algumas aproximações conceituais e poéticas, além de trazer as estratégias empreendidas por artistas que utilizaram o rádio, seja ele amador ou profissional, como lugar e pensamento de trabalho. Por isto, buscamos no âmbito desta pesquisa verificar alguns apontamentos nas ondas da “radioarte”, o rádio não só usado como meio de comunicação, mas como ideia. Para o questionamento de algo pré-estabelecido, de estruturas prontas, promovendo um estranhamento nas brechas deixadas pelas regras do funcionamento dos elementos da comunicação e seus processos de significação. Como na expressão “o rei está nu” do dinamarquês Hans Christian Andersen (1967), procurando colocar em evidência algo que comumente se omite, fazendo uma intervenção a partir dos códigos de comunicação, códigos esses que me movem a agir.

1.3. Rádio-corredor

Trago aqui um exemplo de ocorrência deste gesto, talvez fundador de um tipo de pensamento que tentei levar para a Rádio FM Cultura. Na noite de 30 de outubro de 1938, no programa de rádio *Mercury Theatre on the Air*, transmitido em rede nacional pela emissora CBS (Columbia Broadcasting System), uma

³ DICK, André. Kurt Schwitters: o dadá alemão (II). 2011. Disponível em: <<http://dadoacaso.blogspot.com.br/2011/04/kurt-schwitters-o-dada-alemao-ii-por.html>>. Acessado em: 10/05/2014.

música é interrompida por um boletim noticioso: uma nave extraterrestre havia pousado em uma fazenda em Nova Jersey. Durante a cobertura jornalística, especialistas concedem entrevistas e repórteres trazem informações supostamente ao vivo do local. Somente na parte final da peça sonora é que se torna evidente a narração típica do radioteatro, desfazendo-se o engano provocado nos ouvintes desde o início. Tratava-se do programa produzido pelo ator e diretor de cinema norte-americano Orson Welles (1915-1985), que trabalhou nos primórdios da rádio comercial nos Estados Unidos, apresentado como uma adaptação da obra de ficção científica *A Guerra dos Mundos* (1889), do inglês Herbert George Wells (1866-1946).

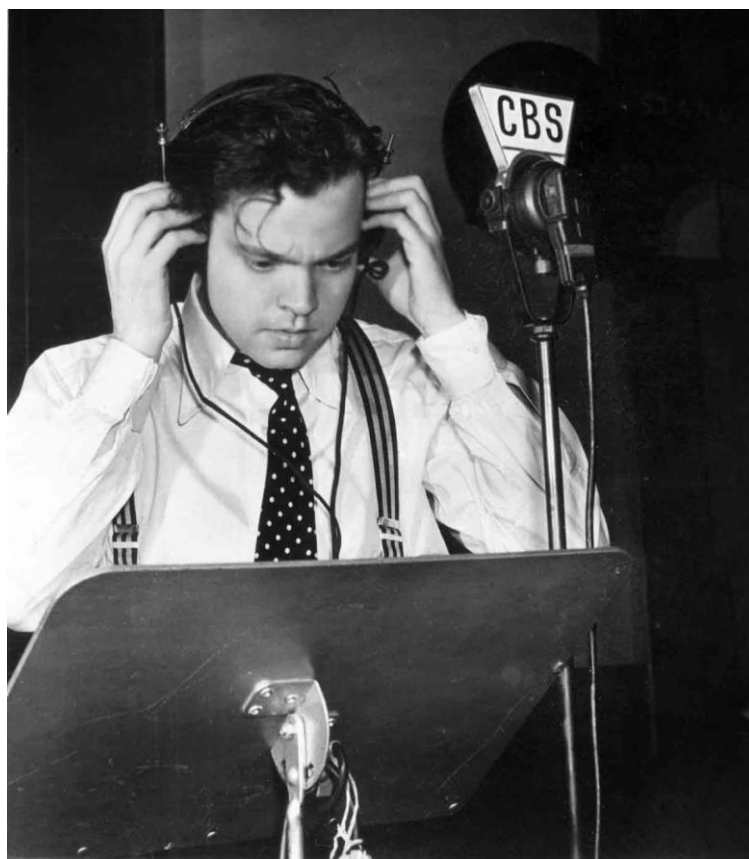


Figura 4 Orson Welles. *War of the Worlds*. 1938. Disponível em: <<http://www.bostonglobe.com/arts/television/2013/10/28/critic-corner-oct/2wLnKz5fWR4jFz6Q11KBzH/story.html>>. Acessado em: 25/07/2014.

O programa da noite da véspera do Dia das Bruxas causou confusão nos ouvintes por misturar elementos tradicionais do radioteatro e do jornalismo. No final da transmissão, Welles declarava:

Nós não poderíamos ensaboar todas as suas janelas e roubar todos os portões dos jardins até amanhã à noite. Então fazemos a segunda melhor coisa. Nós aniquilamos o mundo, diante de seus próprios ouvidos e finalmente destruímos a CBS (WELLES, 1938 *apud* ANGELI, 2008).

War of the Worlds ficou marcado na história do rádio por mobilizar uma audiência inédita, na época este veículo de comunicação somava apenas 18 anos desde a fundação da primeira emissora regular, a KDKA de Pittsburgh, nos Estados Unidos. A manchete do *New York Times* de 1º de novembro 1938 era "Ouvintes de rádio em pânico tomam drama de guerra como verdade"; no *Daily News*, "Guerra falsa no rádio espalha terror pelos Estados Unidos". Um gesto prenunciando ações na esfera pública e apropriações de veículos de comunicação que nos dias atuais são comuns. Ideia de corte que encontra um paralelo no espaço radiofônico por sua capacidade de atravessar o ar. Uma obra que caminhava na contramão, lançando mão de jogos com toques de humor, provocando nas pessoas um momento de desorientação para que se veja além do que o hábito nos ensina.

O que se relaciona com a linguagem que vinha buscando instaurar a partir do meu trabalho na FM Cultura. De forma análoga a intenção de Orson Welles, minha vontade era de que as pílulas sonoras interrompessem por alguns instantes a programação do modo como ela é constituída, ocupando espaço e contaminando este campo eletromagnético com interrogações sutis durante a programação diária.

Para Lilian Zaremba⁴, artista, roteirista e produtora radiofônica, pesquisadora doutora em teorias da comunicação, Orson Welles construiu obras seminais e históricas até hoje impecáveis em seu valor. "Sua habilidade no roteiro de Guerra dos Mundos é genial, construindo as falas típicas de cada personagem: o cientista fala de um jeito (a voz, a inflexão é característica) o

⁴ Venho estabelecendo uma conversa com Lilian Zaremba desde que tomei conhecimento do seu trabalho entre a arte e a comunicação. As informações a seguir são trazidas a partir de perguntas que enviei por e-mail para ela em 04/04/2014, as quais ela respondeu em 11/04/2014.

repórter de outro, o político de outro, e por aí vai” (2014). A respeito deste episódio, Zaremba ressalta ser impressionante também o fato de Welles tê-lo conseguido levar adiante em uma rádio comercial. Uma outra referência dos primórdios deste tipo de experimentação sobre a qual comentamos é o “contrapuntal radio documentary”, de 1967 de Glenn Gould⁵, pianista canadense que dedicou a parte final de sua vida a gravações, escritas e transmissão de rádio. “Ele pensou o rádio como música concebendo obra-prima inaugural: paisagem sonora mais música da fala. O rádio como música. Também genial”.

Segundo Zaremba, se o que ambos faziam era “radioarte”, hoje essa questão pode se colocar de uma maneira diferente. Pergunto como ela abordaria um trabalho que se debruça sobre as mesmas estratégias de rádio, no sentido da constituição de sua linguagem, que se utiliza de vozes e conversas (mais para rádio-corredor do que rádio-transmissão), mas não da radiofonia necessariamente como pensamento. Algo como o que iniciei na FM Cultura e que acabou por se redefinir quando saí de lá, semente que brotara no estúdio da rádio e me levava a criar as pílulas.

Talvez seja o caso de pensar aqui neste rótulo “radioarte”. Para alguns, como Gregory Whitehead, ‘radioarte é o que usa o material e espaço de transmissão de uma emissora’. Esse material pode ser cultural, metafórico, técnico, etc., mas para ele, é preciso que esteja inserido em uma transmissão de algum canal de rádio. Aceito esta colocação, mas venho trabalhando também nestas propostas de “rádio fora do rádio” que me parecem igualmente pertinentes. Talvez seja mais arte utilizando “rádio” do que propriamente rádio (ZAREMBA, 2014).

Tomemos então o termo de Lilian Zaremba *proposta de arte utilizando rádio fora do rádio* para pensar o trabalho das pílulas sonoras também nesta vontade de extrapolar o espaço radiofônico (mais adiante trarei as duas experiências de intervenção *Elevação sonora* e *Suíte d’água* que ocorreram a

⁵ Glenn Gould radio documentary. *The Idea of North*. 1967. Disponível em: <<http://www.cbc.ca/player/Radio/More+Shows/Glenn+Gould+-+The+CBC+Legacy/Audio/1960s/ID/2110447480/>>. Acessado em: 03/04/2014.

partir desta premissa). Por ora, trago um trabalho sonoro da artista, *Oculus Radio* (2012-2013)⁶, que se desdobrou em uma performance e um vídeo. “As falas que ressoam no áudio foram gravadas com minha avó (que viveu o começo do século XX e usou um dos primeiros aparelhos individuais de rádio de galena) e do comandante Djalma Ferreira, engenheiro de comunicações, expert em rádio”. Faço uma pausa lembrando que também minha avó aparece na introdução desta pesquisa como propulsora de muitas *doses para a remontagem do ordinário* e mais adiante, no segundo capítulo, como peça fundamental de uma pílula audiovisual.

Voltando ao trabalho de Lilian Zaremba, sua proposta era explorar os primórdios da comunicação por ondas eletromagnéticas, “verdadeira aventura em captar mensagens no éter – como se convencionou falar – e os limites de uma língua”. Pergunto sobre a importância da fala e da voz e da escuta em geral no trabalho dela, de ruídos, de acontecimentos cotidianos. “Há muitos anos trabalho como roteirista e produtora radiofônica, portanto a voz é algo em que venho pensando, gravando e pesquisando. Mas como parte de um cotidiano que foi revelando diferentes aspectos da fala e da voz”. Zaremba se refere à combinação entre o timbre da voz e a forma de projetá-lo como *música da fala*. Esta espécie de qualidade tátil de uma fala, aliada às histórias que eu recolhia, parecia se constituir em um dos principais aspectos do meu trabalho sonoro.

1.4. Amarrações para um frango e a boneca que faz parar de chover

Vinha colecionando várias conversas, sons e vozes que colhia na rua a partir do meu gravador. O que havia começado com os excertos das entrevistas que fazia na Rádio FM Cultura deu lugar a um novo tipo de procedimento. Sempre que alguma oportunidade de conversa se colocava, eu fazia o registro. Os sons e ruídos das ruas, dos automóveis, das sirenes, dos sinos, dos equipamentos urbanos. As situações das quais extraí trechos que passaram a

⁶ Disponível em <http://www.kunstradio.at/2013B/11_08_13.html>. Acessado em 03/04/2014.

constituir as pílulas variavam de encontro entre amigos, colegas ou simplesmente pessoas que eu conhecia por aí e que tinham alguma história para contar. Passado alguns meses dessa nova fase de produção, percebi uma recorrência a diferentes sotaques, línguas e dialetos.

Numa noite chuvosa, em conversa com a colega paraense Flavya Mutran, doutoranda em poéticas visuais na UFRGS, grande amiga desde então, uma história emergiu:

— A gente tem uma simpatia lá em Belém que quando tu tás muito a fim de ir pra rua e a chuva não deixa, tu fazes uma bonequinha de papel, uma espécie de daruma⁷ de janela: “Mariazinha, faz parar de chover que a gente vai pra rua”.



Figura 5 Registro da Mariazinha na janela. Porto Alegre. 2012. Foto: Flavya Mutran.

Esta noite foi a primeira vez que usei meu gravador para uma conversa direta, sem a intermediação de uma função que exercia na rádio, sem a demanda do programa *Estação Cultura* para o qual eu trabalhava. Pedi licença

⁷ O daruma, talismã de origem japonesa, é feito de madeira e sem os olhos. Como no caso da Mariazinha, quando um pedido é feito um olho do boneco é desenhado; assim que o pedido é atendido, desenha-se o outro olho.

para Flavya e gravei a história da Mariazinha e outras surpresas com as quais os deuses da chuva nos presentearam.

Dali surgia então o que considero uma diferença das pílulas anteriores, o assunto que eu recortava das conversas com meus interlocutores já não era arte nem processo de trabalho, passou a ser qualquer coisa, no instante em que ele se apresentava; e o lugar do encontro não mais intermediado pela linha telefônica via estúdio, ocorria pessoalmente.

Outros sotaques também fizeram parte das pílulas seguintes. Janaína Rodrigues, de Belo Horizonte, preparou um frango à mineira para um grupo de colegas do mestrado. Deliciada que fiquei com a iguaria aprendida por Janaína na roça, perguntei dos segredos da receita. Ela evocou então os ensinamentos da mãe que tantas horas dedicava à cozinha a qual toda uma metodologia especial era devotada:

— Você deixa ele de um dia pro outro. Aí você coloca dentro de uma sacola, amarra e tal. [...] Pus uma cachacinha no final.

Na hora da edição deixei apenas alguns trechos que intercalei com sons ou ruídos e outras vozes. Também usei a fala do fotógrafo alagoano Walter Karwatzki, há 30 anos radicado em Porto Alegre ainda com forte acento nordestino. Tínhamos nos encontrado em um evento e entre suas contações de histórias liguei o gravador e provoquei perguntas sobre as diferenças marcantes em nossos hábitos. Em meio a isso, surgiu seu depoimento sobre a cultura indígena.

— Índio é assim, não tem comida vai ali no rio, dá um tapa no peixe, o peixe morre de tapa. Aí pega o peixe, assa o peixe, chama os amigos tudinho, come todo logo de uma vez porque eles querem a espinha do peixe pra fazer um brinco.

Como Julio Cortázar, em *Cronópios e Famas*, me interessei pelas formas de comentar o cotidiano, por como ele se faz. Possibilitar que a qualidade tátil da

palavra se torne um elemento constitutivo da nossa leitura, da nossa visão. “Pequena história destinada a explicar como é precária a estabilidade dentro da qual acreditamos existir, ou seja, que as leis poderiam ceder terrenos às exceções, acasos ou improbabilidades, e aí é que eu quero ver” (CORTÁZAR, 2007, p.57). Nesse mundo onde o sentido humano vem se perdendo, sair do lugar, do idioma, de um modo de falar conhecido, estável, sair do hábito, estar à deriva, poderá apontar para aquilo que ainda não sabemos. Como em *A foto saiu fora de foco* que Cortázar descreve a aflição de um cronópio em sua tentativa de abrir a porta quando ao colocar a mão no bolso para pegar a chave encontra ali uma caixa de fósforos, “seria terrível que o mundo se houvesse deslocado de repente”. Ou em *História*, o que para um exímio contador de histórias não parece um título aleatório:

Um cronópio pequenininho procurava a chave da porta da rua na mesa-de-cabeceira, a mesa-de-cabeceira no quarto de dormir, o quarto de dormir na casa, a casa na rua. Por aqui parava o cronópio, pois para sair à rua precisava da chave da porta (*ibid.*, p.110).

O trabalho ele mesmo em estado de circulação, ingressando em um fluxo, uma corrente sanguínea de uma cidade, de uma cultura, de uma experiência pessoal. O trabalho como uma viagem. A busca por um lugar de origem, de um filho por seu pai, como na *Odisseia*, de Homero, a primeira viagem que se tem notícia na história universal. A proposta do gravador móvel, que capta várias falas e circunstâncias humanas, vinham me acompanhando pelos lugares onde circulava: Porto Alegre, interior do Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e, na voz dos meus interlocutores, por vários outros estados, por diferentes sotaques e culturas do Brasil. Assim como nos registros fotográficos ou em formas nas quais os textos utilizam as imagens para afirmar seus discursos, nos registros sonoros buscava fazer um recorte da realidade, acrescentando uma ideia mais da ordem reflexiva. Ao retirar esses fragmentos do todo — do texto ou da fala — se percebia algumas sutilezas do discurso, da voz poética. Como se as palavras que a voz carrega, sua capacidade de formar sons pela qual passa alguma coisa de si, fossem táteis, “donde emana, em virtude de sua própria

materialidade, uma espécie de testemunho existencial, independente até das palavras pronunciadas” (ZUMTHOR, 2005, p.171). Para o especialista em poéticas da voz, Paul Zumthor, as vozes, particulares e concretas, se colocam como objetos centrais em uma sociedade humana ao representar um conjunto de valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte.

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda a vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura (*ibid.*, p.64).

Fora os amigos, também conversei com um senhor que trabalhava há 50 anos no Mercado Público de Porto Alegre (“só perguntar pelo vovô aqui que todo mundo conhece”), com um norte-americano há pouco tempo na cidade (“estou aqui estudando música e aprendendo sobre *myself*”), com um típico malandro carioca (“você vai e bota aquele vintinho dentro do documento, o cara do Batalhão que escala o cara no trânsito tem que levar todo dia um sorriso”), uma caingangue que vendia colares de turquesa na beira da praia (“o cacique e o capitão não deixa as índia casá com os branco nem os índio casá com as branca”), com um mendigo na rua (“é que eu tenho família e a minha voz não vale nada”).

De toda forma, sempre elegia trechos específicos na fala, numa tentativa de chegar a um núcleo, a um fragmento-síntese. No meio do dizer, algo se recortava. Imagens que remetiam a outras imagens. Como na teoria do escritor argentino Ricardo Piglia, para quem um conto sempre conta duas histórias, também na vida ordinária uma história profunda, irônica, lírica emerge. Segundo Piglia, a arte do contista consiste em saber cifrar uma história nos interstícios da outra. “Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história

secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, pp.89-90). De certa forma, era essa dinâmica que ditava os fragmentos que eu elegeria para compor cada uma das pílulas sonoras.

Como dar a ver/ouvir estas histórias orais, estes momentos que sobrevivem às gerações e à mecanização da vida, como os provérbios da minha avó ou a boneca de papel que faz parar de chover, trazida pela Flavya Mutran? Talvez seja isso que Zumthor irá chamar de *energia poética*, reminiscências que ele traz da canção de um ambulante de sua adolescência. Para ele, tal canção implicava a pulsação do corpo do ambulante e daqueles ao seu redor, pelo ritmo da melodia, da linguagem e do gesto. “Sem o saber, reproduzíamos todos juntos [...] um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir [...] a despeito da acumulação, de engenhocas representando aquilo que chamamos progresso” (ZUMTHOR, 2007, p.39). Esse mistério volta a ocorrer, para ele, ao observar a voz que surge de um rosto humano, tenso com sua carga e suas rugas. “Renova-se então uma continuidade que se inscreve [...] na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia” (*ibid.*, p.39).

1.5. Escuta do imediato

Outro elemento coletado para as pílulas são os sons do cotidiano, das ruas. Tais ruídos do ambiente sonoro receberam a denominação de *soundscape* em termo criado pelo compositor canadense Murray Schafer (2001) como analogia a *landscape*. Já na definição de José Miguel Wisnik (1989), ruído sonoro advém da teoria da informação na qual ruído é definido como interferência na comunicação, um som que desorganiza outro, que bloqueia um canal, que desloca um código, inviabilizando a mensagem que se quer passar. Para Wisnik, esta definição de ruído como *desordenação interferente* “ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, na qual se torna um elemento virtualmente

criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 1989, pp.29-30).

Pensando nesses dois aspectos da linguagem sonora, como *soundscape*, mas também como *desordenação interferente*, uma das referências mais importantes é John Cage (1912-1922). Segundo Lilian Zaremba (2014), o trabalho de Cage foi um divisor de águas. “Ele inaugurou todo um pensamento musical-sonoro, destacando a importância da escuta aberta, não limitada à tradição tonal ocidental e seus tempos fixos, abrindo o campo para a ‘escuta do mundo’”. Para Cage, assim como as coisas que ocorrem em nosso cotidiano transformam nossa experiência – nosso “ver”, nosso “ouvir” –, ao atentarmos para uma música distante da tradição, a atenção para as coisas que nos cercam – “coisas para ouvir, coisas para ver” – será mudada (CAGE *apud* KOSTELANETZ, 1989, p.212). Em *Communication*, na obra *Silence*, Cage comenta em forma de perguntas essa atenção ao imediato: “Música, o que ela comunica? [...] é apenas som? [...] Um caminhão passando é música? [...] Se enquanto eu vejo isso eu não posso ouvi-lo, mas ouço alguma outra coisa, digamos uma bateadeira de ovos, qual deles comunica?” (CAGE, 1961, p.41, livre tradução).

Neste sentido a autora Fátima Carneiro dos Santos ressalta que para a percepção dos sons foram estabelecidos hábitos de escuta; escutas dominantes que condizem com as normas de convívio. “Chamar a atenção para uma poética da escuta implica, assim, num corte na linha do hábito: uma intervenção” (SANTOS, 2002, p.107). Ou seja, ao mesmo tempo em que age sobre os sons do cotidiano, tirando-os de seu território, retira o ato de escuta de seu hábito. Para a autora, “tal proposta difere do ouvir-as-ruas-como-se-fosse-uma-peça-de-música de Murray Schafer, pois, agora, estamos falando simplesmente de escutar as paisagens sonoras” (*ibid.*, p.108).

Este é um ponto fundamental para seguirmos adiante visto que não se busca aqui tomar esses sons da rua como música, mas como parte integrante do trabalho que justapostos a outros ruídos e às vozes oriundas de conversas irão compor as pílulas sonoras. Desta maneira, as perguntas de Cage nos levam a

pensar em tipos de escuta nos quais o som de alguma coisa ocorre em simultaneidade com a imagem de outra, absolutamente diversa, escuta propositora de um deslocamento de hábitos.

1.6. Mesa de edição

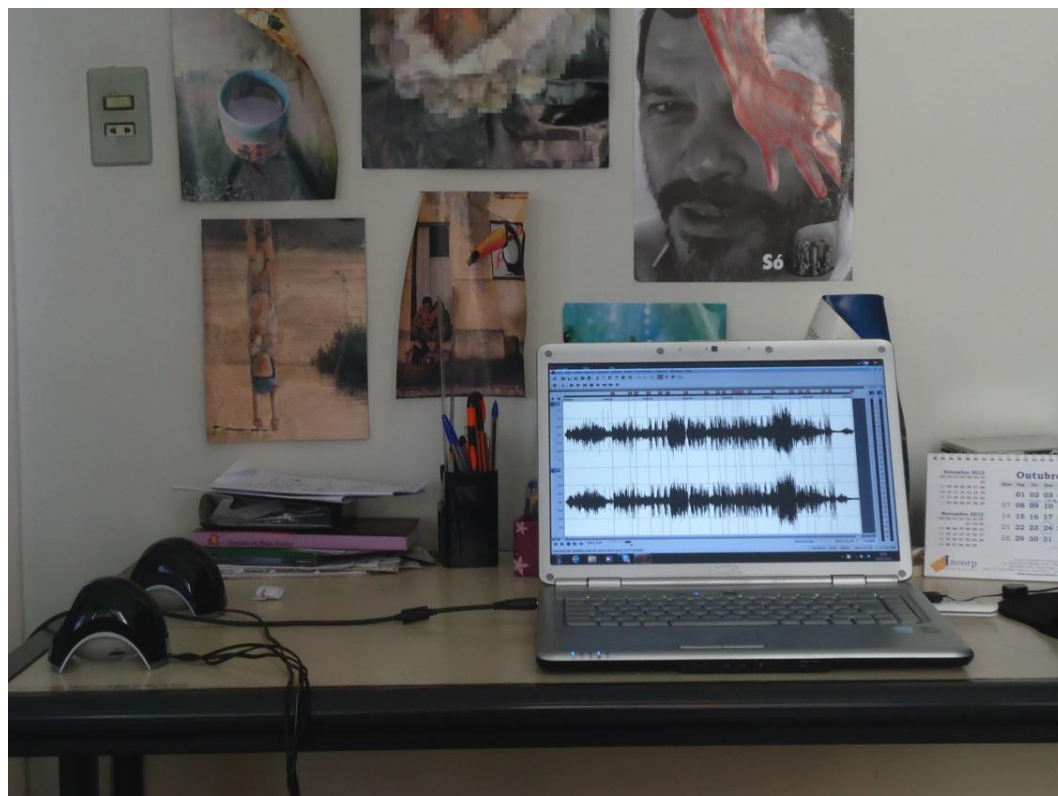


Figura 6 Registro da mesa de edição no ateliê. Porto Alegre. 2012.

Em um segundo momento do trabalho, opera-se a remontagem destes excertos do cotidiano, a colagem na invenção de sentido a partir do uso de fragmentos. A maneira como o mundo nos chega hoje, micro-ocorrências que vivemos em nosso cotidiano para construção de um trabalho que possibilite novos olhares. Aquilo que desejo me apropriar e deslocar. Como para Bertold Brecht, para quem o jornal era matéria de criação; ele não os colecionava, mas juntava, selecionava, recortava e montava imagens que retirava dos impressos como numa mesa de edição — a diferença entre colecionar e remontar demonstrava ser uma atitude crítica. A mesa de edição era, ao mesmo tempo, uma mesa crítica e uma mesa de montagem (da crítica), mas também de uma visão particular.

No primeiro volume da série *O olho da história*, de Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, é feito um estudo sobre Bertolt Brecht, seus *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho) e *Kriegsfibel* (ABC da Guerra) no qual o autor procura apontar como Brecht, na posição de exilado, usava a imaginação para diante das imagens da guerra (mapas, documentos e, principalmente, fotos), prever outras coisas além do que estava ali figurado.

Tal previsão, diz Didi-Huberman, nada tinha a ver com a palavra profética, mas era tão somente produto de uma técnica utilizada por Brecht, qual seja, a montagem. Com tesoura e cola, Brecht cortava as imagens de jornais e revistas, rearranjava-as numa outra ordem de legibilidade. Isso porque as fotografias, sem dúvida, documentam um momento da história, porém, uma vez montadas com outras — e Brecht a elas agregava um texto, normalmente um epigrama — induzem a uma reflexão mais profunda sobre seu contexto, isto é, as imagens ganham ainda mais legibilidade (HONESKO, 2011).

No ensaio *Palavra e Imagem*, de 1937, o cineasta russo Sergei Eisenstein questiona o porquê do uso da montagem. No cinema, ela ocorre quando dois pedaços de filme colocados juntos criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. “Esta não é de modo algum uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (EISENSTEIN, 2002, p.14). Segundo ele, há uma forte tendência em juntar dois ou mais objetos ou qualidades independentes em uma unidade.

Uma abordagem mais contemporânea também pode ser pensada a partir do conceito de parataxe de Teixeira Coelho, procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética. A construção paratática opera por uma coordenação não subordinada, as partes são justapostas sem conectores lógicos, a aproximação ocorre a partir da relação semântica entre elas, permitindo e provocando acasos e soluções intuitivas.

Parataxe é um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. [...]

Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. E basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado (COELHO, 2001, p.96).

Para Jacques Rancière, que retoma este conceito, “parataxe no tempo de [Gustave] Flaubert, poderia ser o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentimentos e das ações a favor do acaso das misturas indiferentes de átomos” (RANCIÈRE, 2012, p.62). Já no tempo de Apollinaire ou de Blaise Cendrars, de Boccioni ou de Kurt Schwitters é um mundo onde todas as histórias estão dissolvidas em frases, por sua vez dissolvidas em palavras. “Ou ainda dissolvidas entre intensidades sonoras onde as notas da melodia se fundem com as sirenes dos navios, os ruídos dos automóveis e o crepitar das metralhadoras” (*ibid.*, p.63). Rancière aproxima a parataxe de outro conceito, *profundo hoje*, o qual consiste em frases que tendem a reduzir-se a justaposições de palavras, atribuída ao escritor Blaise Cendrars (1887-1961): “Prodigioso dia de hoje. Sonda. Antena. Porta-rostos. Turbilhão. Vives. Excêntrico. Na solidão integral. Na comunhão anônima. O ritmo fala. Quimismo. Tu és” (CENDRARS *apud* RANCIÈRE, 2012, p.63). Esta ideia de justaposição, um dos procedimentos mais frequentes para execução das pílulas, seguirá aparecendo no próximo capítulo desta pesquisa quando se discorrerá sobre sua ocorrência no campo audiovisual.

1.7. Elevação sonora

Como referi anteriormente, as primeiras pílulas sonoras veicularam na *Mobile Radio* da 30ª Bienal de São Paulo (2012). Paralelo a Bienal, comecei a pensar em outras formas de circulação, em locais onde se produzissem pausas necessárias à adesão do trabalho, situações nas quais frestas no automatismo do cotidiano pudessem se abrir. Estava interessada em lugares de espera, a relação física com o corpo que o som tem, que possibilita experimentar, ativar uma sensação diferente de um lugar ou não-lugar, no caso dos espaços que atravessam outros espaços, como elevadores, barcos, ônibus, aeroportos, assim

como o rádio que atravessa o ar. É quando surge o projeto *Elevação Sonora*: a transmissão de algumas das pílulas sonoras nos elevadores do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, na Casa de Cultura Mario Quintana, a partir do acionamento de sensores. Assim, cada vez que algum visitante entrava, o som era disparado, surpreendendo-o pela maneira como surge e por seu conteúdo.

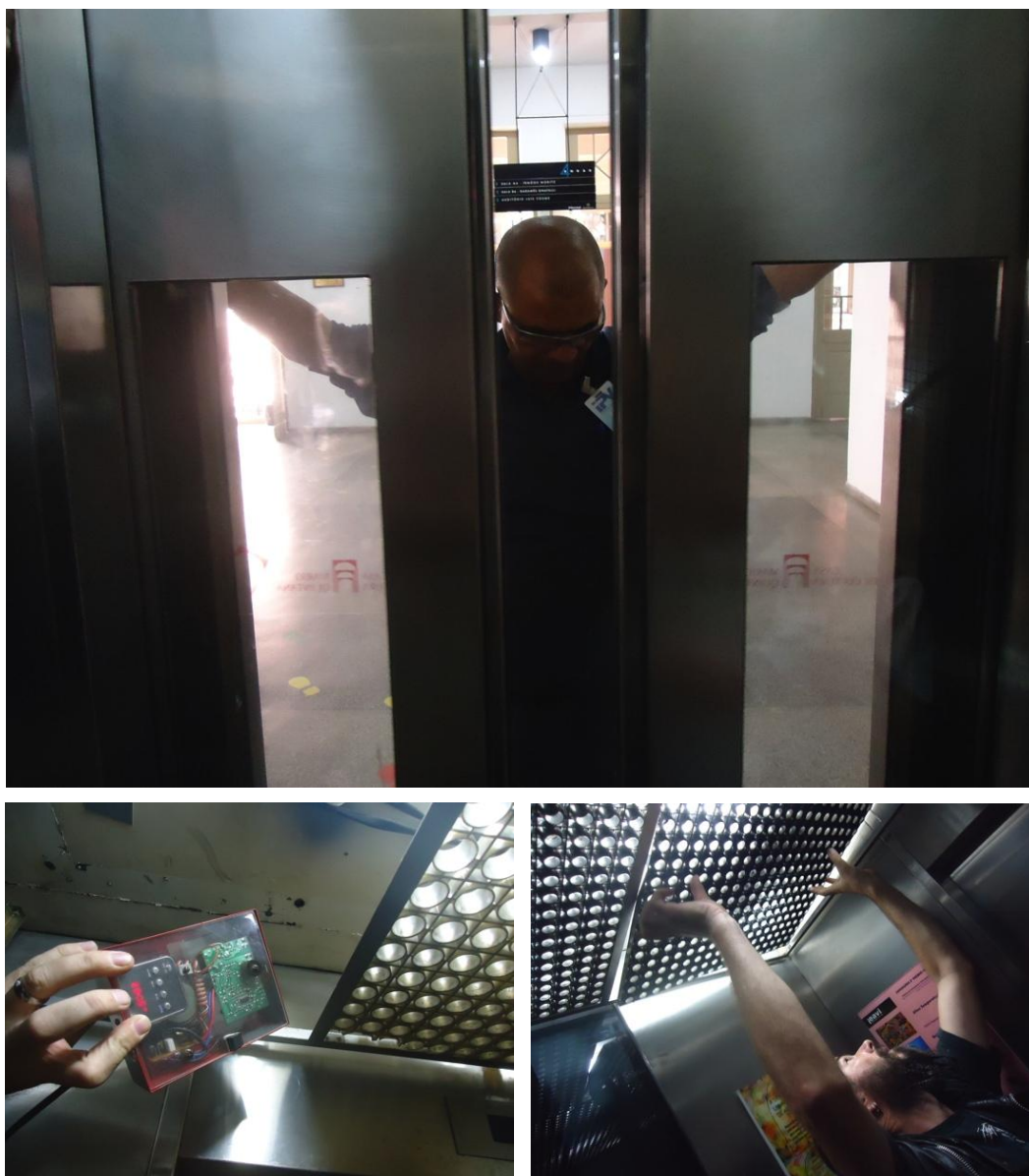


Figura 7, Figura 8 e Figura 9 Registros da montagem de *Elevação Sonora* nos elevadores do Museu de Arte Contemporânea/Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, fevereiro 2012.

Elevação sonora se propunha a uma ressignificação da percepção espacial, de experiências da vida cotidiana, numa ressensibilização do entorno, provocando o estranhamento através de situações inusitadas e investigando em

que medida a criação poética no tecido do cotidiano apresenta um potencial de interferência na vida das pessoas. A palavra como um dos elementos constitutivos do meu trabalho era fundamental na criação desse título, suas possibilidades semânticas, tentando dar nome às coisas como o poeta o faz com as palavras.

José Iges, doutor em ciências da informação, curador e artista, afirma que o som, ao interferir artisticamente em um espaço, subverte as convenções dos habituais códigos de deciframento das fontes sonoras. “Se trata de gerar — parafraseando Duchamp — ‘outros pensamentos para esses objetos’. E também para esses espaços” (IGES, 2007). O autor cita alguns exemplos, entre eles o tenso silêncio que se cria quando subimos em um elevador com alguém desconhecido, a partir da intervenção sonora do artista britânico Martin Creed, *Piece for harmonica and elevator*, que trabalha com diferentes modulações de acordo com a direção que o ascensor está seguindo.

O som também define espaços. Sua aplicação com critérios não necessariamente musicais dá origem à instalação sonora. O som, atuando como sonda, põe em evidencia as características de um espaço — sua forma e dimensões, os materiais que o revestem — mas ainda é suscetível de ocupá-lo como faria uma escultura ou um móvel. E, o que é mais importante para efeitos de expressividade artística, o som nos permite modificar a percepção de um espaço dado ou criar um espaço que não existe. E dotá-lo de uma vida nova, que pode chegar até o paradoxal. Portanto, a experiência espacial do som é uma ferramenta eficaz para redefinir inclusive nossos conceitos sobre o que é o espaço (IGES, 2007).

*Elevação sonora*⁸ inaugurou no dia 2 de março de 2013 e a partir daí várias outras histórias passaram a conversar com o trabalho, ainda que elas não tivessem me ocorrido de todo quando o projeto foi criado. A mais significativa delas foi a ideia de música de elevador, também conhecida como *moozak* ou *muzak*, um estilo suave de arranjos instrumentais de músicas

⁸ O registro de *Elevação sonora* também pode ser visto em um vídeo que fiz a partir de captações durante o período da intervenção: <<http://youtu.be/TKbuDf6LZNQ>>. A edição é de Léa Ciquier.

populares destinadas a tocar em centros comerciais, mercearias, lojas de departamentos, sistemas telefônicos (quando a ligação está em espera), barcos, aeroportos, salas de espera e elevadores. Música de elevador é tipicamente um arranjo para uma música com uma melodia simples, que pode ser reiniciada de forma suave como um *loop*. A intenção da música de elevador é seu efeito psicológico, um calmante para pessoas em locais desconfortáveis ou de espera. Em um shopping ou em uma loja de departamentos, uma música relaxante faz com que as pessoas sintam-se confortáveis e circulem mais. As rádios sintonizadas dentro de elevadores de empresas era o marco inicial da utilização da frequência modulada como forma de transmissão musical.

Elevação Sonora, entretanto, nascia na contramão do *moozak*, se colocava como um problema. O público, acostumado com o silêncio dentro dos elevadores, questionava sua presença. As ascensoristas reclamavam de dor de cabeça com o som que a todo momento era acionado. Por outro lado, conversas eram interrompidas pelo interesse daquelas falas que surgiam de um objeto inanimado. De onde vinham aqueles barulhos? A quem se dirigiam? Por que estavam ali? Como se estabelecia essa fronteira entre a disponibilidade de quem já sabia se tratar de um trabalho e a surpresa de quem tomava o elevador e se deparava com ele?

O compositor e artista mexicano Manuel Rocha Iturbide observa que embora o lugar comum de uma instalação seja um espaço artístico, uma galeria ou um museu, existem outras que ocorrem no espaço público.

Neste caso, os sons introduzidos vão mudar a percepção deste lugar da mesma maneira que a música desenhada especificamente para supermercados ou consultórios médicos (melhor conhecida como *musak*) nos modifica o estado perceptivo desses lugares. Alguns artistas como Max Neuhaus trabalharam em lugares públicos como parques e dispuseram buzinas nas árvores com o propósito de alterar o estado de ânimo dos transeuntes para estabelecer uma percepção nova do lugar graças ao som (ITURBIDE, 2003).

Iturbide se propõe a estabelecer a diferença entre uma instalação que utiliza som e a que não se serve dele. Para o autor, a experiência de uma obra se modifica quando utilizamos o som como elemento integral devido à geração de uma percepção temporal completamente nova do espaço.

A presença do elemento sonoro em uma instalação pode produzir uma permanência maior do público no lugar onde está a obra, já que o som tem um caráter temporal e o desenvolvimento desta temporalidade o obrigará a esperar, a escutar, a estar atento às mudanças graduais ou súbitas que se produzem entre o som e o espaço (ITURBIDE, 2003).



Figura 10 *Elevação Sonora* – registro fotográfico da intervenção nos elevadores do Museu de Arte Contemporânea/Casa de Cultura Mário Quintana – Porto Alegre/RS. 2013.

Durante o período da intervenção sonora, várias vezes estive na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ) observando a reação das pessoas, registrando fotos, filmando os movimentos do elevador. Observava-os subirem e descerem e desaparecerem. O que restava então era o som mecânico das engrenagens misturando-se aos ruídos da CCMQ, às peças sonoras. O que era real neste cenário construído de som? Haveria ali uma tensão do tempo? Algumas pessoas

que estiveram lá me contaram usufruir um tempo maior no elevador do que apenas o suficiente para chegar no andar ao qual se destinavam. Elas queriam ouvir mais vezes o que se desenrolaria. Uma espécie de espanto tive numa das primeiras visitas quando a porta do elevador se abriu e, ainda que estivesse totalmente vazio, ouvia-se vozes oriundas daquela caixa metálica. Ao utilizar o som como elemento, que tipo de modificação temporal do espaço havia sido gerada? Que espécie de ativação ocorria ao ser experimentada esta diferente sensação espaço-temporal a partir das pílulas? Teria *Elevação Sonora* atribuído vida a um não-lugar?

Neste caso, poderá ser útil olhar para a definição de não-lugar proposta por Marc Augé. Ele define lugar com o sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico e sociológico, localizado no tempo e no espaço, enquanto não-lugares ele atribui às instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) e os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p.73). Augé prossegue atribuindo a não-lugar duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com estes espaços.

Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, mesmo assim, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só diz respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária (*ibid.*, p.87).

Talvez a escolha de operar dentro do elevador tenha a ver justamente com a possibilidade de mexer com esta tensão solitária. Espaço exíguo no qual se aglomeram várias pessoas simultaneamente, pontuada por silêncios muitas

vezes constrangedores. As histórias fragmentadas contadas ali dentro para quem circulava na CCMQ e se detia alguns instantes para ouvir lhes pertenciam? Ou eles estavam espiando o relato de outros? Haveria uma identificação entre as histórias ouvidas e as histórias vividas?

1.8. Sintonizando no escuro

Se em meus trabalhos anteriores, havia me apropriado de *layouts* como o de um mapa turístico ou de uma caixa de remédio, e os meios de circulação e comunicação aos quais estão associados, operando a recontextualização de informações, em *Elevação Sonora* parecia haver um desdobramento deste interesse. No livro de artista *Resíduo arbóreo é concreto em Porto Alegre* (2008), por exemplo, procurei integrar em uma publicação a ideia de mapa turístico não convencional de uma cidade em um veículo de fácil circulação, que coubesse no bolso. O livro como uma caminhada, uma proposta de coreografia para aquele que o tem em suas mãos, um ir e vir de ideias.



Figura 11 *Resíduo arbóreo é concreto em Porto Alegre*. Livro de artista. Porto Alegre. 2008.



Figura 12 *Elemental*. Detalhes do trabalho sendo manuseado. Objeto gráfico e intervenção. 2010.

Essa pesquisa de outros espaços e a consequente negociação de circulação do trabalho em outros meios que não aqueles tradicionais das artes visuais é algo que vem fazendo parte da minha prática nos últimos anos, como é o caso de *Elemental* (2010), intervenção que ocorreu em farmácias; e *Rodapé* (2010-2011), no site do Diário Contemporâneo de Fotografia como um *pop-up* – interferências publicitárias normalmente indesejadas que ocorrem durante a navegação.

Elemental tangenciava arte conceitual, cidade e fotografia e suas relações com os meios de informação e circulação. Era resultado do registro fotográfico obtido a partir de uma caminhada em diálogo com textos poéticos inspirados em dizeres das bulas de medicamentos. No encontro inusitado entre a caixa — com *layout* similar ao de um remédio — e a imagem interna, há uma articulação, um diálogo, restituindo uma nova dimensão aos elementos — texto, imagem, objeto — trazidos para essa operação.



Figura 13 *Elemental*. Intervenção em farmácia de Belém/PA. Salão Arte Pará. 2010.

Neste sentido, do uso de diferentes meios relacionais para se aproximar do outro, meu trabalho tem em Cildo Meireles um referencial poético fundamental. Se em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), ele explora um mecanismo de troca de informações e de recontextualização das informações, na instalação *Babel* (2001), ele constrói uma torre circular feita de por 800 rádios de diferentes épocas e desenhos, desde os belos exemplares de 1920 até os radinhos de pilha e rádios-despertadores produzidos em massa, na atualidade. Os aparelhos estão dispostos dos maiores tamanhos para os menores, de forma que a escala diminui à medida que a pilha se eleva. Sintonizados em diferentes estações, emitem som

em volume pouco acima do mínimo audível, em um sussurro continuado que toma o ambiente.

Ainda que *Babel* lide com os sons de emissoras transmitidas ao vivo e *Elevação Sonora* ocorra com peças sonoras pré-produzidas, em ambos a presença sonora não se constitui exatamente em música, mas no encontro entre sons. Os diferentes sotaques e línguas que lanço mão nas pílulas sonoras também são enfatizados em *Babel*. Territórios que passam a apresentar fronteiras incertas, contaminados por diferentes expressões culturais, uma espécie de confusão sonora global que sintetiza o mundo que vivemos neste século XXI.



Figura 14 Cildo Meireles. *Babel*. 2001-2006. Disponível em: <<http://twoyeartrip.com/blog/2013/04/helsinki-finland>>. Acessado em: 10/12/2014.

A radiofonia, neste sentido, equivale-se à experiência da Torre de Babel – episódio bíblico que gerou o surgimento da diversidade de idiomas no mundo –,

o dial a girar trazendo diferentes vozes, acentos e experiências. Para Moacir dos Anjos, trata-se da emergência da alteridade, “em oposição à entropia social preconizada na narrativa do Gênesis, a desconstrução de uma língua universal e o conseqüente fim da presumida transparência de significados de tudo o que falam os habitantes do mundo” (ANJOS in MEIRELES, 2006, p.22). Segundo o autor, *Babel* não apenas evoca um território de fronteiras incertas, mas oferece ao visitante uma experiência a ser vivida em tempo real.

A percepção do elemento sonoro do trabalho mesmo antes que se possa discerni-lo visualmente confirma o interesse de Cildo Meireles em investigar a natureza e as características do espaço valendo-se de mais de um sentido, requerendo, do visitante, a disposição de explorar *Babel* com o próprio corpo e de despender com ele um tempo incerto (*ibid.*, p.23).

Em uma entrevista, Cildo Meireles observa que talvez o espectador sinta mais do que veja o trabalho, “aquela coisa da luzinha do rádio acesa no escuro do quarto está presente no ambiente da instalação”. Ele conta que fez *Babel* com o objetivo de criar uma “árvore falante com línguas e programas do mundo inteiro” (MEIRELES, 2006).

Babel nasceu do sentimento generalizado de crianças enfrentando a escuridão de seu quarto. Eu me lembro quando eu tinha apenas dois anos de idade, à noite eu iria ver uma luz vermelha da minha cama e ouvir o som de um rádio, essas vozes (MEIRELES, 2011).

Pesquisar sobre a gênese de *Babel* me levou a refletir sobre minhas próprias escolhas, sobre a sensação de elevador falante que experimentei durante o período de *Elevação Sonora*, no qual pude entrar em contato com o trabalho diversas vezes. Na temporada em que trabalhei na FM Cultura, também me voltou à lembrança as vozes de rádio que escutava à noite, no meu quarto já escuro, especialmente a do radialista José Luiz Bacchieri Duarte que lia no ar cartas de amor. Experiência que Cildo Meireles potencializa com os aparelhos de rádio ligados e sintonizados em diferentes estações, emitindo simultaneamente sons de várias programações e línguas diferentes.

É precisamente essa simultaneidade de vozes, línguas, dialetos e ruídos o que irá me interessar neste trabalho, além da possibilidade de ocorrência singular a cada vez que alguém entra em contato com ele. Ou seja, a experiência de cada pessoa será sempre diferente já que as radiotransmissões e a combinação entre elas será única, assim como nos elevadores: embora os trechos das pílulas possam se repetir em uma dada circunstância, um grupo diferente de pessoas estará circulando, uma conversa diferente estará em curso, o que irá se misturar com as vozes da gravação, atribuindo sentidos diversos para o trabalho.

E se essa associação do movimento à sensação acústico-auditiva, proposta por *Elevação Sonora*, ocorresse de forma horizontal, ainda em um meio de circulação, de transporte, mas no qual a experiência visual, de mistura com o entorno, também pudesse fazer parte da experiência? Foi dessa premissa que as conversas em torno de uma intervenção em um percurso de barco ou ônibus surgiram.

1.9. Entre rios

No segundo semestre de 2012, alguns meses após o início das aulas no mestrado, fui apresentada para uma artista carioca, Thais Medeiros. Iniciamos uma correspondência eletrônica e passamos a trocar ideias, proposições e desejos. Foi a partir das nossas conversas *on-line* que começamos a perceber vários pontos em comum nas estratégias de construção dos nossos trabalhos, nas persistências e recorrências de uso de alguns procedimentos. A utilização do fragmento, da colagem e de ações que ocorrem em locais de circulação do tecido urbano.

Ambas iniciamos nossos processos com coleta e apropriações, sejam elas sons, vozes, textos e/ou imagens. Assim como eu, Thais havia lançado mão de impressos em seus trabalhos anteriores, espécies de objetos relacionais, explorando as diversas possibilidades das dobras do papel. Ela utilizara textos

para criar intervenções que chamou de "situações de leitura". Eles eram levados para espaços públicos, procurando revelar tensões nesses lugares (feiras livres, festividades populares, rua, praça, eventos de arte), possibilitando que as pessoas lessem e ficassem com os textos, se assim o desejassem. A partir disso, criou uma publicação independente que começou com o formato de um jornal de arte e poesia bilíngue e uma plataforma para trabalhos visuais, a *Rébus*. Foram feitas três edições; em cada uma delas a *Rébus* tinha como projeto gráfico um novo formato e um evento para os lançamentos, ou seja, textos publicados serviram como pretexto para ações poéticas.

Meu trabalho passou a conversar em vários âmbitos com as proposições da *Rébus*⁹ (2009-2014) de Thais, principalmente com um dos seus desdobramentos, a *Rádio Rébus* (2011) dedicada a trabalhos sonoros relacionados à arte e poesia e também programas sobre crítica de arte e música. A intervenção foi realizada dentro de um táxi, a *Rádio Táxi Rébus*, que esteve estacionada em frente ao local da exposição. Os ouvintes eram convidados a entrar no táxi e escutar o programa, ou ouvi-lo do lado de fora, com a porta do táxi aberto. Se a dimensão poética da apropriação se apresenta como uma possibilidade de abertura a rede de conexões cujo gatilho é o encontro (GONÇALVES, 2013, p.4), que situação se configurava a partir de nossa conversa? Uma nova camada se operaria quando de um encontro de subjetividades, de uma interlocução?



Figura 15 Thais Medeiros. *Radio Táxi Rébus*. Rio de Janeiro. 2011.

⁹ Para obter mais informações sobre *Rébus*, acesse <<http://rebuspress.wordpress.com/>>.

Durante alguns meses, eu e Thais nos correspondemos e elaboramos, ela no Rio de Janeiro, eu em Porto Alegre, uma proposta de intervenção sonora em barcos que chamamos de *Suíte d'água*. A proposta era apropriar-se de um percurso turístico para transmitir um programa sonoro. Os participantes seriam convidados a sair para conhecer as belezas da região, como se fosse algo turístico, mas a ideia era que a partir da apropriação desta situação, surgissem outras possibilidades de entendimento do entorno, criando novos significados de um contexto público.

Para isso, seria necessário que estabelecêssemos encontros presenciais para discutir o projeto e sair a campo. Pelo fato de que nós duas já vínhamos trabalhando com modos alternativos de circulação, buscando a inserção em circuitos não usuais, a proposição de operar em um lugar de atravessamento (como barcos, ônibus, elevadores, assim como as ondas do rádio que atravessam o ar) surgiu naturalmente em nosso encontro, principalmente após minha experiência com *Elevação Sonora*, no Museu de Arte Contemporânea/Casa de Cultura Mário Quintana.


Estávamos interessadas na relação com o corpo no sentido de experimentar, de ativar uma sensação diferente destes espaços, dessas travessias. Nosso desejo era de que as imagens e os sons levados despertassem memórias e vibrações no público. A abertura de novos horizontes neste lugar de espera, de contemplação, que a viagem propicia. A ação envolvia também a distribuição de impressos em forma de leque, objeto relacional que acompanharia o trabalho, desdobramento e potencialização da ideia. Queríamos fazer uma ação em Porto Alegre e outra no Rio de Janeiro.



Figura 16 e Figura 17 Impressos-leque. *Suíte d'água*. 2013.

Suíte D'água ocorreu em Porto Alegre em 22 de junho de 2013. Numa manhã fria do inverno gaúcho, tomamos conta da aparelhagem do barco que saía da Usina do Gasômetro em um passeio entre as ilhas mais próximas (Ilha da Pintada, das Flores, da Casa da Pólvora) ao longo do Rio Jacuí. Um mês antes, tínhamos feito uma convocatória via e-mail e redes sociais chamando outros

artistas a colaborarem com *sound art*, música e poemas. O programa ficou com 45 minutos e contou com colaboradores do mundo inteiro.



**SUITE D'ÁGUA
CONVOCATÓRIA**

Gostaríamos de convidar artistas, músicos, poetas, vozes simpaticzantes a participar deste ritual & combo visual e sonoro enviando peças sonoras que farão parte de duas ações, uma em Porto Alegre (junho), outra no Rio de Janeiro (julho).

O arquivo deverá ser enviado em extensão mp3, com duração de até 2 minutos, para suitedagua@gmail.com até 15/06.

Figura 18 Convocatória *Suite d'água*. 2013.

No texto que divulgamos nas redes sociais e enviamos por e-mail incluí uma reflexão minha sobre esse encontro que estabelecíamos:

Rio de Janeiro e Rio Guaíba. O nome Rio de Janeiro foi atribuído pelos portugueses que acreditavam tratar-se a Baía de Guanabara, à margem da qual a cidade se organizou, a foz de um rio. O Guaíba ao qual a cidade Porto Alegre está histórica e culturalmente ligada desde a chegada dos primeiros casais açorianos até o atual desenvolvimento econômico da região, por quase toda a sua existência foi considerado um rio; porém, há pouco mais de vinte anos, classificou-se como um grande lago. A partir de seus rios ficcionais, onde vivem, Viviane Gueller e Thais Medeiros traçam uma linha em direção a um encontro (Viviane Gueller, diário, 2013).

Numa banquinha armada, deixamos os leques dispostos. Oferecemos um bolo de maçã para os que estavam no passeio, alguns amigos assim como pessoas desconhecidas. Um casal mencionou ter visto uma nota sobre *Suíte D'água* no Correio do Povo e resolvera juntar-se a nós apesar do frio. Ao longo do percurso, falei com o marinheiro que me confidenciou fazer aquele mesmo passeio há 25 anos, mas que a cada vez se mostrava diferente. Também subi várias vezes para o último andar (eram três) que embora fosse o local mais frio do barco por ser totalmente aberto, exibia as caixas de som de forma mais imediata e, percebi, misturava o som com a experiência do espaço.

O áudio era composto por peças sonoras dos colaboradores, até dois minutos, em sua maioria músicas ou experimentações sonoras. As únicas inserções que utilizavam a voz, a fala, eram minhas pílulas sonoras, uma peça curta da Thais Medeiros que editei e duas da Carla Venusa, artista e amiga gaúcha radicada em São Paulo que também havia colaborado com a *Mobile Radio*. As peças enviadas pela Carla investigavam o significado do sono e partiam sempre de perguntas relacionadas a ele. De resto, a maior parte do áudio era música, se constituindo em uma espécie de trilha sonora. Por isso, ainda que o trabalho tivesse dado continuidade a ocorrência de intervenções em lugares de travessia e tenha sido propulsor para outras conversas com Thais, mais adiante percebi – principalmente após a banca de qualificação – que seu conteúdo não se relacionaria diretamente com esta pesquisa por não trazer a marca da voz e da fala como característica principal.



Figura 19 e Figura 20 *Suíte d'água*. Porto Alegre. Junho, 2013. Fotos: Thais Medeiros.

No Rio de Janeiro, ainda tínhamos dúvidas do que faríamos já que os passeios turísticos na Cidade Maravilhosa cobravam cifras altíssimas. No voo de ida a São Paulo, onde nos encontramos presencialmente pela primeira vez, vi uma matéria em uma revista de bordo sobre o recrudescimento na procura pelas

favelas do Rio como espaço para moradia e turismo. Numa das fotos ilustrativas, vi uma imagem do teleférico do Morro do Alemão. Imediatamente, como numa espécie de *insight*, tive certeza que ali aconteceria nossa ação. Thais topou a ideia e nos organizamos para uma deriva pelos morros do Rio.

1.10. Entre morros



Figura 21 Deriva pelo Morro da Providência. Rio de Janeiro. 2013. Foto: Viviane Gueller.

Pegamos o trem na Central do Brasil em direção a um Rio de Janeiro desconhecido. Chegamos no Morro do Alemão e fizemos todo o percurso do teleférico, com cinco paradas em um total de 17 minutos. Não sabíamos se olhávamos as favelas abaixo ou aquela cadeia topográfica espetacular que se descortinava ao nosso redor. Thais também nunca havia estado ali e igualmente ficara imóvel perante a exuberância da paisagem. Ao longo da travessia, peguei e larguei a câmera diversas vezes, na dúvida entre vivenciar ou registrar o momento. Thais sugeriu que ao invés de circular no Alemão, rumássemos para o Morro da Providência. Nesta primeira favela do Brasil, parte de um dos pontos culturais mais importantes da história afro-brasileira, berço da criação dos

sambas comerciais, onde floresceram tradições como a capoeira e o candomblé e onde foi fundado o Quilombo Pedra do Sal, um teleférico começava a ser construído a despeito da vontade dos moradores, que estavam sendo forçados a sair de suas casas e comunidades. Lá, Thais me mostrou parte do trabalho do fotógrafo e ativista comunitário Maurício Hora, que dirige o programa Favelarte (WILLIAMSON e HORA, 2012). Ele havia fotografado vários moradores, ampliado as imagens e colado sobre a fachada de algumas casas que estavam sendo destruídas.



Figura 22 Deriva pelo Morro da Providência. Rio de Janeiro. 2013. Foto: Viviane Gueller.

Durante nossa deriva, vimos também as iniciais da Secretaria Municipal de Habitação (SMH) com um número pintado nas paredes das casas. Era desta forma que moradores retornavam de um dia de trabalho e descobriam que seus lares seriam demolidos. Registrei as imagens de Hora e os códigos nas fachadas, material para tentar traduzir essas remoções como parte do deslocamento que desejávamos propor. Circulamos entre ruas sem nome e a polícia pacificadora com metralhadoras a tiracolo. Quase sem fôlego, de tanto subir escadas e

ladeiras íngremes, nos perguntamos como era possível que toda uma população fizesse isso diariamente.

Ao final do dia, exaustas, sentamos em um bar qualquer. Havia muito material e muita experiência para se chegar à construção do trabalho que iria ocorrer a partir do planejamento de um objetivo em comum a ser alcançado. Sabíamos que haveria em nossa ação uma associação da sensação acústico-auditiva à experiência do movimento, tanto no barco como no teleférico, pensados como meios de transporte físicos, mas também de ideias e de trocas, entre morros, rios e cidades.

Algo que se completaria, talvez, a partir de um atravess(i)amento, desses cruzamentos que desejávamos propor, “possibilidade do maior número de conexões, isto em que e pelo qual somos eventuais, capacidade de transformar em obra o fortuito e o inconfessável” (CHIRON, 1996, p.10). Tentando nos colocar no devir do trabalho. Como na figura do centauro Quiron, evocado por Eliane Chiron, no qual se cruzam os domínios naturais e culturais. “Alado, ubíquo, encontro de dois traços contraditórios (imortal sobre a terra, mortal no céu), ele pode se situar aqui e lá dentro do espaço e do tempo” (*ibid.*, p.14). Para Chiron, os centauros, como os artistas, indicam os caminhos possíveis nas noites cegas, “juntando-se a eles não mais os seres tal qual eles são, mas tal qual eles poderiam ser” (*ibid.*, p.14). Cruzamentos que são também fissuras, figura em quiasma entre nascimento e morte, entre humano e animal.

Ainda que o trabalho em parceria com Thais Medeiros não viesse a se relacionar diretamente a esta pesquisa, a ideia do lugar de passagem como lugar de ocorrência do trabalho continuou a ser parte fundamental. O entremeio, o espaço de espera no qual algum tempo – nestes tempos em que já não se tem tempo – é despendido.

2ª DOSE: CENAS

Na primeira parte desta pesquisa foram levantados os aspectos referentes às captações sonoras, sua edição em pílulas e formas de ocorrência. Ao mesmo tempo, outros processos estavam sendo trabalhados, como registros fotográficos e audiovisuais. Num primeiro momento, para a exposição *Entre – Curadoria A-Z*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (outubro a dezembro de 2013), que consistia em um mapeamento de artistas gaúchos cuja trajetória inicia nos anos 2000, resolvi aproximar as pílulas sonoras de uma série de registros fotográficos que montei em duas telas digitais como dípticos. Enquanto as imagens iam formando pares, pelos fones se ouviam as pílulas sonoras. Entre elas, diferentes intervalos eram estabelecidos propensos à livre associação, de modo que cada pessoa teria uma experiência diferente ao visualizar as fotografias em sincronicidade com as pílulas. Embora o resultado do trabalho tenha me agradado, penso que para fins desta pesquisa ele tenha servido como transição para trabalhar a relação dos áudios e das imagens, o que obtive mais resultado com as experiências posteriores em vídeo.



Figura 23 Registro do trabalho *As cidades descaradas*. Fotografia digital e áudio. MACRS. Porto Alegre, 2013.

Segundo Marta Catunda (2000, pp.68-79), doutora em Educação e Meio Ambiente com ênfase em Percepção Sonora, dificilmente avaliamos a complexidade de nossa dependência do som. “A audição, o mais primitivo dos sentidos, sede do equilíbrio e da orientação, tem sido relegada a um plano inferior. Desde a escrita mais rudimentar à mais engenhosa máquina de visão”. De acordo com seus estudos, o primeiro relato de que tem notícia é o de Hercules Florence, que durante a expedição Langsdorff (1829) fez uma experiência de registro de “vozes” de animais, à qual denominou *zoophonia*. “A intenção de Florence foi esboçar um novo campo de conhecimento [...]. Uma ciência interessada em ouvir, em perscrutar e investigar as formas sonoras, como as percebemos”.

Ao tomar o artigo de Marta Catunda como base para pensar o cinema, Luciana Hausen (2008, pp.17-22), mestre em comunicação social, enfatiza que como meio audiovisual, ele também agrega som, o que consiste em fala, música e ruídos. “Mas, mesmo assim, o som no cinema até hoje sofre uma hierarquização em análises e teorias, onde a primazia é da imagem. O que, talvez, careça de justeza”. Encontro nesta reivindicação de Hausen uma aproximação com minha pesquisa, nos procedimentos que tem recorrência no meu trabalho, na maneira com que em vários momentos sou capturada pelo som e no quanto o áudio irá estar presente e ser elemento de igual importância ao da imagem. Esse interesse em nossas relações com o som, na forma que ele é sintetizado no cotidiano em meio a imagens, passou a se relacionar com as cenas que eu também captava no cotidiano.

No repertório de ruídos que aparecem nos vídeos há serras elétricas podando árvores, espátulas de metal raspando graminhas no paralelepípedo, mas também papagaios que de tão estridentes anulam qualquer outro som em volta, assim como os vendedores nos centros das capitais que utilizam microfones para chamar clientes para dentro das lojas. Em um mesmo espaço sonoro, misturam-se diferentes fontes emissoras como natureza, homem e equipamentos mecânicos ou elétricos. Ou seja, os sons, conversas e ruídos que

num primeiro momento de trabalho constituíram as pílulas sonoras passaram a se relacionar com as imagens que eu igualmente “ouvia” ao transitar por diferentes lugares, o áudio em relação com as imagens em movimento na criação de pílulas audiovisuais, os dois meios se interpenetrando na formação de um *corpus* artístico, a obra sendo pensada enquanto conjunto desses processos. Reflexão que encontrei ressonância em uma declaração de Jean Luc-Godard: “Para mim, não há real diferença entre imagem e som, elas são apenas ferramentas...você deve ouvir a imagem e ver o som”.¹⁰

Nesse sentido, Jacques Aumont aponta que a expressão *contraponto audiovisual* de Sergei Eisenstein é praticamente “a única tentativa sistemática para pensar os elementos sonoros no filme de outra forma que não o modo da redundância e da submissão do som à instância cênico-visual” (AUMONT, 1995, p.85). Embora esta pesquisa não seja especificamente na área de cinema, ao longo deste capítulo serão trazidas várias referências como esta. O que ocorre é que grande parte da bibliografia que irá discorrer sobre imagem em movimento e suas relações com o som ou suas características técnicas que irão atribuir sentido poético ao trabalho (como plano, montagem, edição e corte) não estarão dentre aquelas relacionadas ao vídeo. Ou seja, ainda que aqui a imagem seja num primeiro momento entendida como fílmica, a ideia é que a partir das considerações tecidas ela seja recontextualizada para um pensamento audiovisual. Voltemos, pois, às considerações de Jacques Aumont sobre o tratamento do som como elemento expressivo, que pode produzir diferentes tipos de combinações com a imagem.

Na teoria de Eisenstein [...], os diversos elementos sonoros, palavras, ruídos e músicas, participam em pé de igualdade com a imagem e de maneira relativamente autônoma com relação a ela na constituição do sentido: poderiam, de acordo com o caso, reforçá-la, contradizê-la ou simplesmente manter um discurso paralelo (AUMONT, 1995, p.85).

¹⁰JLG/JLG. 2009. Disponível em: <http://truth24framespersecond.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html>. Acessado em: 13/03/2014.

Esta questão leva os autores Lucia Santaella e Winfried Nöth a estabelecerem uma relação entre imagem e som no audiovisual, propondo uma analogia entre eles, numa dissolução de suas fronteiras. “A partir do cinema, então com o vídeo, e agora com a computação gráfica, os processos visuais, ao se inseminarem cada vez mais de tempo, adensando sua dinamicidade, estão ficando cada vez mais parecidos com a música” (NOTH; SANTAELLA, 1999, p.90). Eles fazem uma retrospectiva dessa correspondência entre as “formas da música com a música das formas” citando artistas como Kandinsky e Mondrian cujas aproximações entre combinações sonoras e cromáticas eram frequentes, trazendo para questões do cinema e do vídeo, tomando como referência o movimento das próprias imagens.

São imagens, tomadas e planos que duram um certo tempo, e desvanecem na pontuação dos cortes, para reaparecerem, sob uma outra forma, na duração de um novo plano, e assim por diante. Isso é ritmo, subdivisão do tempo em durações, tal como na música, mas com a diferença de que nas imagens em movimento são os olhos que apalpam e auscultam o ritmo. Na maior parte das vezes, quando assistimos a um filme, ficamos tão hipnotizados pelo interesse no enredo, no trecho narrativo, que perdemos esse lance sensível de atenção ao tempo das imagens, à subdivisão de suas durações, atento ao seu ritmo que se constitui no verdadeiro sistema nervoso central das imagens em movimento (*ibid.*, p.90).

É a partir dessas relações que se pode pensar o desdobramento natural das pílulas sonoras em pílulas audiovisuais, ambas constituídas por fragmentos de ritmos e durações, um mesmo movimento de ausculta. As diferentes temporalidades trabalhadas na edição sonora (vozes e sons) que atribuíam contraste entre os elementos sonoros são também trazidas para a montagem audiovisual, contraste que é agora atribuído em duas instâncias, entre som e imagem e entre uma imagem e outra.

2.1. Bocejo logo resisto

Um homem martela sobre um arranha céu, outro raspa chumaços de grama nas fendas de um paralelepípedo, um terceiro ocupa-se em engraxar sapatos. Assistimos uma sequência de atividades urbanas semelhantes em fluxos contínuos e uniformes. Esta aparente congruência da descrição das tarefas, uma após a outra, não traz na narrativa, porém, uma relação de causa e efeito, de contiguidade. Acasos como o balão que estoura empunhado pela mulher que vende empréstimos e o bocejo de outra trabalhadora que se desloca por um longo período em um mesmo perímetro, abordando pessoas na rua, são pontos de corte que furam a lógica da produtividade, momentos de interrupção das repetições de trabalhos regidos pelas leis da funcionalidade.

Ao trazer essas pequenas ocorrências do cotidiano das cidades no vídeo *Orbitando*, busco evidenciar a estranheza de determinadas ações ordinárias, naturalizada na inconsciência dos hábitos, no ritmo de trabalho mecânico. Muitas dessas situações advêm da burocracia, contra a qual Edson de Sousa em *Furos no futuro: utopia e cultura* sugere abrir brechas, encontrar a força do agir em alguns contrafluxos de pensamentos e ações. “A burocracia tem o poder de naturalizar e acinzentar as idiosincrasias individuais. Toma a todos como o mesmo. Torna os procedimentos artificiais invisíveis e os incorporamos como óbvios” (SOUSA, 2007, p.14). Para ele, uma possibilidade de freio neste mimetismo seria a partir da utopia. “Ela vem opor a tendência à repetição. A utopia rompe com a paixão da analogia ao propor um *não-lugar*. A forma utópica, fundamentalmente, num primeiro momento coloca em cena um ‘não’ ao presente” (SOUSA, 2006, p.12).

Que espécie de freio estaria apontado nas ações de rotina de trabalho, nesta sequência de gestos repetitivos do vídeo *Orbitando*? Nas atividades das duas mulheres, a que vende empréstimos e a que distribui panfletos na rua, as rotinas impostas pela lógica da produtividade são interrompidas por algo do tecido mesmo do cotidiano, como a irrupção de um bocejo ou de um estouro de um balão. Walter Murch, editor de imagem e som, diretor e roteirista de cinema,

comenta que um corte na linguagem cinematográfica pode indicar uma ruptura, uma descontinuidade do campo visual. Para Murch, um aspecto a ser considerado é “a possibilidade de existir uma parcela da nossa realidade que, mesmo acordados, vivenciamos como cortes cinematográficos” (2004, p.64). Ele conta que percebeu isso quando, ao editar um filme, reparou que o personagem interpretado por Gene Hackman piscava em momentos muito próximos aos pontos em que ele decidia cortar. O ato de piscar, “um mecanismo fisiológico que interrompe a aparente continuidade visual da nossa percepção” (*ibid.*, p.65), como ponto de corte.



Fig. 24 e Fig. 25 Frames do vídeo *Orbitando* (antes e após o estouro do balão). 03'31". 2013.

E se para pontuar uma ideia, trazendo essa teoria engendrada por Murch, no lugar da piscada fosse escolhido o bocejo, esse que também é um ato fisiológico? O bocejo como ponto de corte, onde será feito o *loop* (repetição do vídeo), tornando reiteradamente contínua uma descontinuidade. A ação dos trabalhadores, as maneiras estranhas que eles se colocam na cidade provocadas pelos tipos de atividades às quais se dedicam e a forma como se movimentam são enfatizadas pela edição destas imagens que além de informar sobre a época em que vivemos buscam problematizar aquilo que se produz em nosso cotidiano. Este corte, portanto, não apenas separa uma ideia de algo que será encerrado para iniciar outra: aqui o bocejo, pelo contrário, quer retardar qualquer outra nova ideia, quer propor uma pausa – ainda que por instantes, lançando mão do efeito de câmera lenta (*slow motion*) – a qualquer nova imagem, a qualquer nova atividade.

É neste fluxo da experiência cotidiana, no universo infinito de coisas que vemos em nosso dia-a-dia, no próprio instante de sua ocorrência – caráter perceptivo da informação – que capturo essas diferentes situações. Imagens do desimportante passam a ser uma constante no trânsito pelas cidades descaradas, um lapso de absurdo que emerge da funcionalidade da máquina social. Este aspecto é abordado por André Rouillé quando comenta sobre os artistas que vem fotografando microeventos extraídos do cotidiano, o que estendo aqui também para as situações de imagem em movimento. “Essa estética do banal parece servir de muralha imaginária contra a trivialidade dos estereótipos e a violência simbólica dos valores estabelecidos” (ROUILLÉ, 2009, p.417). Para ele, o cotidiano e o banal constituem uma das principais questões daquilo que denomina *arte-fotografia*, ancorando a arte no ordinário, abordando zonas do real outrora excluídas. Aquilo que não se vê mais, que nunca se contesta por estar sempre próximo e ter sido aceito, os automatismos criados pelos hábitos cotidianos. Segundo Rouillé, este tipo de trabalho define uma maneira de resistência diante das tecnologias, das sofisticações gráficas da indústria cultural, da abrangência dos meios de comunicação e das imagens midiáticas. “Nessa situação um número crescente de artistas utiliza a fotografia (considerada simples, grosseira e mesmo pobre) para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário” (*ibid.*, p.415).

Se a própria arte pode se constituir de trânsitos, de inventar percursos que não estão impostos, de inventar lugares e situações, de que forma essas imagens prosaicas que hoje em dia qualquer pessoa é capaz de fazer por conta da facilidade de acesso aos meios reprodutivos, não apenas ilustram a época em que vivemos, mas podem provocar uma reflexão sobre aquilo que se produz em nosso cotidiano?

Talvez a irrupção do bocejo mostrada no vídeo *Orbitando* aponte para uma reflexão sobre a possibilidade de abertura de frestas em nosso cotidiano de repetições reiteradas, possibilidade poética que uma informação perceptiva pode trazer. A possibilidade de abertura de frestas sobre uma vida formalizada,

com suas convenções e suas burocratizações, sobre o purismo funcionalista que não se integra com a vida, sobre o trabalho vivido como experiência apenas material no lugar de uma realização humana. O ato de bocejar enquanto materialização de um não no presente.



Figura 26 Frame do vídeo *Orbitando* (cena do bocejo). 03'31". 2013.



Figura 27 Exibição do vídeo *Orbitando* na mostra Audiovisual sem destino. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Porto Alegre, 28 de abril de 2014. Foto: João de Ricardo.



Figura 28 e Figura 29 Exibição do vídeo *Orbitando* na mostra Audiovisual sem destino. Galeria Mamute. Porto Alegre, 5 de junho de 2014. Foto: Galeria Mamute.

2.2. Das pílulas digeridas às pílulas dirigidas

De que maneira esse tipo de trabalho das pílulas, no qual eu venho me aprofundando, aponta criticamente para o presente? Para Giorgio Agamben, a experiência nos dias de hoje não é passível de tradução por conta de um excesso de estímulos, o que prejudicaria a nossa percepção das coisas.

O dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência [...]. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2008, pp.21-22).

Mas e se nas frestas desse excesso algum tipo de experiência emergir em falas de pessoas comuns, em informações dadas pelo cotidiano, por estados de espírito como o de um norte-americano que está em Porto Alegre “estudando música e aprendendo sobre *myself*” ou de um indígena que declara ser “só um ciclo de passagem”? De acordo com Nicholas Bourriaud, se um dia este excesso levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje os artistas da *pós-produção* inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções.

Quando partes inteiras de nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas de nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos do consumo (incluídas as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos e devolver concretude ao que se furta à nossa vista. Não como objetos, o que significaria cair na armadilha da reificação, mas como suportes de experiências: a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (BOURRIAUD, 2009, pp.31-32).

Se até mesmo as funções básicas de nosso cotidiano são transformadas em produtos de consumo, será que as pílulas, ao mostrarem alguns destes aspectos

recontextualizado-os em sequência de sons ou de imagens e sons, propiciam uma olhar que normalmente nos escaparia? Ao tomarmos o conceito de pós-produção de Bourriaud, podemos pensar as pílulas como uma possibilidade de restituição do mundo como experiência? Creio que a tentativa de devolver concretude àquilo que pode estar despercebido no cotidiano é algo que começou a ser feito nas pílulas sonoras e seguiu na produção das pílulas audiovisuais. Embora essa informação sobre a experiência, sobre maneiras de viver e suas relações com o trabalho, sejam comuns nos vídeos, creio que entre a feitura dos dois primeiros, *A história do bicho-carpinteiro* (2013) e *Orbitando* (2013), algumas diferenças estruturais apareceram.

A história do bicho-carpinteiro foi o primeiro da série de vídeos concebidos durante o período desta pesquisa, trazendo, por isso, algumas pílulas sonoras como parte integrante de sua edição. Porém, as pílulas aqui também já não eram as mesmas que aquelas veiculadas na *Mobile Radio*, da 30ª Bienal de São Paulo e em *Elevação Sonora*. Procurei retirar os elementos musicais da edição e me concentrar mais na conversa. Já as imagens eram todas oriundas de um arquivo de registros em vídeo, material que venho guardando há alguns anos. Ou seja, áudio e vídeo se constituem por momentos distintos de registro. Além disso, o que nas pílulas sonoras se compunha de fragmentos no qual a minha presença era diluída, e o fator encontro/conversa não se fazia notar, em *A história do bicho-carpinteiro* há uma situação de vai e vem de uma conversa, a presença de uma voz que conduz, que questiona, gerando um tipo de ação, de resposta no interlocutor. Já no vídeo *Orbitando*, a maioria das imagens foi captada no início desta série audiovisual, num tipo de produção que também trazia o áudio da cena como elemento fundador e reflexivo. Neste vídeo, as vozes dos trabalhadores ou os ruídos que faziam parte do gestual que sua labuta exigia eram considerados tanto na captação como na edição.

Na cena inicial do vídeo *A história do bicho-carpinteiro* em que a voz da artista plástica Maria Lidia Magliani, com quem conversei no estúdio da rádio FM Cultura de Porto Alegre em 2012, se funde com a imagem de uma cena antiga da

minha avó tomando várias pílulas ajudadas por goles de Coca-Cola, poderia haver algo de associação no processo de conexão dos signos. Ainda que não se saiba que aquela é avó da autora do trabalho ou que não se estabeleça algum laço familiar, Magliani comenta sobre algo que sua mãe sempre dizia: “não se deve dar o passo maior do que as pernas”. Sua voz, se nota, já não é de uma jovem. Mas então será aquela senhora sua mãe, de quem ela narra? Será ela própria? “O som dá uma continuidade à ação que não se poderia ter unicamente com a imagem. O que nos faz compreender se duas imagens consecutivas devem ser vistas em associação ou em dissociação é o som” (BRUNER; JURGENSON, 1995, pp.147-148).



Figura 30 Frames do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 04'52". 2013.

Ainda que em ambos vídeos a questão da edição seja um elemento em comum, no título anterior a estratégia principal de construção do trabalho estava no corte (e, no caso do bocejo, um prolongamento dele). Neste, a montagem parece ocupar um espaço mais significativo, seguindo o tipo de raciocínio que tivera início com a criação das pílulas sonoras, no começo desta pesquisa. Para Flavio Gonçalves, a força significativa da colagem também é expressa através da montagem (seu eixo sintagmático produzindo sentidos, associações e ritmos particulares) já que se constitui em um transporte ou um encontro de coisas transplantadas num terreno de novas possibilidades de significação. “A montagem é a operação de construção e invenção de sentido através do fragmento” (GONÇALVES, 2013, p.3). Mesmo que as imagens montadas em simultâneo com as falas de *A história do bicho-carpinteiro* se constituam por fragmentos – cada uma delas captadas em lugar e situação diferentes – juntas elas parecem produzir um efeito de uma conversa em deslocamento. Partindo desses sentidos de montagem e colagem, que acabam por se interpenetrar, para Didier Ottinger, a colagem se alinha entre as aplicações técnicas mais diretas do antropofagismo estético. “Imagem canibal por excelência, pois ela conseguiria fundir os registros formais e semânticos os mais heterogêneos” (OTTINGER *apud* GONÇALVES, 2013, p.6). A esse desejo de absorção e de fusão de categorias consideradas contraditórias, Ottinger aproxima o conceito de metamorfose. “As metamorfoses pertencem a um mundo marcado pela continuidade entre coisas e seres, entre seres e cosmos. [...] É o mundo dos poetas que trocaram as facas dos canibais pelas tesouras necessárias a suas colagens” (OTTINGER, 1998, p.269). Se é então este mundo de continuidade, de transformação contínua, de interpenetração o que o ato de colar tenta constituir, não estaria justamente neste ponto de fusão – de conversas que se dão em situações de pausa com imagens em movimento, de falas que se misturam a sons coletados – o que busco produzir com este vídeo?

Na cena em que minha avó deglutia suas pílulas diárias, optei por deixar sem som, sem a voz de Magliani, apenas aquela senhora quase centenária se deliciando com os goles finais da Coca-cola. Ela cerra as pálpebras e fecha a

garrafa. A cena seguinte é de uma estrada, a partir dali nenhuma das duas irá mais aparecer, suas presenças darão lugar a outras narrativas, com interlocutores ainda vivos e cujas conversas serão trazidas para cenas em lugares de passagem, de trânsito ou de quase imobilidade, como na sequência lenta de caminhões passando. “Ter o bicho-carpinteiro. Não poder estar quieto; não parar em lugar nenhum”.¹¹ Penso haver na feitura deste vídeo uma aproximação de um mundo das metamorfoses e das continuidades, mencionado por Ottinger, como se a postura de minha avó se fundisse com a verborragia de Magliani, o bicho-carpinteiro a atravessá-las, também ao norte-americano há apenas um mês em Porto Alegre, ou ainda, em potência, na indígena que não pensa em sair da aldeia e no artista plástico Gelson Radaelli com o relato de infância sobre sua cidade de uma rua só.

Este ponto de fusão, na maneira como ele ocorre na *História do bicho-carpinteiro* e em toda a série de pílulas sonoras anteriores, me faz lembrar de uma citação japonesa, de autor desconhecido, que nos aconselha fazer as coisas como elas mesmas fariam, se pudessem. A colagem como uma forma de fazer as coisas comungarem em um mesmo princípio, amalgamadas em um mesmo devir. O mesmo núcleo que contém o antídoto para nossas dores nos devolve a possibilidade de outras experiências. Da pílula digerida à pílula dirigida.

2.3. Entrelaçar para furar

Esse tipo de montagem nos vídeos que opero a partir de fragmentos pode ser aproximado daquilo que Ken Dancyger comenta sobre as influências do *estilo MTV*. Para ele, o *set-piece*, fragmento com autonomia estética, narrativa ou de sentido dentro da obra, vem sofrendo mudanças pelo menos desde os anos 1980 por conta do *estilo MTV* e da presença constante do videoclipe. “Evitando os objetivos tradicionais da montagem, inclusive a narrativa linear e a concentração na trama e no personagem, o estilo MTV tem recolocado a questão com um

¹¹ In: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2007.

enfoque multilateral” (DANCYGER, 2003, p.191). Segundo ele, as implicações na montagem do estilo MTV obliteram o sentido convencional de espaço e tempo e alteram o foco do personagem e da estrutura da narrativa como um todo para o próprio *set-piece*. “Nesse sentido, o estilo MTV subverte a experiência linear e valoriza a cena sobre a sequência, um ato ou todo o filme” (*ibid.*, p.204).

Partindo do *set-piece*, o cinema irá incorporar o estilo de montagem de mosaico de cenas, o filme-coral ou *multi-plot*, uma narrativa na qual se entrelaçam várias histórias. Estilo patenteado pelo diretor Robert Altman, que se consagrou em *Short Cuts* (EUA, 1993), o filme *multi-plot* (multi-enredo ou enredos múltiplos) é aquele com diversas linhas narrativas paralelas, ou seja, que conta histórias independentes. “Não se trata, é importante frisar, de narrar uma mesma história de diferentes pontos de vista; aqui são tramas diferentes, que poderiam ser contadas isoladamente” (FONSECA, 2009). Para Fonseca, o *multi-plot* é uma forma narrativa, e, portanto, não tem um gênero, um conteúdo pré-definido.

Outro aspecto importante nos filmes *multi-plot*, além do entrelaçamento de histórias, que percebo como recorrente no meu trabalho tanto nas pílulas sonoras como audiovisuais é a presença de encadeamentos causais desconhecidos, presentes na vida humana. “O que recupera algo daquele sentimento da tragédia clássica de que o futuro dos homens depende de fatores muito além de sua vontade e compreensão, o que suscita questões acerca do destino, do acaso e do livre arbítrio” (FONSECA, 2009). Diferentemente, porém, do que ocorre nestes filmes *multi-plot*, nos meus vídeos não há atores (nem atuação) envolvidos nas histórias e, portanto, estas questões do destino e do acaso são próprias do conteúdo do trabalho, como o balão que estoura e a irrupção do bocejo, mencionados anteriormente, ou do lenço arrancado pela boleadeira do gaúcho durante sua exibição em *Lagarteando* (2013). Acasos que não chegam a mudar destinos, mas que marcam um corte nas atividades as quais eles se dedicam. Como romper com estas repetições? Como romper com o

automatismo de uma repetição? Ao estabelecer o corte nestes pontos, a cena se desarma? Um furo na lógica destas repetições é estabelecido?

O furo aqui pode ser pensado também sob o prisma do jornalismo, subvertendo, porém, a sua função. Furo no jornalismo é ineditismo, notícia dada com exclusividade. Pela lógica capitalista, entretanto, que envolve as grandes corporações da área da comunicação, o furo jornalístico se estabelece sempre que se trata de alguma notícia vendável, como aquelas relativas à área de política e polícia, crimes, corrupção e outras atividades ilícitas. Para o jornalista e mestre em ciência da comunicação, Wanderley Garcia, quando um veículo de comunicação tem acesso a essa informação, apropria-se dela e a coloca à venda em seus jornais ou programas de rádio e TV. “O furo é, portanto, a informação exclusiva transformada em mercadoria jornalística. A busca pela informação exclusiva é a busca pela melhor mercadoria para ser colocada à venda” (GARCIA, 2009).

As cenas mostradas nos meus vídeos, entretanto, vão na contramão do furo jornalístico uma vez que ocorrem no tecido do cotidiano, na contracorrente daquilo que poderia ser pensado como mercadoria. Um furo cuja lógica não está centrada em sua venda, em sua repercussão como notícia – embora também ocorra a partir de fatos cotidianos, aposta em acasos e cortes que emergem da desimportância das coisas cotidianas, estabelecendo aí o eixo de articulação das narrativas.

Neste sentido, o de apropriação de termos utilizados pela comunicação podemos pensar também na ideia de ruído. Aquilo que é rechaçado e atribuído pela teoria da comunicação como fontes de erro, distúrbio ou deformação de fidelidade na transmissão de uma mensagem visual, escrita ou audiovisual, terá um outro aspecto no campo da prática artística, sendo incorporado ao circuito das artes. Por ocasião de sua fala em Porto Alegre, em março de 2014¹², o artista

¹² A palestra "Transversalidades da Imagem em Movimento" integrou a programação do projeto *Videoresidência Território Expandido* da Galeria Mamute e marcou a abertura das ações do Núcleo de Vídeo RS em 2014.

visual Lucas Bambozzi, que também iniciou sua trajetória pelo campo do jornalismo, contou que quando trabalhou na televisão mineira nos anos 1980, tinha interesse pelo que havia de ruído na comunicação. Esta prática, aquilo que ele considera como documental, foi algo que seguiu aparecendo em seu trabalho, mesmo após se desconectar com o sistema da comunicação. Nos anos 1990, solicitou uma espécie de residência no jornal Notícias Populares do Grupo Folha, tabloide extinto em 2001. “Queria entrar em contato com um retrato da desgraça da noite paulistana, o que demandava um tipo de consciência do entorno, ligada a questões conjunturais”. Para Bambozzi, tal prática de conectar arte e comunicação criou para si próprio um limbo, como se não pertencesse a nenhuma das duas áreas. “Gosto de usar a câmera como uma forma de me relacionar com um dado contexto, aprendendo algo sobre ele”. Essa maneira de se relacionar, diz ele, ocorre menos por uma intervenção e mais ao ser intervindo por uma dada configuração. “Produzir um tipo de sensibilidade para algo que está ali, mas que talvez esteja abaixo da superfície”.

De acordo com Christine Mello, em *Extremidades do vídeo*, os ruídos indesejáveis na comunicação tem nas artes visuais a capacidade de se transformar em elemento de estranhamento, “com o objetivo de desautomatizar os sentidos e se integrar intencionalmente à mensagem transmitida” (MELLO, 2008, p.123). O artista Cao Guimarães, que assim como Lucas Bambozzi é mineiro e trabalha com audiovisual, se interessa pelo sentido mesmo daquilo que é estranho, por uma noção de alteridade, “do que não é você, que está para além de você. Então o que é estranho a mim é justamente [...] o que eu busco. Conhecer novas formas de vida, do falar, do fazer, do existir”¹³. Ele comenta que este estranho estaria naquilo que ainda não sabemos, que temos curiosidade de conhecer, o que tanto poderia ser uma bolha de sabão como uma pessoa. O estranho, para Guimarães, estaria relacionado a um desejo de busca do que não está em nós.

¹³ GUIMARÃES, Cao. *Jogo de ideias*. Programa 1, Parte 1, 2011. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg>. Acessado em: 24/03/2014.

A reflexão de Cao Guimarães, do trabalho como conhecimento que advém do que não sabemos ainda, daquilo que nos desperta curiosidade, ou do que está abaixo da superfície como comenta Lucas Bambozzi, me faz pensar sobre essa busca constante, muitas vezes às cegas, que a prática impõe. Para mim, este aspecto de estranhamento é fundamental porque é uma forma de provocar alteração na percepção automatizada daquilo que ocorre no cotidiano. A experiência diante da dúvida entre o que vemos e que imaginamos ter visto. “Existem diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade. Nisso consiste a beleza e a magia de lidar com a realidade. Ela nos faz pairar para além de nossas certezas” (GUIMARÃES, 2007).

2.4. Afinidades eletivas

Segundo Ken Dancyger, um dos elementos mais marcantes da montagem é que a justaposição de qualquer grupo de planos gera significado. A combinação de planos acaba por criar um significado mais distinto do que a soma das partes individuais. Ele cita aqui filmes de Ingmar Bergman (*Winter Light*, 1962) e Francesco Rossi (*Três Irmãos*, 1980) para exemplificar sua ideia. “Os dois planos de abertura [de *Três Irmãos*] estão situados na cena que se segue, mas a justaposição implica em significados potenciais além do conteúdo de cada plano” (DANCYGER, 2003, p.389). Já sobre *Winter Light*, o autor comenta que Bergman altera o significado de um plano mudando para o outro, visto que eles não fornecem necessariamente continuidade. “A contradição entre os planos altera o significado da cena” (*ibid.*, p.390).

Nos vídeos que apresento, essa descontinuidade entre os planos ou cenas é um fator preponderante, especialmente no caso de *Lagarteando*. Da cena inicial, um show cujos músicos são dois homens fantasiados de urso panda e cavalo, respectivamente, corta-se para uma lagarta que circula pelo passeio público (e suas frestas) enquanto ouvimos um homem anunciar os itens promocionais de uma loja. Aqui um outro fator de justaposição irá se estabelecer, entre imagem e som, criando uma certa ironia.



Figura 31 Frame do vídeo *Lagarteando*. 03'. 2013.

Fixo a câmera na lagarta, seu percurso naquele microuniverso que é a calçada, o local por onde diariamente circulamos, onde pisamos, nos movimentamos e muitas vezes deixamos de ver do que este caminho é constituído. Em princípio pensei em marcar o percurso da lagarta com uma música erudita (o som ambiente estava muito difuso), talvez por conta dos desenhos animados que assisti na minha infância. Mas optei por justapor com algo bem urbano, que se contrapusesse com esse ser natural que é a lagarta, primeiro estágio larval das borboletas e das mariposas. Algo da ordem do estranhamento se estabelece então nesse *encontro fortuito* entre o microcosmo da larva em sua existência efêmera e a voz do vendedor anunciando as promoções de mochilas escolares, sombrinhas, carteiras, em sua insistência repetitiva para trazer os clientes para dentro da loja. Como no *encontro fortuito entre uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação*, máxima apropriada pelos surrealistas dos *Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont (1846-1870). Na aproximação arbitrária de duas situações distantes há uma busca por sentido a partir de uma provocação, propondo a revisão do universo habitual em que elas estão inseridas. A abertura de uma fresta dos sentidos, uma interrupção na percepção habitual de nossa existência cotidiana, ainda que breve. Uma proposição de remontagem do ordinário, o uso da imagem e do som para criticar modos de representação.

Por outro lado, aquela calçada por onde a lagarta se desloca bem que poderia ser a mesma que o vendedor convoca os clientes. E é justamente esse

tipo de edição que irá me interessar, reproduzir situações estranhas de encontros entre imagem e som do próprio cotidiano, o desvio da atenção visual para pequenas ocorrências enquanto a audição permanece atenta aos burburinhos do entorno, olhar um caminhão mas ouvir uma bateadeira, como na proposição de Cage.

Para Dancyger, assim como a justaposição visual, o som pode induzir uma nova ideia ou nova significação. Ele cita o caso de *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, na qual a música é utilizada para sugerir a característica da violência. “Mas quando ele seleciona *Singin’ in the rain*, uma canção de um dos maiores musicais de Hollywood, ele escolhe uma música que a maioria do público associe à alegria e ao prazer” (DANCYGER, 2003, p.356). Cantada por Alex (Malcom MacDowell), surge pela primeira vez no filme quando ele invade a casa de um homem cuja esposa estuprou anteriormente. Diz Dancyger que dificilmente essa música poderia ser usada mais ironicamente. “Nessa sequência, a música cria tanta dissonância com a imagem que ela parece muito mais terrível” (*ibid.*, p.356).

Se a justaposição está presente tanto na imagem como no som nos vídeos, o que dizer sobre as cenas que embora mudem permanecem com a mesma banda sonora, que pode se constituir em uma fala ou uma trilha? “A continuidade sonora, seja um efeito ou um trecho de diálogo, implica em uma ligação entre dois planos ou cenas. A mixagem sonora pode separar ou ligar”, diz Dancyger (*ibid.*, p.392). O autor cita Robert Altman como um dos mais importantes diretores no uso da *trilha de diálogo* para introduzir ideias. Ele afirma que uma vez que Altman frequentemente superpõe e amontoa sua trilha de falas, o público deve ouvir atentamente em seus filmes tanto quanto o assiste. “Por ele estar menos interessado em palavras por elas mesmas, a outra característica do diálogo – a altura, o tom, entre outros – faz com que tudo narre” (*ibid.*, p.357).

Essa característica sublinhada por Dancyger a respeito de Altman é algo que me interessa bastante embora não seja exatamente por estes fatores como

altura e tom da voz, mas sim as inflexões, os diferentes acentos, as imperfeições e falhas da língua. Em *A história do bicho-carpinteiro*, as conversas com o norte-americano que se esforça por falar algumas frases em português enquanto as intercala com sua língua materna e a da caingangue que com um português utilitário acaba por aproximar seu timbre de um dialeto indígena se desdobram em mais de uma cena. A *trilha de diálogo* aqui passeia desde cenas vistas sob a janela de um automóvel, os pés de pessoas que se deslocam em uma fila, para outra janela, desta vez de um avião em decolagem, até o *close* final no movimento das pipas do *kitesurf*. Todas as cenas mostrando movimento enquanto os sons trazem a experiência de pessoas que estão fixas em um mesmo lugar ou que fazem a mesma coisa há vários anos, exceto pelo caso do norte-americano.

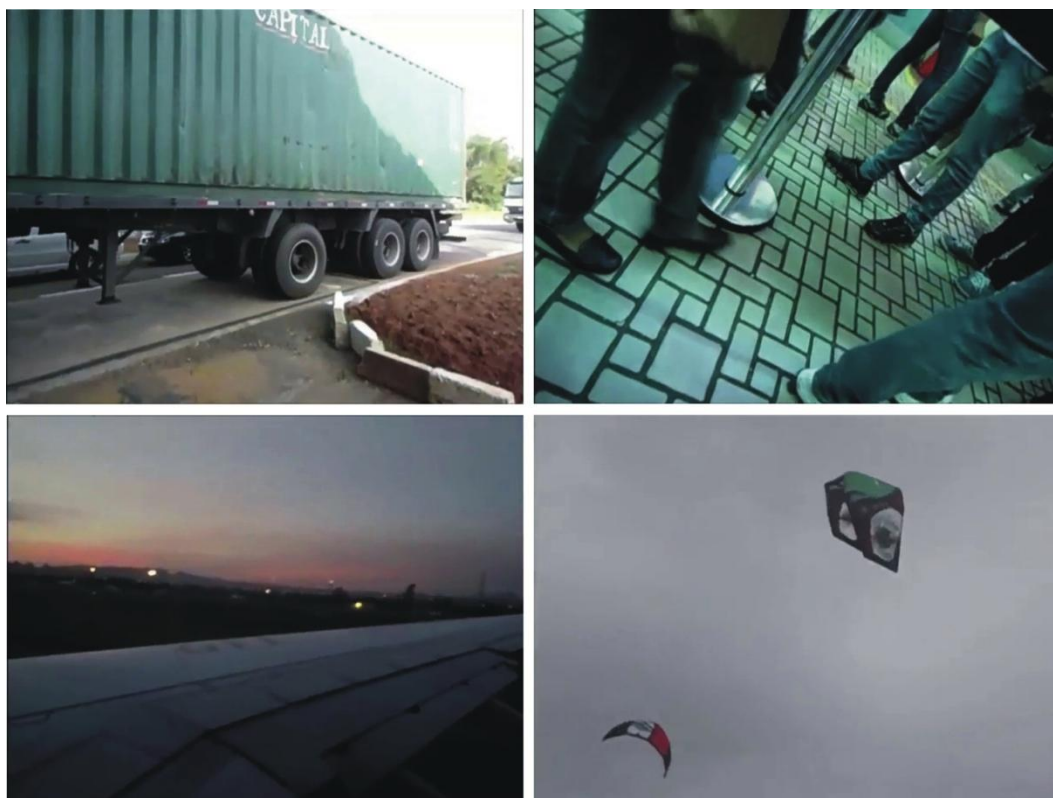


Figura 32 Frames de diferentes cenas do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 04'52". 2013.

Uma outra abordagem de justaposição ocorre a partir do conceito de ensaio, oriundo da literatura e da filosofia. Em seu artigo *O ensaio como gesto, novamente*, João P. Dumans traz o pensamento da autora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes para refletir o processo de construção do ensaio já que ambos

concordam que se relaciona mais a uma construção regida pela justaposição ou coordenação de elementos do que a uma subordinação de ideias, em que múltiplas análises e interpretações se encadeiam em direção a um todo definível. “As ideias e conceitos se conectam por relações de vizinhança que [...] não se restringem a uma lógica linear ou temporal, mas se estabelecem em função de afinidades e movimentos de deriva” (DUMANS, 2008, p.321). Dumans propõe que este conceito seja entendido menos como uma forma definida do que um gesto ensaístico. “A questão deixa de remeter, portanto, ao fato de uma obra ser ou não um ensaio, para procurar inferir em que medida ela é atravessada por esses movimentos ou gestos ensaísticos” (*ibid.*, p.330). Seu propósito é aproximar o ensaio da linguagem cinematográfica, a produção de um conceito a partir de uma escrita imagética. “A questão é fazer com que as imagens possam significar, ou melhor, entrar em relação com outras imagens, mesmo que seja por aquilo que as distancia, mesmo que seja pelo interstício existente entre elas” (*ibid.*, p.329). Para o autor, o gesto ensaístico está aberto a deslocamentos e reinvenções: “Trata-se de aproximar duas imagens e aproximar para pensar; trata-se antes de tudo, de começar a pensar, e de começar a pensar olhando, como queria Godard em *Comment ça vas (1976)*” (*ibid.*, p.329). Nos anos 1960, o próprio Godard já declararia o aspecto polissêmico de sua produção:

Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E, se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco (GODARD *apud* DUBOIS, 2004, p.259).

Arlindo Machado também vem escrevendo e reescrevendo sobre aquilo que chamou de *filme-ensaio* ou *cinema conceitual*, esta última, expressão atribuída a Sergei Eisenstein. São ensaios não escritos em forma de enunciados audiovisuais visto que “o cinema mantém com o texto literário certas afinidades relativas à discursividade e à estrutura temporal, além de contar também com a possibilidade de incluir o texto verbal na forma de locução oral” (MACHADO,

2003). Para ele, a possibilidade de um salto para uma outra modalidade discursiva, trazida pelos cineastas russos dos anos 1920, fundada já não mais na palavra mas numa sintaxe de imagens, em um processo de associações mentais, recebe nos meios audiovisuais o nome de *montagem* ou *edição*. “Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e invisível”. Segundo Machado, o vídeo possui a mesma perspectiva da montagem intelectual de Eisenstein cujo princípio estava no modelo de escrita da língua chinesa, inspirada nos ideogramas. “Eisenstein acreditava na possibilidade de se elaborar, também no cinema, ideias complexas por intermédio apenas de imagens e sons, sem passar necessariamente pela narração” (MACHADO, 2003).

Essa possibilidade de aproximar duas imagens distintas que irão propor uma nova significação parece ser algo que vem fazendo parte da minha maneira de olhar e de construir o trabalho. Conforme citei no início desse capítulo, o que antecedeu o começo da produção mais constante das pílulas audiovisuais foi uma proposição de montagem de imagens fotográficas em telas digitais que iam formando pares, operando combinações como nos pictogramas chineses, de forma a estabelecer uma relação entre elas. A justaposição enquanto ferramenta para enfatizar contradições que partem da experiência da vida e seus revezes, das situações estranhas a que somos submetidos, das verdades a que estamos acostumados a seguir. Para que não esqueçamos, como se ouve um indígena dizer na parte inicial do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*, enquanto um carro se desloca por uma rodovia às escuras, “somos só um ciclo de passagem”.



Figura 33 Frame do vídeo *A história do bicho-carpinteiro*. 04'52". 2013.

2.5. Achados e perdidos

Como denominar essas coisas da ordem do cotidiano que são circunstanciais? Na grande parte das vezes que saio com a câmera não é à procura de algo específico, não busco a partir de um roteiro. Creio que a expressão que melhor se aproxime disso é “achado”. Nesse sentido, não há como deixar de mencionar os *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), objetos apropriados do cotidiano sem critérios estéticos e expostos como obras de arte – ainda que o termo mais adequado para “achado” aqui, na tradução do francês para o português seja *objet trouvé*¹⁴, uma prática próxima do *readymade*, mas com características próprias. Desta linhagem, um artista que vem sendo referencial para o meu trabalho é Edward Ruscha, que considera sua fotografia como *readymade*, sem valor por si mesma.

O que me intriga – acho que é a extensão do *readymade* em uma forma fotográfica. Ao invés de sair e chamar um posto de gasolina de arte, estou chamando sua foto de arte. Mas a fotografia não é arte – o posto de gasolina pode ser. A fotografia é somente um substituto ao posto de gasolina. A fotografia em si não significa nada para mim, o importante é o posto de gasolina (RUSCHA, 2004, p.215, livre tradução).

Seus trabalhos, que retratam lugares feitos de repetições e de vazio, sempre me interessaram, principalmente no período em que minha produção se voltava para o registro fotográfico, em virtude da temática das ruas, das tipologias desimportantes, do olhar voltado para situações banais: o homem comum, a paisagem comum – fundamental na minha poética, que reflete e procura colocar em evidência o limite tênue daquilo que se entende como

14 *Objet trouvé* (fr. "objeto encontrado") - objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte - segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então num juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele. Nada diferencia ou particulariza a escolha, que é feita de modo totalmente casual. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370>. Acessado em: 21/05/2014.

realidade. Um olhar sobre a experiência ordinária no mundo, na qual a banalidade se configura em estranheza.



Figura 34 Edward Ruscha. *Twentysix Gasoline Stations*. 1963. Disponível em: <http://www.strantmag.com/wp-content/uploads/2013/07/ruscha_twentysixgasolinestations-400x249.jpg>. Acessado em: 21/05/2014.

Em uma entrevista a John Coplans, em 1965, Ruscha afirmou que de seus livros de artista, nos quais compilava tipologias de imagens como as de postos de gasolina ou estacionamentos, não considerava que as fotos fossem interessantes nem que importasse o assunto. “São simplesmente uma coleção de fatos; meus livros são como uma coleção de readymades” (*ibid.*, p.26). São fatos e achados como estes, um tipo de proposição trazida por Edward Ruscha, o que irá interessar a esta pesquisa; pontos de vista sobre as coisas que encontramos em nosso cotidiano e nos apropriamos para a prática artística.

Algo como também postulou Helio Oiticica sobre as situações participantes da vida da cidade, chamando atenção para a poética na experiência cotidiana: “Pretendo estender o sentido de apropriação às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos [...] — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação” (OITICICA, 1997, p.103). As latas-fogo espalhadas pela cidade à noite e o terreiro de ensaio da Mangueira são referidos por ele como comunhão entre disponibilidade e ambiente. “Acham-se coisas que se veem todos os dias, mas

que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa — uma espécie de comunhão com o ambiente” (*ibid.*, p.105).

Estes achados parecem ser aquilo que há de mais recorrente na minha prática. Algumas vezes, como no caso dos homens fazendo a poda da vegetação nos fios de luz, o achado ocorreu porque permaneci em Porto Alegre no feriado do Carnaval de 2014 e logo no início da tarde da terça-feira um barulho intermitente de serra elétrica passou a se tornar incômodo enquanto eu tentava me concentrar nesta escrita. Quando tomei conhecimento do que estava ocorrendo, resolvi registrar a ação da janela, afinal esse tipo de situação que envolve a “invasão” de elementos da natureza no ambiente urbano vem sendo objeto de meu interesse há muito tempo, e, em especial, no que diz respeito a esta pesquisa, nas situações em que essa natureza é removida. As imagens, porém, estavam ruins e o som não fora captado (meu apartamento é de fundos e não havia alcance o suficiente). Gravei, portanto, o áudio separadamente. Ainda assim, quando baixei imagem e som, não fiquei satisfeita com o resultado da edição. O achado estava perdido. No outro dia, porém, novamente houve poda na rua e pude me aproximar dos trabalhadores a tempo para o registro.

Outra situação de achado é quando ligo a câmera para registrar uma ação qualquer na rua e algo ocorre a despeito do meu interesse. O achado é deflagrado sem que eu o tenha percebido, o que pode aparecer somente após o registro, quando a cena é (re)vista no visor da câmera ou, ainda, na hora da edição. É o caso da cena do bocejo e do estouro do balão, por exemplo. Naquela manhã, eu estava com minha câmera caminhando pela Rua da Praia, conhecido passeio público do centro de Porto Alegre. Se algo me capturasse, eu registraria.

Quando vi a moça vendendo empréstimos, considerei um tanto pitoresca sua abordagem envolvendo a distribuição de balões. Parei ao lado dela, conversamos um pouco e procurei captar de uma forma que seu rosto não aparecesse e os balões ficassem em primeiro plano. A cena por si só era um achado, mas após o estouro era como se um duplo achado houvesse ocorrido. Já no caso da mulher que boceja, não havia intenção alguma. Eu estava em frente

ao prédio Santa Cruz, na mesma manhã na mesma Rua da Praia, aguardando meu namorado para almoçar. Liguei a câmera apenas porque me agradava os dizeres “força e luz” da CEEE (Companhia Estadual de Energia Elétrica), e era uma forma de passar o tempo enquanto ele não chegava. Quem sabe eu acabasse por utilizar aquela imagem em algum momento, o slogan da CEEE recontextualizado em um trabalho? Qual não foi a minha surpresa, porém, quando ao repassar a cena no próprio visor da câmera notei aquela mulher a distribuir panfletos se deslocando sempre no mesmo perímetro. Já o bocejo, só percebi depois, quando vi toda a cena no computador. Novamente, era como se um segundo achado houvesse ocorrido. De posse dessas duas cenas-achados, deparei que dali poderia nascer uma pílula audiovisual.

Outro achado bem típico foi o show do panda saxofonista e do cavalo baterista. O lugar de filmagem foi considerado “meio capenga” pelos alunos de Laboratório de Fotografia 2, disciplina ministrada pela Prof^a Dr^a Elaine Tedesco na qual eu fazia o estágio-docência durante o período de mestrado (abril a maio de 2014). Após assistirem a esse vídeo, mostrado em sala de aula, eles comentaram que percebiam que o trabalho se compunha de registros de locais por onde passei e nos quais algo estava acontecendo, registros de momentos que vivi.



Figura 35 Frame do vídeo *Lagarteando*. 03'. 2013.

Esta conversa me fez refletir sobre o tipo de imagem e de equipamento que eu vinha utilizando. A câmera pequena e de fácil portabilidade me permitia manejar com mais rapidez e facilidade, em situações que um equipamento mais sofisticado não daria conta. De posse de uma câmera discreta, eu podia registrar várias coisas sem ser notada. Em um curto período tentei utilizar uma filmadora pequena, também portátil, emprestada por um amigo. A qualidade era bem superior à câmera de celular ou a *cyber-shot* que eu costumo usar. Porém, por sua sensibilidade, só daria resultado se utilizada em tripé. Direto na mão como eu fazia, as imagens não saíam minimamente legíveis. Não que eu me incomodasse com o uso do tripé, simplesmente se eu o fizesse várias cenas não seriam registradas visto que muitas vezes, quando ocorriam, solicitavam a gravação imediata. Caso contrário, o achado estaria perdido.

2.6. Uma prática do singular

Esses achados, portanto, são coisas que estão aí as quais me aproprio, como uma pausa no ritmo do dia das pessoas, do meu e das coisas com as quais me deparo em diferentes trajetos diários. Grande parte ocorre em viagens, em situações de circulação, assim como as pessoas captadas nas fotos. O que difere, por exemplo, do trabalho audiovisual da artista mineira Cyntia Marcelle que simula uma situação do cotidiano da qual se apropria, produzindo vídeos encenados. Em *Volta ao Mundo (2004)*¹⁵, da série *Unus Mundus*, ela contrata nove kombis com seus respectivos motoristas para circularem um uma via que faz o contorno de uma praça em Belo Horizonte.

Pelo fato de a praça ser redonda e nos ser dada a ver de cima, percebemos o desvio que os veículos devem fazer para seguir adiante, uma meia volta no círculo, entrando por um ponto e saindo do outro. Suas kombis, porém, permanecem neste mesmo perímetro por alguns minutos sem sair, numa espécie de coreografia, procedimento que ela lança mão com frequência em seus trabalhos.

¹⁵ Disponível em <<http://vimeo.com/2115553>>. Acessado em 18/03/2014.



Figura 36 Cinthia Marcelle. *Volta ao mundo*, da série *Unus Mundus*. 2004. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/volta-ao-mundo-da-serie-unus-mundus/>>. Acessado em: 18/03/2014.

O vídeo acaba, portanto, por documentar os efeitos que esta intervenção tem sobre a vida cotidiana, o que é mais evidente, ainda, em *Confronto* (2005)¹⁶, da mesma série *Unus Mundus*, na qual pares de acrobatas vão se colocando em frente aos automóveis nos momentos em que o farol está fechado e se retiram quando abre. Até um momento em que eles permanecem ali enfrentando buzinas cada vez mais estridentes e a ameaça de ultrapassagem dos motoristas.

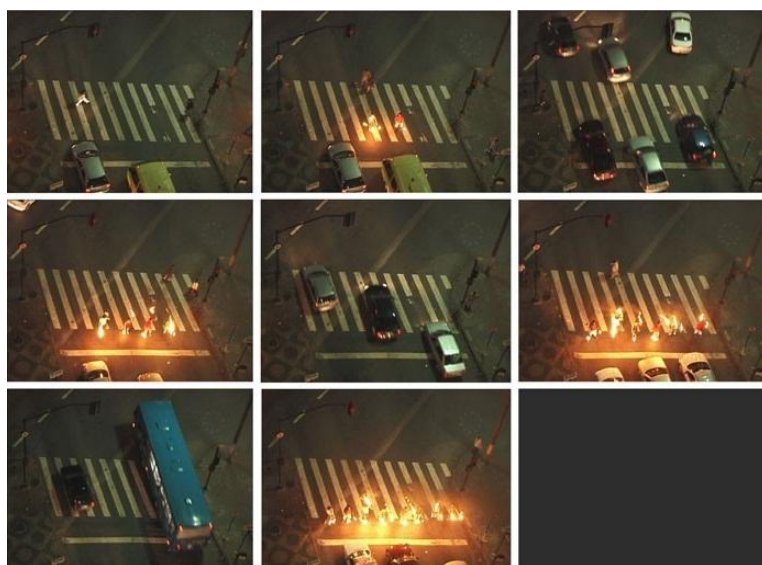


Figura 37 Cinthia Marcelle. *Confronto*, da série *Unus Mundus*. 2005. Disponível em: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/confronto-da-serie-unus-mundus/>>. Acessado em: 18/03/2014.

¹⁶ Disponível em <<http://vimeo.com/2115626>>. Acessado em 18/03/2014.

Embora exista uma proximidade com o meu trabalho nas possibilidades que podem ser encontradas no cotidiano, não há na minha produção uma proposição de encenar ou simular práticas sobre este mesmo cotidiano. Meu interesse está em achados em meio à vida ordinária em sua ocorrência espontânea, coisas com que me deparo nas ruas ou pessoas com quem converso – mesmo em trabalhos anteriores em que apenas a fotografia era utilizada.

Neste sentido, encontro maior afinidade com os procedimentos de trabalho adotados pelo artista Marcos Chaves. No vídeo *A árvore que caminha* (2008), filmado em uma das praças mais movimentadas do centro do Rio, o Campo de Santana, ele colocou em evidência um velho fícus, do qual pendia uma enorme franja que se estendia até quase tocar a cabeça das centenas de pessoas que passavam por ali diariamente. Para pontuar a cena, Chaves usou recursos de aceleração e desaceleração. O caminhar apressado das pessoas que simplesmente atravessam a praça é enfatizado pela aceleração (*fast forward*) na imagem, mas também no áudio, na escolha de uma trilha sonora eletrônica, com uma cadência repetitiva que lembra uma linha de produção industrial. Ao perceber a presença da árvore, os pedestres erguem a mão e a deslizam sobre a cortina do fícus. Nesses instantes relacionais, a imagem desacelera, assim como o som, que dialogam numa espécie de suspensão do tempo com o gesto de (re)conhecimento de elementos do cotidiano – despercebidos pela maioria das pessoas que percorre a cidade como rebanho.



Figura 38 Marcos Chaves. *A árvore que caminha*, 2008. Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/videos/arvore_pt.htm>. Acessado em 19/03/2014.

Na obra de Marcos Chaves, assim como na minha produção, o interesse pela integração de opostos, o binômio espaço urbano/natureza, o uso da palavra (e do título) como parte integrante da poética e a articulação no sentido de comunicar suas ideias de forma mais direta e abrangente são recorrentes. Várias de suas séries fotográficas dizem respeito à adaptação/invasão da natureza no mundo urbano.

Por conta da afinidade com minha poética, resolvi conversar diretamente com ele para fins desta pesquisa. Perguntei por *skype*¹⁷ sobre as circunstâncias do trabalho *A árvore que caminha*. Ele me contou que na época que se deparou com o fícus estava com um projeto pessoal de fotografia que chamava de *acordos* entre natureza e a cidade. “Quando vi a árvore, resolvi filmar. Mas não sabia que as pessoas tocavam nela, aquilo foi uma enorme sorte. Na edição, é que percebi como fiquei surpreso ao ver um cara passando a mão de uma maneira suave, quase que acarinhando”. Quando ele voltou na praça, dois meses depois, a franja havia sido cortada e o percurso interrompido. “Me deu uma tristeza enorme. Era quase um patrimônio. Tão bonito ver aquelas pessoas passarem e se relacionarem com aquela árvore. Eram seres vivos se relacionando” (CHAVES, 2014).

Perguntei como ele encarava essas situações encontradas no cotidiano e trouxe para a nossa conversa alguns dos termos que venho pensando serem recorrentes no meu procedimento. “Trabalho com achados o tempo todo. A maneira que eu me aproprio disso é fotografando ou filmando, que é para mim a menos dolorosa de manter a coisa onde ela está”. De acordo com Chaves, esta é a forma de chamar a atenção para as questões que lhe interessam, mas sem tirá-las do seu lugar.

Sobre esses achados, Chaves me diz que prefere mostrar aquilo que resulta do espontâneo. “Fica todo mundo estetizando as coisas, eu acho muito chato. Ao

¹⁷ Software que permite comunicação pela internet através de conexões de voz. Essa conversa ocorreu na noite de 20/03/2014, por volta das 19h. Eu, em Porto Alegre; Marcos Chaves, no Rio de Janeiro.

fotografar e mostrar o que acontece na rua, você possibilita que qualquer pessoa que anda na rua tenha também um olhar deste”. Ele comenta seu gosto pelas cidades, por caminhar e ver essas coisas particulares em sua ocorrência natural. “Como os filmes do Eduardo Coutinho que são maravilhosos, ele quase não interfere, deixa as pessoas falarem, deixa a coisa acontecer”.

Talvez tenha sido este deixar acontecer o que ocorreu na primeira fase da minha pesquisa de mestrado, quando ao percorrer a Avenida São João em São Paulo e chegar nas proximidades do Vale do Anhangabaú, uma cena me capturou. Alguns homens trabalhavam agachados no concreto, empenhados em eliminar uns chumaços de grama. Conversei com eles, pedi licença e comecei a registrar. Rapidamente percebi que a fotografia não daria conta do meu intento. O que era fundamental ali era mostrar a ação, o gesto levado a cabo pelos funcionários da prefeitura em sua estranheza, o ritmo do trabalho mecânico que incorpora hábitos tornando-os parte natural do cotidiano.



Figura 39 Registro fotográfico que antecedeu as imagens em vídeo no Vale do Anhangabaú. São Paulo, 2013.

Como Sísifo, personagem da mitologia grega condenado à mesma tarefa de empurrar a pedra de uma montanha até o topo sendo que toda vez que estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo, estes homens são designadas a eliminar intervalos da natureza do ambiente urbano em uma tarefa provavelmente infinita: enquanto um lugar da cidade está “limpo”, em outro as graminhas já emergiram novamente.

Para a artista visual e pesquisadora Cláudia Zanatta, este tipo de vegetação na beira da rua “que passa despercebida em meio ao movimento, mas que, teimosamente, tenta forçar algumas brechas no concreto” (2004) são formas de resistência cotidiana. Ela relaciona este ato contínuo da natureza aos pequenos atos de intervenção nas cidades, às práticas de arte ligadas à vida, “capazes de alterar, mesmo que levemente, mesmo que de um modo quase imperceptível, a ordem esperada na trajetória dos acontecimentos, provocando deslocamentos no que julgamos conhecido” (ZANATTA, 2004). É sobre esta *resistência cotidiana* que os funcionários da prefeitura atuavam, tal qual os recrutas do exército que são ordenados continuamente a fazer cri-cri, termo popular que designa o uso de um pequeno espeto metálico para arrancar grama do meio fio das vias internas dos quartéis.

Das imagens captadas, montei um vídeo que consistia em uma cena inicial de contextualização, onde o lugar do qual seriam retiradas as graminhas era apresentado e se seguia de três tomadas diferentes dos trabalhadores em ação. Resolvi mostrar o trabalho por ocasião da exposição *Poéticas do Devir* que nossa turma de mestrado organizou com a curadoria da Prof^a Dr^a Sandra Rey, em junho de 2013 na Galeria Mamute, em Porto Alegre. Percebi que havia nesta sequência de imagens algo que ia de encontro com o cerne da minha pesquisa. Apresentei o vídeo projetado em uma parede de uma sala escura. Denominei *Raspadinha*, termo popular largamente utilizado para os jogos lotéricos, de certa forma uma falsa pista para o trabalho, ao mesmo tempo em que remete ao ato contínuo dos funcionários da prefeitura de raspar o concreto.



Figura 40 *Raspadinha*. videoinstalação. Galeria Mamute. Porto Alegre, junho de 2013.

Neste sentido, na introdução do segundo tomo de *A invenção do cotidiano (morar, cozinhar)* na qual Michel de Certeau atualiza suas considerações sobre os praticantes do ordinário, encontro algumas reflexões importantes sobre o que vemos na banalidade do dia-a-dia nas ruas, “aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha)” (2009, p.31). Ainda que minha produção esteja impregnada pelo tema do cotidiano sua questão parece sempre se articular naquilo que das situações familiares subjaz de estranheza. Se como está sendo trazido nesta pesquisa, as situações captadas se dão no cotidiano, no próprio espaço por onde me desloco, entre afazeres pessoais e profissionais, para Certeau a cultura ordinária é antes de tudo uma *ciência prática do singular*. Para ele, se conhecemos mal os tipos de operações em jogo nas práticas ordinárias é porque nossos instrumentos de análise foram construídos para outros objetos, como é o caso da cultura de massa que tende para a homogeneização. Ele propõe uma análise combinatória sutil, “de tipos de operações e de registros, que coloca em cena e em ação um fazer-com, aqui e agora, que é um ato singular ligado a uma situação, circunstâncias e atores particulares” (*ibid.*, p.341).

Encontro nesta definição de Certeau aquilo que me mobiliza para estes pedaços de cotidiano, aquilo que de singular há no ordinário, aquilo que de estranheza há no familiar. “[a cultura ordinária] não cessa de rearticular saber a singular, de remeter um e outro a uma situação concreta particularizante” (*ibid.*, p.341). Uma outra maneira de ver microacontecimentos cotidianos, uma forma particular de olhar uma outra vez para aquilo que já é supostamente conhecido.

O artista mineiro Cao Guimarães, que também lança o olhar sobre ocorrências ordinárias do cotidiano, sobre “pequenos fenômenos expressivos”, declarou em uma entrevista que as personagens que busca estão à deriva. “São elas que trazem novidades sobre as formas de existência” (GUIMARÃES, 2013). Em *Inventário de Raivinhas* (2002), série de vídeos exibidos em retrospectiva do artista em São Paulo (abril a maio de 2013), Guimarães trouxe registros de microacontecimentos que incomodam as pessoas de maneira geral em seu dia-a-dia. Os vídeos mostravam diferentes situações domésticas irritantes que se estabelecem com objetos do cotidiano, como tentar colocar um fio em uma agulha, insistir em girar a chave em uma fechadura, mas não conseguir abrir a porta, ou tentar livrar-se dos fiapos de manga que restam entre os dentes.

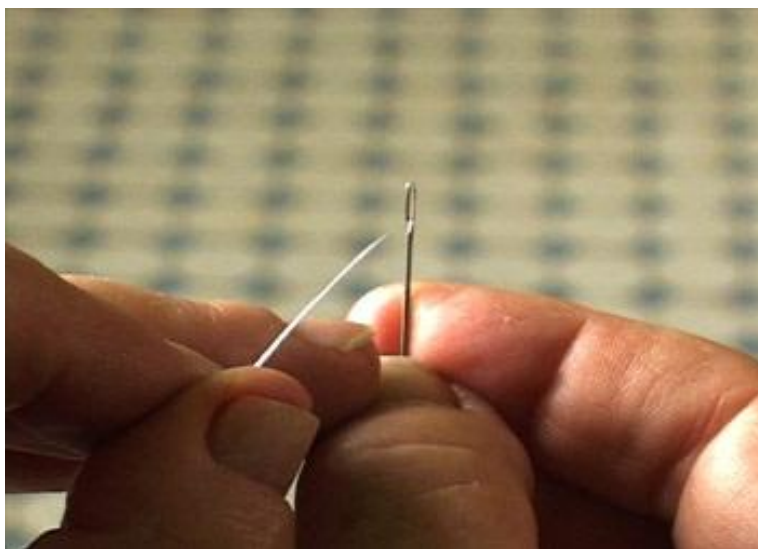


Figura 41 Cao Guimarães. *Inventário de Raivinhas*. 2002. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/inventario-de-raivinhas>>. Acessado em 15/12/2013.

Assim como ele, busco com meus registros fazer algo como um inventário de ocorrências cotidianas, de forma que a imagem evidencie o aspecto de

estranheza em determinadas ações ordinárias. Como um inventário de achados urbanos, um tipo de procedimento que passa pela descrição das coisas em tipologias. No caso deste trabalho de Guimarães, o incômodo dos trabalhos domésticos diários; no meu, a labuta repetitiva e mecânica, os trabalhos ordinários do cotidiano encontrados nas ruas das cidades descaradas.

Outro aspecto importante desta série de Cao Guimarães é que ela foi exibida em pequenas telas digitais fora do espaço expositivo, nos vãos entre os andares do Itaú Cultural. Nas escadas que dividiam os andares do prédio, o único intervalo que se estabelecia entre os ambientes imersivos de trabalhos em grandes projeções, pequenos monitores camuflados na parede mostravam vídeos curtos em *loop*, com aproximadamente três minutos cada. Além de me identificar com o trabalho em si, me faz refletir sobre este lugar de passagem escolhido para exibi-las. Assim como os elevadores onde fiz a intervenção sonora ou o lugar onde encontrei os funcionários da prefeitura de São Paulo fazendo cri-cri, um vão que se fez notar em meio à minha deriva. Vãos que abrigam automatismos como o de arrancar chumaços entre paralelepípedos — já que este não é um lugar adequado para as plantas crescerem — tal como as atividades irritantes às quais as personagens de Guimarães estão submetidas.

2.7. A ruminação do nada

Dois outros recursos que lanço mão nos vídeos é o uso do *travelling* e do enquadramento fixo para enfatizar as atividades cotidianas, seu aspecto ordinário e repetitivo. Façamos uma ressalva aqui, entretanto, ao tipo de *travelling* a que me refiro: não é aquele cinematográfico, com movimento suave, a câmera amparada em uma grua ou acoplada ao corpo (conhecida tecnicamente como *steadicam*), mas sim a câmera em punho, utilizando para isso outros tipos de recursos para tentar mantê-la firme ao longo do deslocamento, como apoiá-la no carro, por exemplo. Já no início de *Roçando* (2014), a câmera percorre em um mesmo plano a casa de um homem, sua

presença na janela, seus animais de estimação, suas ferramentas, onde tudo parece estar parado, apesar do movimento executado pelo *travelling*.



Figura 42 *Travelling* utilizado em sequência inicial da pílula. *Roçando*. 02'56". 2014.

Na cena seguinte, uma galinha bicando suas penas, justapondo ao comportamento humano características banais que há também na natureza animal, como é o caso evidenciado anteriormente em *Lagarteando* (2013). Enquanto fazia o registro da caminhada da galinha acompanhada pelos filhotes, me chamou à atenção o aspecto repetitivo de seu gesto. Assim como grande parte das imagens em movimento que capto, não havia ali uma intenção a priori. Somente na mesa de edição é que esta sequência fez sentido, colocada em relação com a imagem seguinte, um homem agachado no concreto arrancando graminhas repetidamente, seu chapéu de palha a proteger-lhe do sol.



Figura 43 Sequência de duas cenas com enquadramento fixo: uma galinha que lubrifica suas penas e um trabalhador que arranca chumaços de grama. *Roçando*. 02'56". 2014.

Após quase um ano do momento em que captei os trabalhadores da prefeitura de São Paulo nesse mesmo tipo de atividade no Vale do Anhangabaú, volto a flagrar tal situação em um ambiente bem menos urbano, o interior do pátio de um museu em Diamantina (Minas Gerais), mas ainda assim um local

onde se considera tais ervas literalmente daninhas e por isso devem ser removidas para que o piso permaneça “limpo”. A natureza que se infiltra, o sujeito que insiste em dar a ver apenas o concreto. Assim como a galinha que com seu bico lubrifica as penas para protegê-las da água, o homem encontrou uma ferramenta para raspar as fendas do calçamento com intuito de impermeabilizá-lo contra a ação da natureza invasora.

Dali para outra janela, outro enquadramento fixo de onde capto um grupo de pessoas em sua caminhada diária. Como num cortejo, todos interrompem sua atividade no mesmo instante: há hora para começar e para terminar. Alguns dias após gravar esta cena do alto de um prédio em Belo Horizonte, estive em Inhotim onde fiz um registro sonoro da minha caminhada sobre a instalação *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles, na qual há um chão de vidro estilhaçado onde é possível pisar desde que calçando um sapato fechado. O som dos meus passos sobre o vidro ao experimentar a proposição do artista, circulando em um labirinto de estruturas como grades e cercas, solicitou imediatamente um registro. Percebi que havia ali, além da aproximação poética com a obra de Cildo Meireles como ocorrera com *Babel*, uma aproximação relacional, o corpo que ao entrar em contato com a estrutura do trabalho evoca outros *através*.



Figura 44 e Figura 45 Frames do vídeo *Roçando*. 02'56". 2014.

Foi somente na montagem da pílula, entretanto, que apreendi a sincronicidade entre imagem e som. Quando o rebanho humano sai de quadro, encerra também o áudio que é substituído pelo silêncio. Alheio ao movimento,

um homem permanece sentado sozinho. Tal recusa a um comportamento padrão parece, portanto, ser um assunto recorrente no meu trabalho, seja nos vídeos anteriores como no caso do bocejo ou na cena da minha avó, quase 100 anos de idade, tomando uma cartela inteira de remédio com Coca-cola, seja na fala “dar o passo maior que as pernas”, da Magliani, ou na do norte-americano que atravessou o continente, dos Estados Unidos até o extremo sul, para “aprender sobre *myself*”.

O recurso do *travelling* utilizado junto com cenas de câmera fixa está presente no trabalho da artista e cineasta belga Chantal Akerman, que esteve com a videoinstalação *D'est: Au bord de la fiction*, na 29ª Bienal de São Paulo (2010). Ela justapôs a *travellings* de tomadas de pessoas esperando nas longas filas que se formavam nos pontos de ônibus das ruas do leste europeu logo após o desmantelamento da União Soviética, sequências com câmera fixa da vida doméstica, de personagens automatizadas pelas tarefas cotidianas. Para o crítico e pesquisador de cinema Fernando Oriente (2014), ao longo dos *travellings* as frases e palavras soltas que os indivíduos emitem em suas línguas nativas, não traduzidas para o espectador, é um recurso que amplia o aspecto sensorial das imagens. “Os percebemos da mesma forma que um observador mais atento repara naqueles que andam ao seu lado em um dia qualquer, mas nunca serão nada além de rostos em uma multidão de desconhecidos”. Oriente observa que ao produzir tais imagens, Akerman reafirma a existência tangível dessas figuras humanas. “São seus movimentos mecânicos, seus gestos banais, suas expressões faciais e toda uma gramática gestual e corporal que abrem espaço para as inúmeras possibilidades existenciais que eles representam”.

Segundo Anita Leandro (2010, pp.94-111), professora de cinema da Escola de Comunicação da UFRJ, o *travelling* encontra na obra de Chantal Akerman uma função narrativa ao falar do indizível que a artista busca com insistência. “Da mera função retórica do recurso técnico, o *travelling*, ela extrai uma potência política que traz à superfície do nada filmado as reminiscências de um passado que lhe escapa”. Sobre os planos fixos, Leandro comenta que há em

D'est uma sucessão de mulheres não identificadas, concentradas em seus afazeres como cortar um pão, tomar um café e servir uma mesa. “A ruminação do nada, gag familiar, é aqui elevada à condição de princípio, ou seja, de método; um método que ela aperfeiçoou filmando o espaço, durante um certo tempo”. Há neste método uma aproximação importante com o tipo de trabalho que abordamos aqui, *a ruminação do nada* que Chantal Akerman capta tanto nas ruas como em situações domésticas. Não seria essa ruminação do nada cotidiano enquanto princípio, assim como no *Inventário de raivinhas* de Cao Guimarães, que proponho trazer à tona com o acúmulo de pílulas e suas doses para a remontagem do ordinário?



Figura 46 Chantal Akerman. Frame do vídeo *D'est: Au bord de la fiction*. 1995. Disponível em: <<http://cinedrio.blogspot.com.br/2012/07/dest-1993-de-chantal-akerman.html>>. Acessado em: 10/04/2014.

Diz Chantal Akerman que não há diferença entre o que considera questão pessoal e o seu trabalho, dado os temas e os locais que escolhe filmar, relacionados à sua condição de filha de imigrantes do leste europeu, sobreviventes do Holocausto. Ao eleger as imagens em movimento de minha avó, algumas das primeiras que captei com a câmera digital como fundadora desta série de pílulas audiovisuais, acabo por fazer algo que o exemplo narrativo de Akerman autoriza, entre imagens recolhidas do cotidiano e lugares de errância que se misturam à experiência diante desses mesmos lugares. Desde o surgimento da primeira pílula sonora, no início desta pesquisa em setembro de

2012 até as pílulas audiovisuais, um ano depois, o trabalho sempre nasceu de uma experiência pessoal, daqueles com quem convivi, das cidades descaradas por onde transitei, numa tentativa de remontagem do ordinário.

2.8. Entre a câmera básica e a crítica ácida

Qual a importância de registrar essas pequenas ocorrências despercebidas do cotidiano? Qual a forma mais adequada de dar conta dessa escrita urbana, desse recorte da realidade em sua estranheza? Pensando nessas questões suscitadas pelo trabalho e admitindo sua precariedade, visto que as imagens em vídeo são de baixa qualidade, gravadas com uma câmera simples, muitas vezes ele acaba por assumir conotações documentais, característica esta que não corresponde à intenção das proposições. Para tanto, busco nas reflexões de Lucia Santaella em *Por que as artes e as comunicações estão convergindo?* algumas pistas. Embora a autora aponte intercâmbios entre o mundo da videoarte, de um lado, e o da televisão comercial e indústria publicitária por outro, ela afirma que o vídeo como arte deve ser distinguido de seu uso em documentários, reportagens e outros utilitários. De acordo com Santaella, ainda que técnicas artísticas estejam presentes nestes contextos, elas não são capazes de transformar tais programas de televisão ou intervalos publicitários em realizações artísticas. Por isso, apesar dos limites entre uma realização artística e não artística estarem cada vez mais difusos, “o que ainda continua a funcionar como um traço distintivo da arte está na intencionalidade do artista em criar algo que não sofre os constrangimentos de quaisquer outros propósitos a não ser o da própria criação” (2005, p.57).

Neste sentido, uma das características mais frequentes desse *corpus* de trabalho é seu viés irônico, o que não corresponde ao que é usualmente veiculado em programas televisivos, radiofônicos ou documentais, uma vez que não se vale de uma moral ou de alguma mensagem específica a ser emitida e “as determinações morais são, a rigor, demasiado concretas para a ironia” (KIERKEGAARD, 1991, p.223). Para entendermos melhor como a ironia se situa

nesta pesquisa, vejamos as diversas acepções do termo, iniciando pelos significados no Dicionário Houaiss¹⁸:

1 Rubrica: retórica.

figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empr., para definir ou denominar algo [A ironia ressalta do contexto.]

1.1 Rubrica: literatura.

esta figura, que se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, us. literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos

2 m.q. *asteísmo* ('uso sutil e delicado da crítica irônica')

3 qualquer comentário ou afirmação irônica

4 Derivação: por extensão de sentido.

uso de palavra, expressão ou acepção de caráter sarcástico; zombaria

5 Derivação: sentido figurado.

contraste ou incongruência entre o resultado real de uma sequência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado

5.1 Derivação: sentido figurado.

acontecimento ou resultado marcado por esse contraste ou incongruência

Ex.: uma i. do destino.

Dentre as acepções, a que parece se aproximar mais da característica irônica das pílulas é a de sentido figurado. Isto porque há contraste entre como as coisas são vistas no cotidiano e como, a partir de uma troca de lugar e recontextualização efetuadas pela edição, elas passam a apresentar outro aspecto. Ou seja, as pílulas se valem de uma sequência de acontecimentos cuja montagem acaba por intercalar cenas aparentemente desconexas, tornando incongruente o que é fruto do olhar cotidiano.

¹⁸ Disponível em: <<http://dicionario.cijun.sp.gov.br/houaiss/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>>. Acessado em 09/03/2014.

Em sua origem na Grécia Antiga, o uso formal e estudo da ironia formulado por Sócrates possui outro caráter. “Em essência, a ironia socrática é o fingimento de ignorância, a fim de ganhar vantagem com isso (como por exemplo, bancar o tolo)”.¹⁹ Para o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1991, p. 215), que retoma a discussão do conceito socrático e o estende para o estudo de sua dialética, a definição mais apropriada de ironia é a de uma figura do discurso retórico cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa. Em sua função crítica como método, a ironia também está presente no texto clássico *A Utopia* (1516), de Thomas Morus:

Os homens tem gostos diferentes; seu humor é às vezes tão desagradável, seu caráter tão difícil, seus julgamentos tão falsos que é mais sensato conformar-se e rir disso do que atormentar-se com preocupações [...] Há aqueles tão fechados a qualquer ironia que um gracejo os faz fugir, como um homem mordido por um cão raivoso quando vê a água. Outros são tão caprichosos que, de pé, deixam de louvar o que aprovaram sentados (MORUS, 2012, p.13).

Desde então, muitas foram as variações semânticas e ressignificações do conceito tomadas pelas diferentes culturas e seus usos cotidianos ao longo da história universal. Para o teórico e filósofo norte-americano Kenneth Burke, a “verdadeira ironia” não é a de superioridade sobre o inimigo. “É baseada em um senso de fundamental identificação com o inimigo, como alguém que *precisa* dele, *deve* a ele, não está meramente afastado dele como um observador, mas está contido nele, sendo consubstancial a ele” (BURKE, 1969, p.514). Segundo o autor, não há ironia no relativismo visto que este toma as coisas em apenas um conjunto de termos, sendo que há diversas outras possibilidades pelas quais as coisas podem ser vistas:

A ironia surge quando se tenta, pela interação de termos uns com os outros, produzir um desenvolvimento que usa todos os termos. Assim, do ponto de vista de sua forma total (esta “perspectiva das perspectivas”), nenhuma das “sub-perspectivas” participantes pode

¹⁹ Disponível em: <<http://www.isitironic.com/definition-literary-irony.htm>>. Acessado em 10/03/2014.

ser tratada como precisamente correta nem como precisamente errada. Todas são vozes, ou personalidades ou posições, que integralmente afetam umas às outras (BURKE, 1969, p.512).

Pensando na reflexão apontada por Burke, na ironia enquanto situação que nasce de uma imbricação de termos e perspectivas, nos aproximamos da forma como o crítico de arte e professor Felipe Scovino discorre em seu artigo *Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira* (SCOVINO, 2009, pp.159-172). “A ironia expressa por um enunciado, mesmo não sendo elemento estruturador de texto, conta necessariamente com os elementos implicados na dimensão enunciativa”. Para ele, se é possível dizer que a ironia acontece como conflito entre enunciado e enunciação, isso significa que as duas instâncias estão articuladas, relacionadas de uma forma própria à constituição do processo irônico. “O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso”. De modo que a ironia é produzida quando se chama a atenção não apenas para o que está sendo dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões.

Nesse sentido, podemos retomar Lucia Santaella no exemplo que ela traz dos artistas *pop* cujo trabalho não se restringia a copiar as imagens da publicidade e dos quadrinhos e sim a realizar operações de *tradução intersemiótica* (termo que ela referencia a Julio Plaza, ao qual voltaremos mais adiante). “Pois algo do original era preservado ao mesmo tempo em que se operava um processo ativo de transformação da linguagem dos meios de massa para uma linguagem específica da arte” (SANTAELLA, 2005, p.40). Segundo Santaella, ao se apropriarem de imagens existentes, os artistas as deslocavam de um contexto para o outro, recontextualizando-as. Ela compara esta atitude ao gesto de Marcel Duchamp, ao trazer objetos do cotidiano para o ambiente da galeria. “Enquanto Duchamp recontextualizava produtos da era industrial, os artistas *pop* recontextualizavam signos insistentes e imperiosos da cultura de massas. Em ambos os casos transpirava [...] ironia” (*ibid.*, p.40).

A ironia também foi assunto da minha conversa com Marcos Chaves (2014), já que me parecia ser parte importante de sua obra. “Desde sempre, vejo o mundo através desse filtro da ironia. Não trabalhei muito pra isso, é minha maneira desde pequeno de olhar, de raciocinar”. Para ele, a ironia tem uma grande capacidade de síntese, uma espécie de resumo de situações complexas, de como é o ser humano, de como raciocinamos, de situações estranhas com as quais nos deparamos – uma maneira de decantar, de filtrar as informações. “Em uma situação irônica, você faz com que uma pessoa olhe para aquilo e ainda que num primeiro momento ache natural, leve aquilo pra casa. Aí que é o momento da reflexão”. Segundo Chaves, a ironia é um veículo pra se refletir a vida e o mundo que vivemos. “Acho que a ironia tem uma capacidade de mudança ao ser propagada, ao ser replicada, vide o caso de Marcel Duchamp”.

2.9. A simultaneidade do desimportante

Outra abordagem de viés crítico que se utiliza da ironia e poderia se aproximar do tipo de linguagem presente nas pílulas é a sátira. Embora este aspecto se relacione mais comumente às produções literárias, a sátira atua desde a antiguidade como um olhar crítico sobre a sociedade, suas instituições e os indivíduos que a compõem. “A sátira [...] terá em Juvenal e Horácio as suas duas principais vertentes. Duas formas de observar o homem em sociedade; duas formas de questionar hábitos e atitudes” (MOTTA, 2002). Segundo Arlete José Mota, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o riso que Horácio traz, narrando situações do dia-a-dia, não é desprezioso nem distante de qualquer ideal, mas sim associado à reflexão.

No artigo *A sátira como tema das produções inseridas ao contexto da literatura latina* entramos em contato com os três tipos de técnicas utilizadas na sátira: diminuição, inflação e justaposição. “Para que um autor tivesse a sátira como principal tema de suas obras foi preciso [...] a utilização coerente e lógica de técnicas” (AMARAL; CARDOSO, 2010). Entre elas, a que irá interessar a esta pesquisa é a justaposição, que coloca no mesmo patamar coisas que aparentam

importância desigual. Justaposição inesperada, contiguidade estranha, como se houvesse uma espécie de química nas combinações. Realidades distantes são colocadas juntas para a criação de uma imagem mais potente. É neste universo de associações do cotidiano, no pormenor, no desimportante, na fenda das coisas, que pode emergir uma certa ironia.



Figura 47 Frame do vídeo *Desarvorando*. 02'48". 2014.

Ora, a justaposição que vem sendo trazida em vários aspectos deste trabalho adquire mais uma característica, agora associada ao riso com caráter reflexivo, ao questionamento de hábitos e atitudes inaugurado pelas sátiras de Horácio. Assim como na linguagem criada pela forma de me aproximar com as situações do cotidiano, que tende para a ironia a partir da justaposição de situações contrastantes ou diversas. Desta forma, blocos de diferenças são estabelecidos, como aqueles entre ambientes urbanos e rurais: é o caso da cena em que aparece a galinha, sucedida pelo homem que raspa os chumaços de grama do paralelepípedo (em *Roçando*) ou a cena da vaca que intercala outras duas urbanas (em *Desarvorando*), ou ainda, a voz humana do vendedor associada ao movimento da lagarta (em *Lagarteando*) ou vice-versa, o canto dos

papagaios associados aos movimentos humanos na cena de dois homens carregando um colchão (em *Desarvorando*), o que remete também a uma ideia de sincronicidade. Enquanto presto atenção para o som ao meu lado, meu olhar pode despertar para uma outra direção. Será esta maneira de perceber as coisas que acabe por engendrar algumas ocorrências e me leve a criar outras simultaneidades na hora da edição?

O significado de sincronicidade, encontrado no Dicionário Aulete²⁰, remete para duas possibilidades:

1. Característica, qualidade ou estado de sincrônico.
2. Psi. Na teoria junguiana, coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior não percebido pelo observador, com um acontecimento futuro ou com um acontecimento objetivo simultâneo embora sem relação causal aparente.
[F.: *sincrônico* + *-(i)dade*.].

Vejamos primeiro o significado de sincrônico:

1. Diz-se de fatos ou circunstâncias que ocorrem exatamente ao mesmo tempo; SÍNCRONO: movimentos ritmados e sincrônicos.
2. Ref. a fatos, condições etc. que existem num mesmo momento ou época, independentemente de sua evolução histórica; SÍNCRONO
3. Diz-se de quadro, tabela etc. que apresenta eventos históricos simultâneos em lugares diferentes.
4. Ling. Ref. a sincronia .
[F.: *síncron* (*o*) + *-ico*².].

Se pensarmos nessa ideia de sincrônico, de fatos que ocorrem simultaneamente, ampliando para a teoria de Carl Jung (mas sem se aprofundar nas questões referentes à psicologia, visto que este não é o campo de estudo desta pesquisa), inferimos que há acontecimentos que se relacionam pelo significado e não por relação causal. Ao longo de sua obra, Jung forneceu algumas definições ao conceito de sincronicidade. Vejamos a que mais se

²⁰ Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/sincronicidade#ixzz2vgpVNnCA>>. Acessado em 10/03/2014.

aproxima desta pesquisa. “Coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo” (JUNG, 1991, par.849). Ou seja, nestes eventos irá ocorrer aquilo que Jung chamou de coincidência significativa. “O princípio da sincronicidade nos afirma que os termos de uma coincidência significativa são ligados pela simultaneidade e pelo significado” (*ibid.*, par. 906). Ao nos apropriarmos deste conceito para esta pesquisa, ele nos traz o sentido do olhar ao do som que irá se aproximar de forma sincrônica, assim como entre uma imagem e outra na montagem das pílulas. Que tipo de linguagem é criada na justaposição dessas imagens e sons captados de contextos diferentes quando reunidos? E no contraste entre uma imagem e outra, também de contextos diferentes e sem um nexos causal, que tipo de linguagem se estabelece? Creio que a justaposição de imagem e som e entre imagens que se sucedem acabem por produzir uma ressignificação de situações do cotidiano, utilizando para isso princípios que viemos nos aproximando nesta pesquisa, como a ironia, a sátira e a sincronicidade. Ocorrências ordinárias que se tornam peças perceptivas e passam a servir de núcleo semântico desse *corpus* de trabalho.

Podemos pensar, por exemplo, no vídeo *Lagarteando*, na cena da lagarta cujo áudio é de um vendedor tentando atrair clientes para a loja onde trabalha. Quando utilizo este recurso de justaposição de imagem e som, não tenho intenção de dar a ver que ocorreram em diferentes lugares; pelo contrário, me agrada a ideia de parecer que o som é original à cena. Ainda que se perceba que a imagem e o áudio não tenham sido feitos na mesma situação, de qualquer forma a cena pode denotar uma sincronicidade: enquanto em um lugar qualquer uma lagarta se movimenta pela calçada, em outro um homem com a imitação de voz de um locutor de rádio anuncia a venda de mochilas, notebooks e pastas. Já em *Roçando*, na cena onde um grupo de pessoas que fazia sua caminhada numa área de recreação encerra sua atividade e se dirige para a saída, todos juntos, o som escolhido é o produzido por uma outra caminhada, sobre um vidro quebrado que só existe com a experiência do espectador/fruidor. Diferentemente dos demais áudios, não se trata de algo preexistente que colhi

nos meus trânsitos diários, como o canto dos papagaios em *Desarvorando* ou o anúncio da venda de produtos em *Lagarteando*, ou ainda, nos tantos outros trazidos na parte inicial desta pesquisa, matéria-prima para a construção das pílulas sonoras. O som da caminhada *através* de Cildo Meireles é um som em potencial, só ocorre com o movimento do corpo, só ocorre a partir do momento que piso nos vidros estilhaçados e esses passos são ouvidos por mim, me lembrando que existo, que estou viva – enquanto meu olhar atravessa um labirinto de estruturas que normalmente interditam nosso acesso aos lugares. Podemos caminhar em rebanho e juntos batermos em retirada. Porém, quando atravessamos um labirinto, especialmente sobre vidros estilhaçados, estamos sós. Somos frágeis e porosos. Algum dia, não estaremos dispostos a seguir o bando e nos sentaremos. Seja para descansar, contemplar ou refletir, esse ato será um pequeno desvio da rotina, um afastamento, ainda que breve, de um padrão de comportamento habitual.

3ª DOSE: HESITAÇÃO

Retomemos por onde finalizamos o capítulo anterior, a ideia de simultaneidade trazida por Jung via sincronicidade, característica que parece ser uma das mais recorrentes neste trabalho. A equivalência plástica dos ruídos, das falas e dos cheiros das ruas das cidades, dos ônibus e das calçadas, as graminhas que brotam sob os paralelepípedos. “A simultaneidade é o conceito de analogia deslocado para o campo das percepções que, no mesmo momento, exatamente como se constituíssem uma rede, aprisionam fragmentos da realidade circunvizinha pertencentes a contextos totalmente diversos” (CANEVACCI, 1997, p.64). Para o antropólogo e professor da Università degli Studi di Roma La Sapienza, Massimo Canevacci, a simultaneidade *de fontes diversificadas e entrosadas* é uma característica fundamental trazida pela prática dos futuristas, produzida pelo novo contexto urbano do início do século XX, visto que nesta época o conceito de polifonia foi descoberto e teorizado. “[Os futuristas] individuaram na montagem de fragmentos uma cultura vista não mais como aquele conjunto complexo unitário, mas sim como uma polifonia de subjetividades diversas” (*ibid.*, pp.62-63). Neste sentido, Canevacci faz uma aproximação entre simultaneidade e montagem, fundamental para nossa pesquisa, lembrando que esta se manifesta primeiro nas cidades, antes mesmo que na linguagem cinematográfica em sentido restrito. “A montagem se afirma [...] no sistema gnoseológico que a cidade do início do século [XX] consegue fazer representar mentalmente aos seus cidadãos-intérpretes mais sagazes” (*ibid.*, p.66). Para ele, a montagem torna simultâneos eventos temporal e espacialmente diversos, ligados por analogias.

A analogia não é senão o profundo amor que liga as coisas distantes, aparentemente diferentes e hostis. Somente por meio de analogias vastíssimas é que um estilo orquestral, simultaneamente policrômico, polifônico e polimorfo, pode englobar a vida da matéria (MARINETTI *apud* CANEVACCI, 1997, p.62).

Para além da minha prática de trabalho, na qual a montagem das pílulas é relacionada diretamente a estas questões de simultaneidade e analogia, passei a refletir sobre o local de ocorrência do trabalho onde também se possa produzir uma situação de simultaneidade; no caso do elevador, um lugar de passagem, de espera, que é invadido por falas e ruídos sonoros originários de um mesmo cotidiano no qual foi engendrado.

Após a experiência com *Elevação Sonora* e *Suíte d'água*, passei a ficar mais atenta a esses lugares no espaço urbano onde se produzam pausas no cotidiano. Para a exibição das pílulas audiovisuais, pensei em propor um lugar de entremeio, como elevadores, fora dos espaços tradicionais de exibição, como museus e galerias, onde pessoas de outras áreas e procedências acabassem também por entrar em contato com meu trabalho. Para continuar no centro da cidade, um lugar que por si só me agrada devido à quantidade e diversidade de pessoas que por ali se deslocam diariamente, além de sua importância histórica, pensei em propor uma intervenção ao Rogério Pessôa, artista visual e proprietário do Café do Cofre localizado no Santander Cultural. Testei possibilidades com tela digital (como a que usei na exposição *Entre: curadoria A-Z*) e concluí que por conta da precariedade das imagens, o trabalho talvez tivesse mais a ver com o uso de uma televisão comum, daquelas de tubo catódico. Fiz alguns testes na sala da minha casa e embora eu tenha gostado do resultado, não tinha certeza de como Rogério receberia minha proposta nem as condições para montagem do trabalho no Cofre.

Ao chegar lá, qual não foi a minha surpresa ao perceber que o lugar para apresentação do trabalho já existia, um canto onde havia sido montada uma espécie de sala de estar, com duas poltronas, uma máquina de escrever e um telefone, ambos antigos e obsoletos, assim como a televisão de tubo e o aparelho de reprodução de DVD que eu levaria, os quais vem sendo substituídos por telas digitais com entrada USB. Uma reflexão sobre este caminho rumo à tecnologia digital que coloca em desuso diversos aparelhos do nosso cotidiano, algo que passava a incorporar-se ao trabalho.



Figura 48 e Figura 49 Registros do espaço destinado à intervenção no Café do Cofre, no Santander Cultural, antes e após a montagem. S/ título. Porto Alegre. 2014.

Como viabilizar essa simultaneidade? Se as pílulas sonoras se misturavam com o cotidiano, na funcionalidade dos elevadores, como dar a ver esses momentos trazidos pelas pílulas audiovisuais? Quais situações seriam apropriadas para sua apresentação? Num lugar de passagem, como nos elevadores, onde o transeunte é surpreendido pelo som aberto que emerge a

partir do acionamento do censor com o movimento de seu corpo? Em um espaço de repouso, onde o espectador tem autonomia para sentar e assistir quanto tempo e pílulas desejar, uma após a outra, com os fones para captação do áudio, como era no Café do Cofre? Qual a forma mais adequada para transmissão das pílulas? Minha vontade era de produzir um recorte, algo que levasse as pessoas a parar, ainda que brevemente, diante do turbilhão de coisas do cotidiano, que as fizesse desacelerar. Nas minhas idas ao Café, tanto em dias de semana como nos finais de semana, passei a perceber, entretanto, que eram raras as ocasiões em que alguém se sentava nas poltronas e dedicava um tempo para vivenciar o trabalho.



Figura 50 e Figura 51 Registros de uma tarde de domingo no Café do Cofre, na qual o espaço da intervenção permanece vazio, a maioria das pessoas opta por sentar nas mesas. Na foto à direita, uma mulher e uma criança, alheias à intervenção, aguardam um homem na caixa ao lado. S/ título. Porto Alegre. 2014.

Se a simultaneidade era uma característica fundamental para mim, por me fazer atentar a coisas aparentemente distantes, mas que a partir de um recorte elas se aproximavam, talvez o recorte feito pela maioria das pessoas que frequentavam o café era o de permanecer em suas conversas (presenciais ou via celular ou internet) e não sentar nas poltronas, não assistir as pílulas ou colocar os fones, não fruir a proposição. Passei a ter dúvidas sobre o trabalho, hesitei em continuar com a intervenção em uma sala de não estar.

3.1. Senão aqui

Como dar visibilidade a uma ação nascida neste cotidiano? Que situações em que vivemos hoje são essas sobre as quais podemos produzir um sentido? O filósofo francês Henri Lefèbvre, que influenciou Guy Debord e os situacionistas, fez uma crítica do cotidiano que não se integra com a vida: *o momento nasce do cotidiano e no cotidiano*. Sua *Teoria dos momentos* valorizava a busca do inesperado enquanto experiência de transformação da vida cotidiana, de resgate do maravilhoso capturado no dia-a-dia de nossas ações mecânicas despojadas de intencionalidade. Se na linguagem comum, a palavra momento se distingue pouco da palavra instante, para Lefèbvre há uma diferença entre elas: “Quando dizemos foi um bom momento, isto implica uma certa duração de tempo, um valor, uma nostalgia, e a esperança de reviver o momento ou de conservá-lo como lapso de tempo privilegiado” (LEFEBVRE, 1961, p.343, livre tradução). Ou seja, trata-se de algo vivido, experienciado, que podemos descolar daquilo o que é homogêneo, repetitivo e fragmentário da vida cotidiana. “O momento tem certa duração [...]. Ele se destaca do continuum das transitoriedades e do psiquismo informe [...]. Sua duração não se associa nem à evolução contínua, nem ao puramente descontínuo” (*ibid.*, p.345). Lefèbvre define assim a ocorrência do momento como *involução*, aquilo que vai para dentro de si mesmo como experiência. Para ele, se por um lado os momentos possam emergir em situações formais, seus inimigos são as convenções e o purismo funcionalista que não se integram com a vida. “Onde triunfa o formalismo, o momento desaparece” (*ibid.*, p.352). E não seriam esses momentos preconizados por ele aquilo que as pílulas buscam sintetizar, atribuindo um sentido de estranheza àquilo que é familiar: à vida formalizada e funcional, suas convenções, burocratizações e mecanizações?

O homo sapiens, o homo faber, o homo ludens se transformam em homo quotidianus, e nisso perdem até sua qualidade de homo. Será o quotidianus ainda um homem? Ele é virtualmente um autômato. Para que reencontre a qualidade e as propriedades do ser humano, é

preciso que supere o cotidiano, dentro do cotidiano, a partir da cotidianidade! (LEFEBVRE, 1991, p.204).

Se os momentos, segundo Lefèbvre, se caracterizam pela duração, este também é um aspecto importante de qualquer trabalho audiovisual. Na produção das pílulas, a duração das cenas, das sequências ou das falas sempre se colocou como algo a ser trabalhado. Se as pílulas sonoras tinham um aspecto de *zapping*²¹ de rádio, de fragmentos rápidos com durações mais curtas, frases intercaladas com vinhetas ou pedaços musicais e ruídos da rua, nas pílulas audiovisuais as durações foram modificando ao longo do processo de criação. Nos dois primeiros, *Orbitando* e *Lagartecendo*, as cenas eram intercaladas em sua duração (os trabalhadores vendendo empréstimo, foto e *chip* ou o show do panda e do cavalo, por exemplo), um pouco como ocorrera nas pílulas sonoras, no caso das falas que vinham e voltavam (a mulher gaúcha, o norte-americano, o vovô do mercado público). Já nos vídeos seguintes, *Roçando* e *Desarvorando*, as sequências eram de diferentes situações, um painel de simultaneidade, de coisas que poderiam estar ocorrendo em vários lugares ao mesmo tempo.



Figura 52 Neste vídeo, as cenas são curtas e intercaladas em sua duração, num vai e vem das mesmas imagens. Todas as situações mostram trabalhadores em suas atividades diárias. *Orbitando*. 03'31". 2013.



Figura 53 Diferentemente do vídeo acima, neste há sequências mais longas e de situações distintas, como um painel de simultaneidade. *Desarvorando*. 02'48". 2014.

Estas diferenças resultavam em um repertório de possibilidades do contato com a duração das coisas. Se por vezes a duração das cenas era curta, mostrando

²¹ Para Arlindo Machado, *zapping* é a mania que tem o telespectador de mudar de canal a qualquer pretexto, na menor queda de ritmo ou de interesse do programa e, sobretudo, quando entram os comerciais. O autor lembra que já se zapeava girando o dial do rádio do automóvel antes da existência do controle remoto da televisão (MACHADO, 1996, pp.143-145).

uma certa dispersão, uma profusão de imagens da vida diária, em outras parecia haver uma conversa com a paisagem, um olhar mais distante que se detinha um tempo sobre ela. Qual a duração das coisas? Qual a duração dos momentos? Quando se deter mais, quando apenas transitar por eles? Os momentos que capto acontecem na espontaneidade do encontro. Ainda que eu tenha caminhado dezenas de vezes pela Rua da Praia em Porto Alegre, não voltei a ver a moça que vende empréstimos segurando balões nem homens carregando um colchão na curva do Hospital Santa Casa, por onde circulo também com frequência por se tratar do percurso para chegar ao Instituto de Artes da UFRGS. Ainda que o lugar e as pessoas envolvidas sejam as mesmas, podemos retornar ali e já não estar ocorrendo mais. “O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que a duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2005, p.12).

Busco me deter na duração deste momento. São 18 horas e o sino bate lá fora, o dia já trouxe a noite, ventos de maio começam a mudar o curso das estações para um outono que custa a vir. Passados seis minutos, o badalar permanece até desaparecer por completo. Como partilhar essas formas do fazer, esse som que segue mais imponente que o tráfego de automóveis enquanto outras cenas alheias a isso ocorrem nas proximidades; não posso acompanhar à frente de meu computador onde ouço o que vem da janela, a intensidade da vida, o fluxo do cotidiano, a duração das coisas.

Não existe outro lugar senão aqui.

3.2. A partilha do ordinário

Era uma manhã de sol de quarta-feira. O local combinado para o encontro, as proximidades do chafariz central do Parque da Redenção. Ao chegar, ouço o ruído do cortador de grama, a princípio bem próximo a nós. Sentamos em círculo no chão. No centro da roda, chimarrão, alguns biscoitos e a *partilha do sensível*.

A iniciativa é da Gabriela Silva²², colega de mestrado que assim como eu teve uma primeira formação em comunicação e chegou nas artes visuais via cinema e literatura, antes de tudo. O que ela traz é o livro de Jacques Rancière, linha-mestra de sua dissertação, para compartilhar estudos e afetos. Convoca a pensar nossa noção estética das coisas, a fruição do sensível, fala via Rancière que de nosso acúmulo de ensinamentos são determinados nossos posicionamentos. Ela aprendeu com ele e a partir dele quer multiplicar espaços de discussão atravessando nosso cotidiano. Propõe pensarmos que da mesma forma como nos relacionamos com o mundo, nos colocamos politicamente. A uma dada altura, enquanto conversamos, vejo o momento inaugural dos primeiros passos de uma criança, logo ali, próximo de onde estamos. A expressão perplexa de um adulto (seu pai, provavelmente), incrédulo diante da cena. Por volta do meio-dia, o chafariz começa a funcionar, jatos de água fazem piruetas no ar. Desta vez, porém, a irrupção do momento é sinestésica; gotículas de borrifadas, a água nos chega primeiro na pele.



Figura 54 Registro da conversa na Redenção. Porto Alegre, maio de 2014. Foto: Zeca Brito.

²² A pesquisa de mestrado de Gabriela Silva, intitulada *Arte em partilha: práticas colaborativas e participativas em arte contemporânea*, trata sobre a integração do outro no processo criativo do artista, de como este se modifica a partir de uma abertura à troca. A ideia de "partilha do sensível", de Jacques Rancière, serve como guia para estas reflexões.

3.3. Zapear a vida

A maneira como empregamos nosso tempo, a atenção que dedicamos ao nosso entorno e estabelecemos conexões a partir dele são questões que passaram a permear cada vez mais a feitura do trabalho e, por consequência, o teor desta pesquisa. Neste sentido, a reflexão de Arlindo Machado sobre o *efeito zapping*, ainda que o texto se situe na metade da década de 1990, trouxe alguns pontos fundamentais sobre a natureza das pílulas. Para Machado, o *zapper* é um navegante que atravessa com seu controle remoto “espaços e tempos distintos e níveis diferentes de realidade, alinhando as faixas de onda, embaralhando gêneros e formatos, redefinindo, enfim, as categorias do conhecimento” (1996, p.144). Neste sentido o escritor norte-americano William Burroughs (1914-1997), que com sua técnica literária de *cut-up*²³ justapôs textos antigos e modernos, é considerado por Machado “o papa dos zappers”. Com seu manifesto *The Electronic Revolution* (1970), Burroughs incitou “a desprogramar a televisão, seccionando os seus formatos, embaralhando os seus canais, desmontando enfim a produtividade tirânica da linguagem da administração” (*ibid.*, p.145).

Segundo Machado, porém, há uma ambiguidade no gesto do *zapper*. Nesse sentido, ele traz o exemplo de *Cross-cultural Television* (1987), trabalho do artista catalão Antoni Muntadas, e sua crítica aos mecanismos subjetivos com que trabalha a televisão, justapondo à maneira do *zapping* fragmentos um após o outro (spots publicitários, programas religiosos, propaganda eleitoral de diferentes canais, localidades mundiais e modelos de televisão). “O resultado perturbador é que tudo, seja qual for a fonte ou a origem, é tristemente igual e repetitivo, conformando uma espécie de variação infinita em torno de uma identidade única” (*ibid.*, p.147).

Esta simultaneidade de opções na televisão que acaba por se constituir em imperialismo do mesmo, em uma uniformidade de imagens, teria levado, por

²³ Segundo Arlindo Machado, *cut-up* consiste em uma colagem de fragmentos de textos de jornais ou revistas e costurados entre si da forma mais anárquica possível, de modo a destruir as mensagens cotidianas e habituais (1996, p.146).

outro lado, a um gesto de resistência. Se há um *zapper* como Muntadas, há o telespectador que também pode se tornar um editor. “Ao fluxo contínuo e infinito de imagens pasteurizadas no tubo catódico, o telespectador contra-atacava, fazendo introduzir o corte, a diferença, a decisão, quem sabe um pouco de sentido” (*ibid.*, p.145). Machado aproxima esta prática do *scratch video*, equivalente eletrônico da colagem ou da fotomontagem, que seriam imagens apropriadas e reeditadas da televisão a cabo. “Em geral, o alvo são as imagens protocolares da vida política: autoridades, militares, empresário e figuras da realeza” (*ibid.*, p.154).

Aqui há uma diferença na maneira como tomo este termo trazido por Arlindo Machado. Se o alvo do *zapping* são as figuras da mídia, no caso das pílulas são pessoas anônimas. Se nos anos 1990, a *poética do remake* passava pelas imagens e sons da cultura de massa que “invadem as nossas casas, nem é preciso ir em busca delas” (*ibid.*, p.158), as pílulas propõem um olhar singular sobre o ordinário que só é possível em situações que se dão no cotidiano, no próprio espaço por onde nos deslocamos. Podemos retomar aqui a ideia de Michel de Certeau, para quem a cultura ordinária é antes de tudo uma *ciência prática do singular*, ao contrário da cultura de massa que tende para a homogeneização.

Machado observa que parte do *scratch video* se aproximou do circuito de exibição do videoclipe, o que fez com que acabasse se difundindo para um público mais amplo. Talvez por isso passou a se praticar o *zapping* em várias outras instâncias, “e nem é necessário mais um controle remoto para zapear” (*ibid.*, p.162). Para ele, esse efeito de pluralidade e simultaneidade é emblemático no caso da câmera de vigilância. “Ela permanece fixa, vasculhando um campo visual, ou então realiza panorâmicas aleatórias de varredura do ambiente, na esperança de que por algum golpe do acaso, uma ação significativa seja flagrada” (*ibid.*, p.163). E não seria algo assim que proponho com meu trabalho – ainda que no caso das pílulas substituiria o termo *ação significativa* empregado por Machado por *ação ordinária* – quando coloco a câmera sobre a

mulher com os balões e, ao acaso, ele estoura? Ou quando aponto a câmera para o prédio da CEEE, sobre o slogan *Força e Luz*, e uma mulher, como um elétron a se movimentar naquele mesmo perímetro em busca de pessoas a quem entregar seus panfletos, deixa escapar um bocejo? Ou ainda, quando do alto de um prédio acompanho por algumas manhãs as pessoas fazendo sua caminhada diária na área condominial, todas juntas no mesmo horário, quando num dia, ao acaso, um homem permanece sentado, alheio ao imperialismo do relógio do cartão de ponto que invade até mesmo as atividades de lazer?

3.4. Tempo sem tempo

Sobre esta qualidade do emprego do tempo, podemos retomar a obra *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, publicada em 1967, dez anos depois que ele fundaria a Internacional Situacionista²⁴. Debord observa que a crítica ao espetáculo como inversão concreta da vida é ao sentido da prática de uma formação econômico-social. O espetáculo seria então uma falsa consciência do tempo, aquele regulado pelo relógio do cartão de ponto e não pelos homens em sua relação com a natureza, tempo burocrático que reserva os dias de descanso ao fim de semana e às férias, o trabalho que é associado à rapidez da produtividade e não àquele vivido a partir das estações do ano, da natureza (das coisas). “Tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna [...]. Nele, o vivido cotidiano fica privado de decisão e submetido já não à ordem natural, mas à pseudonatureza desenvolvida no trabalho alienado” (DEBORD, 1997, p.149).

Para o autor, este tempo foi transformado pela indústria e criou novas combinações que extrapolam os traços naturais do tempo cíclico, aquele da participação de uma comunidade nas coisas da vida, algo impossível para a sociedade do espetáculo, *sociedade sem comunidade*. “A realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo” (*ibid.*, p.106). Para tanto, Debord observa

²⁴ A Internacional Situacionista teve em Guy Debord seu pensador mais influente. Surgiu em 1957 e atuou no processo de luta política, ideológica e cultural que resultaram nos movimentos que emergiram em 1968.

que é preciso devolver à vida o que lhe foi retirada. Algo talvez como o que busco trazer com a imagem da mulher que boceja em *Orbitando* ou do homem que permanece só em *Roçando*, o fato das personagens não parecerem estar de acordo com uma possível lógica de comportamento do local onde se encontram. Uma outra cena é devolvida a partir do furo que estabelecem na lógica produtiva: a cena do inconsciente ao trabalho e à vida.

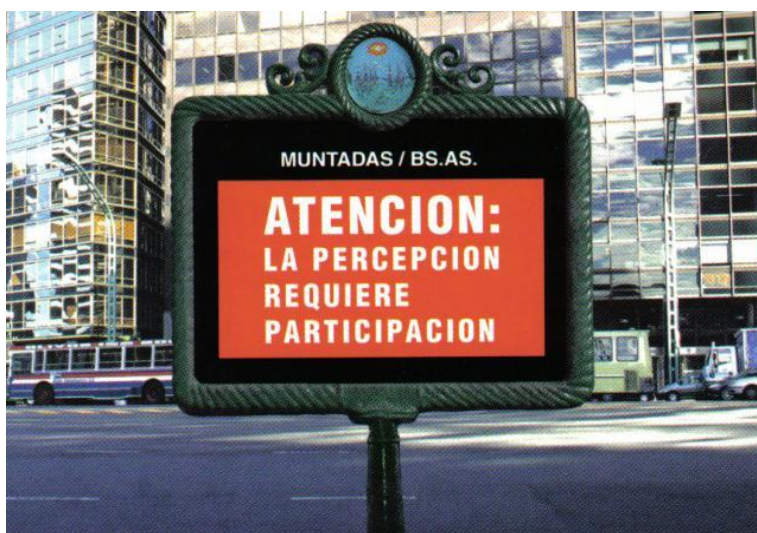


Figura 55 e Figura 56 Antoni Muntadas. *On Translation: warning*. 1999-2014. Disponível em (de cima para baixo): <<http://www.ramona.org.ar/node/15728>> e <<http://johnclinoackart.com/tag/antoni-muntadas/>>. Acessado em 07/06/2014.

Sobre os dias atuais, em que tudo acelerou e todos se queixam de não ter tempo, Antoni Muntadas costuma enfatizar o papel da arte, um trabalho que para ele deve ser tanto do autor como da audiência. Para tanto, utiliza sua

frase/intervenção texto-visual, apresentada em diferentes línguas e espaços geográficos – inclusive em Porto Alegre, na Galeria Chaves (2002) – que em português traduz como *Atenção: a percepção requer empenho, participação*, “uma chamada ao público a querer saber mais, a aprofundar... Creio que é um problema de percepção: não só ver, antes ver, olhar e perceber, no sentido de racionalizar o que cada um vê e tentar entendê-lo” (MUNTADAS, 2012). Para ele, as intenções propostas por uma obra emergem a partir desta atenção.

Para a autora Célia Ferreira, o empenho proposto por Muntadas, sua chamada para participação do público na maneira como as mensagens são entendidas, é fundamental para uma percepção do que está entre as coisas. “A questão não é apenas ver por detrás, ou o que está oculto (embora isso também possa acontecer), mas ver o que está a acontecer entre” (FERREIRA, 2011, pp.51-63). Muntadas também recorre frequentemente à ideia do entre no que se refere a práticas artísticas que embora não resolvam algo, deem visibilidade a diferentes problemáticas, contribuam com uma certa sensibilização. “Sempre me preocupou o invisível, por que é algo que está atrás, ou entre, in between, ou seja, as coisas que não se mostram à sociedade. Considero muito importante conseguir que estas sejam vistas” (MUNTADAS, 2006, p.146). O que está entre as coisas e as linguagens, em lugares e situações de passagem, de hesitação.

3.5. Lugares próprios

Primeiro as pílulas sonoras nos elevadores, depois as audiovisuais no cofre, a escolha de intervenção se dava por esses lugares de espera, de passagem, pelos quais podemos transitar e desacelerar – ainda que por um instante – para se não ingeri-las, ao menos degustá-las. Este lugar é chamado de *entremeio* pelo autor Michel Onfray. “Um espaço comum no tempo de passagem de um ponto ao outro. [...] Reina nesses lugares uma atmosfera particular e consubstancial à circunstância do entremeio: um tipo de abandono semelhante aos das salas de espera médicas” (ONFRAY, 2009, p.36). Segundo o autor, o entremeio gera uma geografia e uma história próprias, nem aqui nem em outro lugar, um espaço e

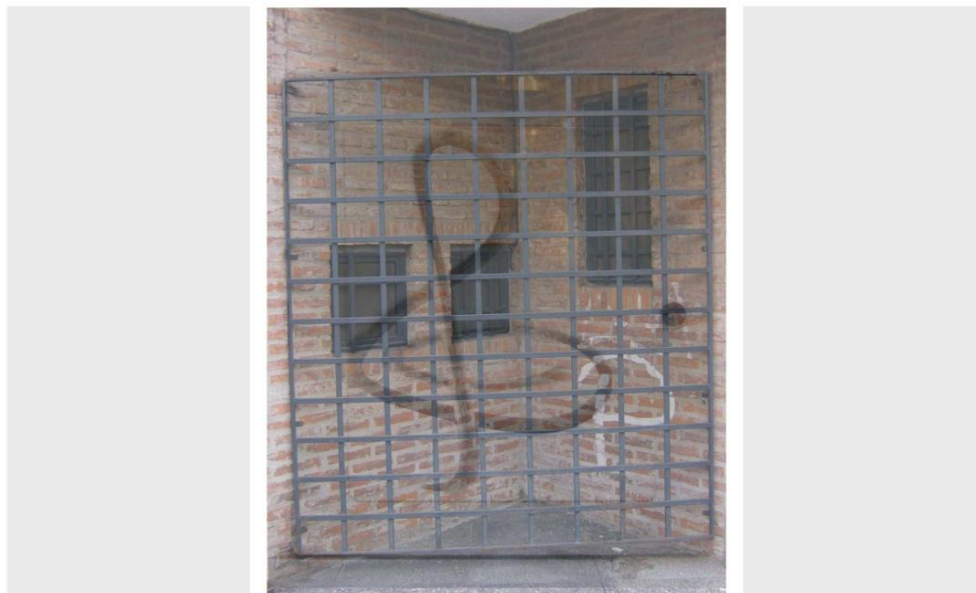
uma comunidade novos, onde não há fixidez, estabilidade ou durabilidade. “Lugar dos cruzamentos, superfície das extraterritorialidades, ele induz ilhas de sentido produtoras de arquipélagos aleatórios destinados à decomposição” (*ibid.*, p.39). Neste sentido, podemos pensar entremeio como um termo mais adequado do que aquele proposto por Marc Augé como não-lugar, trazido nesta pesquisa no capítulo inicial em referência às intervenções em sistemas de transporte, como elevador e barco, que operam a travessia entre um ponto e outro.

Aqui cabe trazer uma definição proposta pela artista e professora Elaine Tedesco em sua tese de doutorado, a de *ateliê aberto*, ao qual denomina também *laboratório de projeção e interações na cidade* (TEDESCO, 2009, p.84), termos que creio se aproximarem da ideia de lugar circunstancial que meu trabalho propõe, ligado às relações e conexões que estabeleço com o cotidiano. O termo *ateliê aberto* é utilizado por Tedesco na abordagem de suas experimentações fotográficas que ocorrem fora dos espaços tradicionais da arte, em diferentes locais e situações. Sobre as sobreposições ela comenta que havia “o desejo de apresentar uma criação em andamento, com uma pequena dose de utopia ou transgressão” (*ibid.*, pp.82-83), as intervenções ocorrendo organicamente, misturadas às ações cotidianas das pessoas. Ou seja, as características que já eram próprias do lugar e de seus habitantes são incorporadas pela intervenção.

Se no caso dela, quando um artista escolhe um determinado lugar para sobre ele criar suas sobreposições, “ele está necessariamente sobrepondo suas ações às ações que os demais habitantes da cidade, usuários do mesmo lugar, cotidianamente, também realizam” (p.84), no meu, o que difere é que não se tratam de imagens sobrepostas a fachadas ou construções, mas sim de imagens (e/ou sons) misturados com lugares de entremeio onde a intervenção ocorre. Uma espécie de desejo de fusão, de metamorfose, *um mundo marcado pela continuidade entre coisas e seres, entre seres e cosmos*, como já citado via Didier Ottinger no capítulo anterior.

Creio que essa mistura de coisas do cotidiano vem me interessando em diferentes situações. Se neste momento ela ocorre entre sons ou entre sons e imagens, na série *Rodapé* (2010-2011) ocorria entre imagens e textos. Um trabalho que nasceu do convívio entre imagens de pequenas ocorrências do cotidiano, que registrava em deslocamento pelas cidades (assim como os vídeos e as captações sonoras), e matérias jornalísticas cujo conteúdo estranho nos leva a refletir sobre sua veracidade, sobre o que acaba por virar notícia, num jogo entre o real e o ficcional. Nota de rodapé, faixa onde ocorre o encontro entre o eixo vertical e o horizontal de uma construção, entre o que está sob o controle da racionalidade e o que é primitivo, que em estado natural deita-se ao chão. O contraste entre o ancestral e o científico, o orgânico e o industrial, o funcional e o poético, o caos e a suavidade.

A propósito da utilização de palavras em um trabalho visual, Muntadas comenta que por vezes elas criam uma acupuntura, atribuem uma intenção à imagem. “Agrada-me chamar-lhe acupuntura no sentido de tocar a fibra, ou o ponto nevrálgico da imagem” (MUNTADAS, 2012). Essa ideia de acupuntura parece se aproximar bastante do pensamento do meu trabalho, as relações que o texto ou o som trazem para a imagem, uma espécie de acupuntura para o olhar, uma forma de tocar este ponto nevrálgico do condicionamento para que percepções até então invisíveis possam irromper.



PORTABILIDADE EM ALTA

O Brasil já atingiu um milhão o número de processos concluídos de troca de operadora com manutenção do número de telefone, a chamada portabilidade numérica. A afirmação é da Associação Brasileira de Recursos em Telecomunicações (ABR Telecom).

De acordo com os dados divulgados pela entidade, desde 1º de setembro de 2008, quando a portabilidade foi autorizada, até o primeiro semestre de 2009, foram protocolados 1.393.458 pedidos de troca de operadora. Deste total de pedidos, 1.001.820 foram concluídos.

A portabilidade numérica é a facilidade que possibilita ao cliente, independentemente da operadora do serviço a que esteja vinculado, continuar dono do seu número.



Arte-reportagem: Viviane Gueller

<http://vivianegueller.blogspot.com>

vigueller@hotmail.com

Figura 57 Rodapé # 05 (de um total de 10). Intervenção eletrônica. 2010-2011.

Neste sentido, podemos trazer o exemplo da artista e pesquisadora Raquel Stolf, que também vem investigando situações de acupuntura para a escuta do cotidiano na construção de suas proposições. No vídeo *Grilo [relato B.]* (2008), ela propõe um desdobramento do registro da sua intervenção em Belém quando veiculou durante a noite o ruído de um grilo em uma caixa de som acoplada em uma bicicleta pela região central da cidade. Para Stolf, este trabalho “suscita reflexões sobre a necessidade de intervir nos amortecimentos das escutas cotidianas” (STOLF, 2011, p.154). A artista conta que após circular por duas horas, Bacalhau, contratado para conduzir a bicicleta, não havia desligado o equipamento de áudio. “Isso é som pra limpar ouvido, é?” (*ibid.*, p.154).

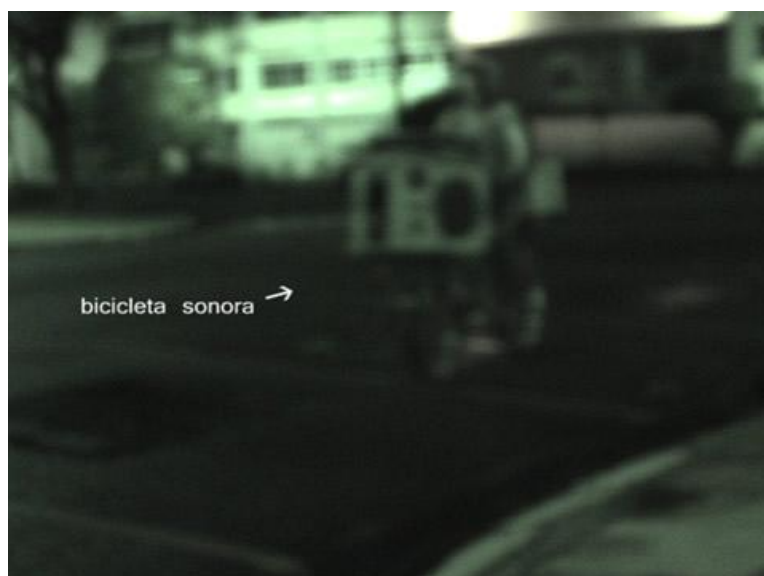


Figura 58 Raquel Stolf. Frame do vídeo *Grilo [relato B.]*. 2008. Disponível em: <<http://experienciamazonia.org/site/raquel-stolf.php>>. Acessado em: 24/06/2014.

Porém, se para o processo de construção de suas proposições sonoras, como *Grilo*, Stolf busca tentar escutar uma só camada de ruído dentro de uma massa de barulhos do cotidiano (*ibid.*, p.178), na dinâmica do meu trabalho o que irá chamar à atenção é justamente o potencial poético da babel de sons e imagens com as quais nos deparamos no cotidiano, buscando trazê-la para situações de pausa nas quais estaríamos mais aptos para percebê-la, nas quais interrupções do hábito poderiam ocorrer – mais direta e invasiva como nos elevadores ou de forma mais sutil e invisível no cofre. Por outro lado, Stolf comenta que se ela parte de uma escuta reduzida, focada em apenas um ruído

(de um grilo ou de uma cigarra), subtraindo as demais camadas de som do lugar onde foi captado originalmente, quando ocorre a ação “há uma espécie de devolução do ruído ao mundo, inserindo-o novamente em contextos urbanos” (*ibid.*, p.191).

Veicular o ruído de um grilo, sozinho, por meio de carros de som ou de bicicletas que fazem anúncios sonoros, em trajetos de cidades, durante o entardecer e a noite, envolve a proposta de inserção de um ruído (estrangeiro, mas nem tanto) nesses contextos. Ao mesmo tempo, ele é preenchido pela paisagem sonora urbana, em seus vazios constitutivos. Algo de nonsense acontece nesse atravessamento, mas também algo de agudo, tremido, sensível.²⁵

Para Stolf²⁶, um dos pressupostos para a ocorrência de *Grilo* envolve o conceito de proposição artística, onde situações sonoras são trazidas para espaços e tempos habitados-percorridos por alguém. “Nestas situações, acontecem tanto relações de imersão e inserção nos múltiplos sons dos espaços urbanos, como são suscitadas possibilidades de interrupções mínimas ou de pausas sonoras”. A partir destas intervenções, a artista questiona quem seriam os agentes, os reagentes e os pacientes sonoros nesses contextos e o que permanece do trabalho. “Como atravessar as massas de indiferença e indisposição?”. Embora nossos tipos de interesses sonoros e a forma de captação sejam diferentes, assim como para Stolf me interessam as formas de inserção do trabalho, sua mistura com os contextos urbanos, e o desejo de interromper, ainda que brevemente, as escutas habituais.

Se por um lado o elevador e o cofre oferecem algo de si para a construção do trabalho, que tipo de ação as pílulas podem produzir para estes lugares do nosso cotidiano? Para Antoni Muntadas é importante que se façam experiências na cidade, ainda que possa ser um tanto ingênuo crer que propostas de artista

²⁵ STOLF, Raquel. *Raquel Stolf e o universo de infindas escutas*. 2014. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/DOWN_163143_catarina_82.pdf>. Acessado em: 27/06/2014.

²⁶ STOLF, Raquel. *Grilo*. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/r/raquel_stolf/grilo.htm>. Acessado em 27/06/2014.

mudem alguma coisa ou constituam alternativas. “De vez em quando é interessante ver até que ponto é possível intervir nos meios, nos sistemas [...]. Algo permanece e isto, o algo permanece, é importante” (MUNTADAS, 2006, p.134). O que terá permanecido das intervenções nos elevadores e no cofre? Qual o resíduo dessa experiência para as pessoas que tiveram contato com os trabalhos?

Neste sentido, podemos fazer uma aproximação com o caso do *moozak*, os programas sonoros de distribuição em massa que ocorriam em elevadores, além de escritórios, bancos, indústrias, hospitais, restaurantes, hotéis e shoppings centers para propiciar *um fundo benéfico e relaxante* (já comentado no primeiro capítulo por ocasião de *Elevação sonora*). “Os mesmos programas são tocados tanto para pessoas como para o gado, mas a despeito dos anúncios otimistas de que a produção em ambos os casos tenha aumentado, nenhum animal parece ainda ter ascendido aos Campos Elíseos” (SCHAFER, 2001, p.143). Se o *moozak* ao ocorrer em lugares públicos criava uma música de fundo para acalmar, as pílulas sonoras propunham, pelo contrário, a experiência de as pessoas serem interrompidas por algo. “O *Moozak* reduz a música ao fundo. [...] Reduz a arte sagrada a uma baboseira. O *Moozak* é música para não ser ouvida” (*ibid.*, p.145).

As pílulas sonoras justapunham sons humanos e naturais: do som de uma serra elétrica podando árvores na rua, emergia o canto de bem-te-vis; enquanto uma mulher recitava poemas gaudérios no feriado regional de 20 de setembro, homens circulavam com um carro-som fazendo propaganda política das eleições que se aproximavam. Se para Murray Schafer, os sons da natureza estão se perdendo “sob o estrépito combinado da maquinaria industrial e doméstica” (*ibid.*, p.124), percebo sob este farfalhar uma forma de resistência. Dos pássaros assim como dos trabalhadores manuais que ao fazerem o cri-cri nos paralelepípedos ou ao venderem empréstimo, *chip*, ou ainda, ao anunciarem produtos diversos em frente às lojas, utilizam daquilo que é uma de mais elementares formas de comunicação cotidiana entre as pessoas: a oralidade.

Informação e conhecimento que seguem sendo transmitidos, assim como ocorria antes do surgimento da escrita.

3.6. Sem dourar a pílula

Se um dia, segundo Murray Schafer (2001, p.104), grande parte da legislação a respeito do abatimento do ruído foi contra a voz humana, nas pílulas sonoras é o elemento mais evidente. Muito por conta, talvez, de o trabalho ter iniciado dentro do estúdio de uma rádio, na prática das entrevistas. Sob este viés, Paul Zumthor pontua algumas questões a partir da experiência e dos sentidos atribuídos pela fala. Enfatiza a presença de dois ouvidos simultâneos, daquele que fala e o do ouvinte, como questão fundamental: “Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto [...]. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente” (ZUMTHOR, 2007, pp.86-87). Para ele, a voz atravessa o corpo sem rompê-lo, possibilitando uma ruptura de sua *clausura*. “Ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem” (*ibid.*, p.84). Zumthor observa que nisto residem os valores produzidos pela voz humana e sua escuta. “Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal” (*ibid.*, p.87).

Minhas escolhas de vozes para as pílulas, já trazidas nos capítulos anteriores, especialmente no primeiro, acabavam sempre se fixando em frases ou expressões que eu percebia durante a conversa ou mesmo após, na hora da edição. Nesta fase final da pesquisa, enquanto as pílulas audiovisuais eram apresentadas no Café do Cofre, resolvi retomar a criação do que vinha fazendo no início do trabalho e pensar apenas o áudio. O ordinário e sua irrupção da *clausura* do corpo, como observou Zumthor, a linguagem em seu lugar próprio de manifestação durante a conversa, *de maneira fortuita e marginal*. Separei as

entrevistas gravadas no estúdio da época em que trabalhei na Rádio FM Cultura, guardadas em um arquivo sonoro digital, e fiz algumas decupagens. Optei pelo uso exclusivo da voz humana, a noção de fala que deu origem a este trabalho, algo como uma especialização ou qualificação do som. Desta vez, porém, a mesma fonte se desdobraria em um outro tipo de trabalho. Usei apenas as partes em que nada era dito, o esforço da oralidade, a hesitação da voz que quer nos *desalojar* do nosso corpo.

A ideia de rádio que ainda me agradava, não apenas como emissora, aquilo que Lilian Zaremba (2014) define como *rádio fora do rádio* – se a sintonia se perdera com a intervenção no cofre, as tentativas de conexão, de ajuste no dial, passavam agora a se dar em ondas de hesitação. A manifestação de um intervalo – evidenciada pelo som – entre o que se quer dizer e o que realmente é dito. A expressão dessa dúvida que também tem relação com o trabalho em si, com o seu devir, um lapso entre o tempo cronológico e o tempo subjetivo, entre o hesitar e o êxito, *entre o sim e o não existe um vão*²⁷.

“Afinal, que melhor exemplo de experiência da duração do que a indecisão? Dura-se na indecisão; na indecisão o tempo pesa” (LISSOVSKY, 2003, p.147). Entre idas e vindas do Café do Cofre, do lugar de espera que tinha a duração do consumo de um café ou de um suco, às vezes de um lanche, em meio a hesitações sobre o trabalho, fiz testes de montagem de uma nova pílula sonora que denominei *Ainda não*, apenas as vozes, masculinas e femininas, uma após a outra, seguidas de alguns trechos com intervalos em silêncio como que para estabelecer algumas diferenças. Intercalei com vozes que colhi em conversas na rua, em uma contraposição entre o dentro e o fora, a voz gravada em estúdio e aquela captada pelo gravador. Às hesitações, foram acrescidas vozes mediadas (por elevador, radio-táxi, alto-falante), além da frase “aprendendo sobre *myself*” – agora enfatizada em repetições consecutivas. Para encerrar, sem dourar a pílula, um homem diz: “E a minha voz não vale nada”.

²⁷ Estrofe da música *Chavão abre porta grande*, de Itamar Assumpção (do álbum *Sampa Midnight*, 1986).

3.7. A reordenação das coisas

O filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman, ao escrever sobre a exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*²⁸ comenta que muitos artistas recompõem o mundo a sua volta, reagindo às tragédias históricas do seu tempo, com um trabalho em que a montagem ocupa o papel central. Segundo Didi-Huberman, ao modificar a ordem, fazemos com que *as imagens tomem uma posição*.

É, pois, o próprio tempo que se torna visível na montagem de imagens. Cabe a cada um — artista ou sábio, pensador ou poeta — converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, “desmontando-a” para imaginar modelos alternativos (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Esta reconfiguração da ordem das coisas, para o autor, pode ocorrer, por exemplo, quando colocamos diferentes imagens ou objetos numa mesa e que em uma constante liberdade para modificar a sua configuração se podem descobrir novas analogias e pensamentos. Esta mesa não estaria destinada a estabelecer uma classificação definitiva ou um inventário para catalogação como em um dicionário, em um arquivo ou em uma enciclopédia, “mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência” (DIDI-HUBERMAN, 2011).

William Burroughs, citado aqui por conta da aproximação de sua técnica *cut-up* do significado de *zapping*, também é uma referência importante sob esta perspectiva da reordenação das coisas. No prefácio de sua obra *A revolução eletrônica* (1971), José Augusto Mourão comenta sobre esta técnica:

²⁸ Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição homônima que ocorreu no Museu Reina Sofía, em Madrid, de 26 de Novembro de 2010 a 28 de Março de 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=119>>. Acessado em: 06/04/2014.

A aplicação do cut-up não se restringiu à literatura. Burroughs interessava-se antes de tudo pela manipulação dos significantes, fossem eles quais fossem. Fez colagens e edições de imagens, trabalhando sobre fotos, recortes e filmes. Gravou discos mixando falas e discursos, sons, barulhos. Parecia estar sempre buscando uma forma de transmitir a sensação de proliferação dos significados, de manipular sem controlar um universo infinito de signos (MOURÃO in BURROUGHS, 1994, p.10).

A partir do *cut-up*, Burroughs estendeu suas colagens sobre a mesa de montagem às experimentações com gravador, foto e vídeo, qualquer que fosse o meio no qual pudesse comunicar-se com seu público. Exemplo disso é *A thanksgiving prayer* (1990), poema publicado no livro *Tornado Alley*, depois lido e gravado por Burroughs no disco *Dead city radio* e, por fim, apresentado em audiovisual.



Figura 59 William Burroughs. *A Thanksgiving Prayer*. 1990. Vídeo. Disponível em: <<http://www.metatube.com/en/videos/160586/William-S-Burroughs-A-Thanksgiving-Prayer-Official-Video/#>>. Acessado em: 05/06/2014.

Thanksgiving significa Ação de Graças, feriado tradicional celebrado nos Estados Unidos em novembro, tão ou mais importante do que o Natal. Burroughs se vale deste pilar da cultura norte-americana e faz um trocadilho com a palavra já que *thanks* também é o mesmo que dizer obrigado, em agradecimento. O fundo sonoro tem um ar solene, como se o que fosse ser dito tivesse algo a ver com uma declaração protocolar, com um cerimonial, como as músicas de fundo para acalmar, como o *moozak*. Porém o que se ouve a seguir é Burroughs lendo uma lista de outra espécie de obrigados: “por um continente a

espoliar e envenenar”, “obrigado pelos índios por proporcionar um pouco de desafio e perigo”, “obrigado pelos adesivos ‘Mate uma bicha para Cristo’”. Já o audiovisual consiste em uma montagem que justapunha imagens de guerra, da bandeira dos Estados Unidos, da NASA, de trabalhadores em linhas de produção à figura do próprio Burroughs lendo seu poema.

Por conta disso, esse amante de *overdoses* para remontar o ordinário, “o único homem que tomou a versão original do LSD da CIA, o LSD-6, que era como uma pílula de cavalo para a loucura”²⁹, acabou por ampliar sua influência em outras expressões culturais, tanto escritores, como músicos, artistas e cineastas – nos anos 1980, Laurie Anderson, trazida no primeiro capítulo desta dissertação, fez uma versão musical e performática da frase *Language is a virus*, de Burroughs, David Bowie escreveu as letras de seu álbum *Diamond Dogs* (1974) utilizando a técnica *cut-up*; com a banda norte-americana *Ministry*, Burroughs participou do videoclipe de *Just one fix* (1992), David Cronenberg adaptou para o cinema sua obra *The Naked Lunch* (o livro de 1959; o filme, 1991) e Gus Van Sant o convocou para o elenco de *Drugstore Cowboy* (1989), além de tantos outros criadores de diversas áreas que o tem como referência. Com seu método de escrita por fragmentos, que lembra a escrita automática dos surrealistas, buscava chamar a atenção para o que acontece ao nosso redor.

Eu estava sentado numa lanchonete em Nova York tomando meu café com roscas. Estava pensando que a gente realmente se sente um pouco encaixotado em Nova York, como que vivendo numa série de caixas. Olhei pela janela e lá estava um grande caminhão de mudanças. Isso é um *cut-up* – uma justaposição do que está acontecendo fora com o que você está pensando. Faço disso uma prática quando ando pela rua. Digo: quando cheguei aqui vi aquela placa, eu estava pensando nisso, e quando volto para casa datilografo tudo isso. Uma parte desse material eu uso e outra não. Tenho literalmente milhares de páginas com anotações aqui, cruas, e

²⁹ Declaração do ator Peter Weller no documentário *William Burroughs, A man within*. Yony Leyser. 2010. Disponível em: <<http://vimeo.com/77742039>>. Acessado em: 05/06/2014.

mantenho um diário também. Num certo sentido isso é viajar no tempo (BURROUGHS, 1988, pp.142-143).

Ao longo do programa *Nothing is true, everything is permitted: a profile of William S. Burroughs*, Laurie Anderson (2008) comenta sobre a influência que recebeu de Burroughs, o que de certa forma sintoniza com o tipo de influência de ambos na minha formação e no trabalho que venho desenvolvendo. Da primeira vez que Anderson entrou em contato com o trabalho de Burroughs, nos anos 1970, ela conta que o ouviu falar antes de ler seus livros. “Foi aquela voz o que me arrebatou primeiro [...]. E era a desconexão entre o que ele dizia e como ele dizia que eu amava”.³⁰ Para ela, a afirmação de Burroughs, de que a *linguagem é um vírus*, uma doença comunicável pela boca, era algo surpreendente quando dito por um escritor. “Como Burroughs convenceu tantas gerações a reconsiderar o mundo de controle no qual eles estavam inseridos? Creio que seja algo relacionado à profundidade de suas ideias, seu humor e por puro exibicionismo”.



Figura 60 William Burroughs. Nova Convention. Nova York. 1978. Disponível em: <<http://www.thewire.co.uk/news/o=20>>. Acessado em: 25/07/2014.

Desta primeira vez que ouviu Burroughs, na Nova Convention em Nova York – evento que reuniu escritores, músicos e artistas em três dias de celebração a sua obra, com leituras, discussões, projeção de filmes e performances, incluindo contribuições dela própria, de Philip Glass e de John

³⁰ ANDERSON, Laurie. *Nothing is true, everything is permitted: a profile of William S. Burroughs*. BBC Radio Documentary. 2008. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/burroughs.html>>. Acessado em 05/06/2014.

Cage – Anderson lembra do silêncio que se seguiu ao momento em que ele começou a falar. “Sua voz era uma mistura de vendedor de seguros e o diabo em pessoa”. Foi quando Laurie Anderson percebeu que a mensagem de Burroughs tocava tanto a uma geração de roqueiros como de intelectuais, artistas e poetas. Assim como a ela.

3.8. Ressonâncias internas

Essa possibilidade de reordenamento das coisas, um recurso para *imaginar modelos alternativos*, que traz o pensamento de Didi-Huberman e que a prática de Burroughs propunha, também pode ser pensada a partir do conceito de montagem de Sergei Eisenstein. Como já mencionamos, Eisenstein fez uma aproximação entre o princípio da montagem com o do hieróglifo, elemento básico da cultura visual oriental. Para ele, se a combinação de dois hieróglifos corresponde a um conceito, o ideograma corresponderia à montagem, “combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 2002, p.36). Embora cotejar o princípio da montagem com o do ideograma seja um aspecto retomado por diversos autores desde Eisenstein, há um ponto aprofundado por ele que me faz voltar a esta ideia. Se a tradição da cultura japonesa interessa a Eisenstein, o laconismo é um dos aspectos que mais vai instigá-lo na construção de seu *cinema intelectual*. Neste sentido, ele menciona que este método que valoriza a concisão e a objetividade é utilizado pela forma mais lacônica de poesia do Japão, o haikai, surgido no início do século XII. Para ele, trata-se de um método análogo à estrutura do ideograma, como hieróglifos transportados para frases. Na definição de Alice Ruiz, poeta e viúva do escritor Paulo Leminski (1944-1989), com quem traduziu os principais autores tradicionais japoneses e ajudou na popularização desta forma poética no Brasil, “o haikai se faz com três linhas, ou versos, e não mais que 17 sílabas. Seu tema é a natureza, e não nossos sentimentos e pensamentos”³¹. Para Eisenstein, as linhas do haikai são frases de

³¹ Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/02/concurso-de-haikais/>>. Acessado em: 09/05/2014.

montagem. “A simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico” (EISENSTEIN, 2002, p.38).

Tal reflexão me faz pensar em minhas experiências pregressas de trabalho em diferentes meios, o que pode estar também na origem das pílulas. O ato de prestar a atenção na maneira pela qual se pode perceber as coisas enquanto contraste entre uma imagem e outra, ou nas relações que se estabelecem entre aquilo que ouvimos e aquilo que vemos. Como nestes dois haikais³² que escrevi há pouco mais de uma década:

Tormenta ao entardecer
folhas de palmeira
pedem passagem.

Árvore desponta em flor
movimento sinuoso
trepadeira no mato.

Esta combinação que propõe o haikai, e que segundo Eisenstein é análoga à montagem, não seria afinal o cerne de todo o trabalho que venho fazendo com as pílulas e constituem o sistema formador deste *corpus* de trabalho? Como no haikai que em sua origem japonesa não há rima, mas uma relação entre as palavras, uma conversa entre elas, as pílulas são montadas partindo de situações concretas que irão sugerir vínculos a partir de relações entre áudios e/ou visualidades. Assim como os haikais, as pílulas são registros, sínteses, constatações do cotidiano cuja rítmica (este termo parece mais adequado do que rima) se dará por suas ressonâncias internas. Se olhar, ouvir, auscultar a natureza na cidade ou a natureza da cidade, captar sua imobilidade viva no próprio momento em que está dada para então remontá-la é a essência das pílulas, elas poderiam ser pensadas a partir de uma mesma poética que estes haikais, também eles criados em uma situação de pausa, em um ônibus em

³² Porto Alegre, 2003.

deslocamento durante o outono de Porto Alegre, quando o vento faz despencar folhas de palmeira sobre as avenidas? “Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo” (TARKOVSKI, 1998, p.144).

Nesse sentido, podemos retomar o termo *tradução intersemiótica* do artista e professor Julio Plaza (1938-2003) – trazido no segundo capítulo desta pesquisa em citação de Lucia Santaella. Tradução, segundo Plaza, seria o *intervalo* que nos fornece uma visão do passado como ícone. “O espaço-tempo da tradução é o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas” (PLAZA, 2008, p.205). O projeto tradutor, portanto, se insere em uma brecha, em um “vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa do que ainda pode ser” (*ibid.*, p.4). Já da intersemiótica, viriam os aspectos de inter-relação sinestésica que aparecem segundo a ótica da sensibilidade, experiências desenvolvidas entre os sentidos.

O que há de comum, por exemplo, entre as imagens de Altamira em forma de palimpsesto háptico-visual-acústico, a arte abstrata de Kandinsky, as esculturas gravadas em marfim dos esquimós e ainda os seixos de Honfleur sobre os quais Mallarmé escrevia seus poemas, senão o ancoramento das imagens, poemas, nas características dos objetos como extensões deles? (*ibid.*, p.11).

Partindo desse processo de transformação de uma linguagem para outra, desse deslocamento de um contexto para o outro, trabalhos como as pílulas não engendrariam relações de trânsito de canais, justaposições de imagem e som, recontextualizações de signos recorrentes do cotidiano? Sob este aspecto, Plaza faz uso do termo tradução intersemiótica para sua própria prática, inclusive através de haikais. “Procurou-se traduzir o haikai para a imagem fotográfica em ritmo de montagem. Trata-se de criar um trânsito de meios, isto é, da linguagem poético-verbal para a linguagem poético visual” (*ibid.*, p.153). Desta forma, ele também traz o conceito de montagem eisensteniano, o qual considera exemplar de uma operação tradutora que envolve um trânsito de canais, a transcrição de signos que buscam sua codificação em um novo meio. Assim como na teoria de

Eisenstein, para Plaza o conceito de montagem encontra sua conformação perfeita nos ideogramas japoneses, “onde a partir de dois pictogramas justapostos, surge um conceito, não um terceiro como produto, mas como qualidade” (*ibid.*, p.143). Partindo desta relação entre duas coisas que se somam sem formar uma terceira, Plaza infere que o haikai possui a qualidade de detonar ícones e imagens-diagramas mentais que nos mostram as propriedades genéricas e as relações subjacentes não observáveis diretamente nos fenômenos físicos, “a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (2008, p.153).

3.9. Os pés um pouco acima do chão

Para refletirmos melhor sobre esta forma poética, sugerimos entendê-la a partir do Zen³³, considerado o espírito do haikai. Se o haikai floresceu no século XVII, com Bashô (1644-1694), antes dele era apenas uma forma tradicional de fazer poesia no Japão. Por volta de 1670, quando Bashô deixou de ser samurai e virou monge zen, o haikai passou a ser uma prática zen. “O termo japonês *Zen* (em chinês *Ch’an*) é a forma abreviada de *Zenna*, derivado do chinês *Ch’an-na*, que por sua vez vem de *Dhyana* — meditação em sânscrito”³⁴. O Zen não pode ser chamado de filosofia porque não é apreendido somente pelo intelecto, mas pelo tecido da vida – alguns artistas, inclusive, vêm se apropriando deste estado em sua prática, em especial John Cage. “O que eu faço, não gostaria de responsabilizar o Zen, ainda que sem o meu engajamento com o Zen [...] duvido que teria feito o que fiz” (CAGE, 2011 p.xxxi, livre tradução). Esta influência sobre Cage consta também em *Juilliard Lecture*, na qual cita uma fala de D.T Suzuki, responsável pela divulgação do Zen no Ocidente.

Durante uma conferência sobre Zen-budismo no inverno passado, Dr. Suzuki disse: “Antes de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas. Enquanto se estuda Zen, as coisas se

³³ O Zen nasceu na Índia por volta do século II, foi trazido para a China no século V, por Bodhidharma, e chegou ao Japão no período Heian, no século XII.

³⁴ Disponível em: <http://uniaobudistaporto.org/new/?page_id=1728>. Acessado em: 12/05/2014.

tornam confusas: não se sabe exatamente o que é o quê e qual é qual. Depois de estudar Zen, homens são homens e montanhas são montanhas. Após a conferência, foi feita a pergunta: Dr. Suzuki, qual é a diferença entre homens são homens e montanhas são montanhas antes de estudar Zen e homens são homens e montanhas são montanhas depois de estudar Zen? Suzuki respondeu: “A mesma coisa, apenas como se de alguma forma você tivesse seus pés um pouco acima do chão” (CAGE, 1967, pp.95-96, livre tradução).

Aqui podemos recapitular aquilo que foi trazido anteriormente pela abordagem de Cage – a possibilidade de transformação da nossa experiência a partir de uma atenção para as coisas que nos cercam no cotidiano, assim como a atenção do público convocada por Muntadas. Na trilha aberta por Cage e Muntadas, em que medida estas *doses para remontagem do ordinário* implicam em uma outra percepção do nosso entorno? “Onde quer que estejamos, o que ouvimos são basicamente ruídos. Quando os ignoramos, nos perturbam. Quando os ouvimos, os achamos fascinantes. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. Estático entre estações. Chuva” (CAGE, 2011, p.3, livre tradução). Cage propunha que nossa percepção atravessasse os ruídos da rua, do mundo, os arquivos sonoros da vida cotidiana. Sob este aspecto, também Muntadas observa que não se pode ignorar que a arte está inserida na realidade cotidiana do tempo em que vivemos, apesar de sua especificidade e sua autonomia como linguagem. “A velocidade, os meios de comunicação, o stress dos processos de sobrevivência ou do trabalho fazem com que tudo tenha uma speed que influi em tudo” (MUNTADAS, 2006, p.129).

Ao recolher estes fragmentos de cenas do cotidiano, sejam eles escritos, sonoros e/ou visuais, me coloco sempre atenta aos aspectos contraditórios e irônicos, mas buscando falar das coisas como elas são, características estas essenciais na prática do Zen. Ao trazer aspectos da cultura japonesa – sem nos estendermos tanto, visto que suas premissas fogem do campo das artes visuais aqui estudados – suas influências no trabalho de John Cage e na teoria da montagem de Eisenstein, alguns caminhos parecem ser apontados. A propósito,

no estágio-docência que fiz por ocasião deste mestrado, propus aos alunos que produzissem registros sonoros e/ou audiovisuais para trabalharmos em sala de aula. Poderiam ser utilizados para isso seus celulares ou câmeras simples, qualquer equipamento que dispusessem. Não era necessário seguir um tema ou assunto, a ideia era que se deixassem capturar pelas cenas, sejam elas em seu deslocamento até a UFRGS, nas suas atividades diárias ou em momentos de lazer; ou dito de outra forma, a proposta era a de que se colocassem neste estado Zen. Com relação à parte técnica, eu ensinaria os passos básicos de edição sonora e a edição de vídeo poderia ser feita em um programa simples que todos saberiam manusear, tornando a experiência acessível para qualquer um, mesmo para aqueles que não utilizavam o pensamento audiovisual em sua prática regular.

Em nosso último encontro, os alunos que haviam participado da proposta apresentaram seus trabalhos a toda turma e comentaram sobre a experiência e o que ela trouxe para seu processo de criação. Itapa Rodrigues mostrou um vídeo que reproduzia seu percurso de bicicleta pela Vila Cruzeiro, em Porto Alegre, por onde circulava diariamente e no qual passou a acompanhar a destruição sistemática de várias residências, um lugar para ele familiar que se constituía em ruína. Para gravar, ele procurou esconder a câmera de modo que as pessoas não percebessem sua ação. O áudio foi extraído de um canal de televisão a cabo. Com esta experiência, Itapa, que até então trabalhara apenas com videoclipes, contando histórias visuais a partir de músicas, pôde perceber outras possibilidades do áudio, contrapondo o som de um canal de entretenimento com uma situação factual. Dado Nascimento entrevistou pessoas de diferentes áreas, fazendo perguntas imediatas, sem aviso prévio. O que ele percebeu é que embora seus interlocutores não tivessem embasamento teórico nem fossem precisos nas respostas, procuravam tergiversar. As imagens que acompanhavam o áudio variavam entre a filmagem de uma exposição fotográfica ou de um bebê sentado em um carrinho ou, ainda, de vídeos apropriados da internet que mostravam animais em seu habitat natural. Natalia Schul trouxe um vídeo de seus pés traçando um percurso pela rua acompanhado

de uma voz feminina que falava sobre o ato mesmo de caminhar, “uma cadeia de movimentos, um deslocamento articular que trata da transferência de peso na direção para onde alguém quer ir. Dobram-se as articulações da perna, tornozelo, joelho, coxofemoral, passa a perna a frente e transfere o peso”. Ela comentou que sua mãe era coreógrafa e que por isso pediu que ela falasse sobre um movimento qualquer dos pés. Por conta do sobrenome, percebi que se tratava de Eva Schul³⁵.

Fiquei alguns dias maturando esta conversa em torno da prática trazida pelo estágio-docência, num primeiro momento com o desejo de continuidade do projeto, o que acabou não se concretizando por falta de disponibilidade dos alunos para novos encontros. De qualquer forma, o princípio ativo das pílulas havia sido compartilhado e a partir disso cada um levaria consigo novas possibilidades poéticas trazidas pela remontagem de excertos de seu cotidiano. Este é um aspecto que Cildo Meireles sempre enfatiza, seja em seus escritos ou nas entrevistas que concede: a de o trabalho propor desde o início um princípio de compartilhamento. A respeito de *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), ele comenta em depoimento a Antônio Manuel, registrado na pesquisa *Ondas do Corpo*: “As Inserções só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem” (MEIRELES, 1981, p.24). Assim como para Cildo Meireles, o que me interessa é uma prática de arte como um mecanismo de troca de informações ao qual qualquer um possa ter acesso e que o maior número de pessoas opere.

O fato de haver compartilhado com os alunos meu procedimento de trabalho também trazia novas reflexões para mim e uma vontade de retomar a produção das pílulas. Se por um lado as relações entre imagem e som que eles engendraram partiam da minha proposição, o resultado do trabalho deles me

³⁵ Nascida em um campo de refugiados na Itália, depois da Segunda Guerra Mundial, Eva Schul veio com a família para o Brasil. Em Porto Alegre, começou a se dedicar ao balé. Reconhecida como revelação, entrou para o New York City Ballett, que abandonou um ano mais tarde por insatisfação com as possibilidades ali oferecidas. A partir de então, passou a desenvolver sua própria pesquisa em relação à dança e ao movimento, voltada para a dança moderna e contemporânea. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/tut/cho/pt8825782.htm>>. Acessado em: 24/06/2014.

provocava a repensar. Num primeiro momento, tive a ideia de gravar a voz de várias pessoas falando com a especificidade da linguagem de diferentes áreas do conhecimento. Se nas pílulas sonoras iniciais as falas eram curtas e intercaladas tornando-as muitas vezes incompreensíveis, nesta a ideia era de que se estendessem por mais tempo sem cortes; porém por conta do estranhamento semântico de algumas áreas, poderia resultar também em algo inapreensível, uma espécie de Babel científica. Paralelo a isto, havia neste momento um contato frequente com o trabalho sonoro e audiovisual de William Burroughs, sua verborragia em tom profético, quase sem intervalos, algo entre falar e cantar, entonação que resultava da leitura de seus textos³⁶. Foi então que pensei em gravar leituras ao invés de entrevistas. “Em que medida a passagem pela voz humana transforma, altera, transmuta [...] o texto de que é objeto?” (ZUMTHOR, 2005, p.116).

Iniciei o laboratório com meu namorado, Rafael Gamba, graduado em ciências econômicas, que leu trechos de um compêndio de macroeconomia. Uma amiga engenheira, Alessandra Ribeiro, leu parte de um livro da área de traçados rodoviários; com a colega de mestrado Alice Porto gravei a leitura de um texto de física, disciplina que ela estudara em Pelotas/RS em paralelo à formação em artes visuais. Já meu amigo de longa data Giovanni Lock, um autodidata apaixonado por cinema, darwinismo e ficção científica, optou por um texto interdisciplinar. Falas oriundas de diferentes áreas que fora de seus contextos perdiam sentido e poderiam causar estranhamento para aqueles que não dominassem os respectivos termos científicos. A leitura praticamente sem pausas também parecia radicalizar o excesso de informação a que estamos submetidos.

Durante o processo de criação deste trabalho, em junho de 2014, estive em São Paulo visitando parte de minha família e presenciei meu sobrinho de cinco anos em fase de alfabetização, tentando ler qualquer coisa que passasse

³⁶ Para entrar em contato com o tipo de leitura/canção que Burroughs propunha, sugerimos a audição de *Dead city radio* (1990). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5Pn79iNS-Js>>. Acessado em: 03/06/2014.

por seus olhos. O esforço em formar as palavras, em sujeitar sua voz à linguagem escrita, fazia um contraponto com as demais leituras que eu vinha colhendo. Suas frases fragmentadas que resultavam em sílabas, intervalos entre o reconhecimento de uma palavra e a leitura dela; outra vez, hesitação.

No mesmo período, em São Paulo, resolvi gravar também algumas imagens para compor com o áudio das leituras. Embora não tivesse nada planejado em termos de captura, desejava trabalhar em uma nova pílula, a mesma remontagem do ordinário sobre a qual eu vinha me debruçando, porém agora em doses mais homeopáticas. O contato com os alunos no estágio-docência fazia de certa forma com que eu voltasse quase a mesma para a minha prática. Os pés, porém, um pouco acima do chão.

3.10. Passarela sobre a copa

Era o dia 17 de junho. A data não esqueci porque dá nome a uma rua de Porto Alegre onde vivi durante quase cinco anos. Estávamos em plena Copa do Mundo, o Brasil todo voltado para a partida contra o México que iria ocorrer às 16 horas. Neste dia, fomos visitar o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo com nova sede onde outrora funcionava o Detran (Departamento Estadual de Trânsito). O horário era restrito em função do jogo; quando saímos do prédio projetado por Oscar Niemeyer todas as pistas da Avenida Pedro Álvares Cabral estavam congestionadas. Se entrássemos em um ônibus ou táxi, caso houvesse algum naquelas redondezas, não chegaríamos a tempo do ritual de amor à pátria futebolística, tão típico da cultura brasileira. À nossa frente, uma passarela de pedestres, pessoas que saíam do lado de cá em direção ao Parque Ibirapuera ou que atravessavam de lá sobre a massa imensa de veículos aglomerada sob seus pés. A função atribuída a uma ponte estreita e elevada construída em vias de tráfego intenso para que pedestres não sejam atropelados parecia reforçada pela circunstância. Algo como a síntese dos lugares de passagem, de travessia, que eu vinha me interessando: elevador, barco, teleférico, cofre. O espaço entre um ponto e outro, os vãos em nossos caminhos diários, em nossa linguagem.

Intervalo entre a partida e a chegada que, segundo Cristina Freire, torna possível o tempo do devaneio e de encontros (1997, p.212). Para Gillo Dorfles (1984), intervalo perdido.

Recuperar um intervalo perdido, produzir um certo descolamento em relação ao *continuum*. De acordo com Dorfles, diante da velocidade do mundo imagético que nos invade e nos paralisa, teria ocorrido um desaparecimento da condição intervalar. O autor faz referência ao fenômeno diastemático – a palavra grega *diastema* indica o intervalo de tempo entre duas ocorrências ou dois objetos; na língua portuguesa, termo usado frequentemente em referência aos espaços entre os dentes, muito comum entre os incisivos centrais superiores. Dorfles comenta que nos acostumamos a uma situação adiestemática, a uma ausência de intervalo – para tanto, propõe a ocorrência de descontinuidades em nosso dia-a-dia e o desenvolvimento de uma consciência do intervalo.

O intervalo é necessário porque as coisas, os objetos, os sons, as cores e, em geral, todo ato ou acontecimento humano só adquirem e conservam um significado preciso na medida em que existe alguma demarcação que os diferencia, que os “proteja” e impeça que deslizem para o magma indiferenciado do informe (DORFLES, 1984, p.75).

Na minha prática durante o período da pesquisa, a ideia do tempo, do espaço intervalar que nos detemos às coisas em meio a um fluxo contínuo, foi um dos pontos mais recorrentes. Somente assim eram vistas cenas como as que trabalhadores aparecem em atividades repetitivas, arrancando graminhas do paralelepípedo, ou na que um grupo de pessoas fazem caminhadas em grupo, dando voltas em uma área predial no mesmo horário do dia, seguindo um padrão relativo a horário de trabalho e horário de lazer. “A impossibilidade de se deter faz com que a cidade se torne um esquema rígido e plano, uma rede capaz de acolher apenas os deslocamentos previstos pelo trabalho ou por um lazer programado” (FREIRE, 1997, p.215). Desta forma, as pílulas propunham uma desaceleração da vida cotidiana, uma possibilidade de atentar aquilo que nos cerca. Como nas palavras de Godard, “desacelerar para ver, não isto ou aquilo,

mas ver se há algo a ver” (*apud* DUBOIS, 2004, p.210). Neste sentido, Phillipe Dubois propõe aprofundar a ideia do vídeo como estado, como travessia, um modo de pensamento das imagens, uma forma que pensa. “Desacelerar também como operação do pensamento: não se deixar levar, resistir, esvaziar, ruminar, ver como se vê” (DUBOIS, 2004, p.110).

As noções de intervalo e desaceleração iam se incorporando cada vez mais ao meu trabalho e adensando algumas questões que vinham aparecendo desde o início na rádio e no elevador, entre morros e rios. No caso da passarela em São Paulo poderia ser uma oportunidade de dar conta de uma nova pílula – quase a mesma – em que o intervalo entre as coisas e a desaceleração como operação do pensamento tornavam-se parte do trabalho. Apoiei a câmera na grade que separava o museu da passarela e iniciei a gravação.

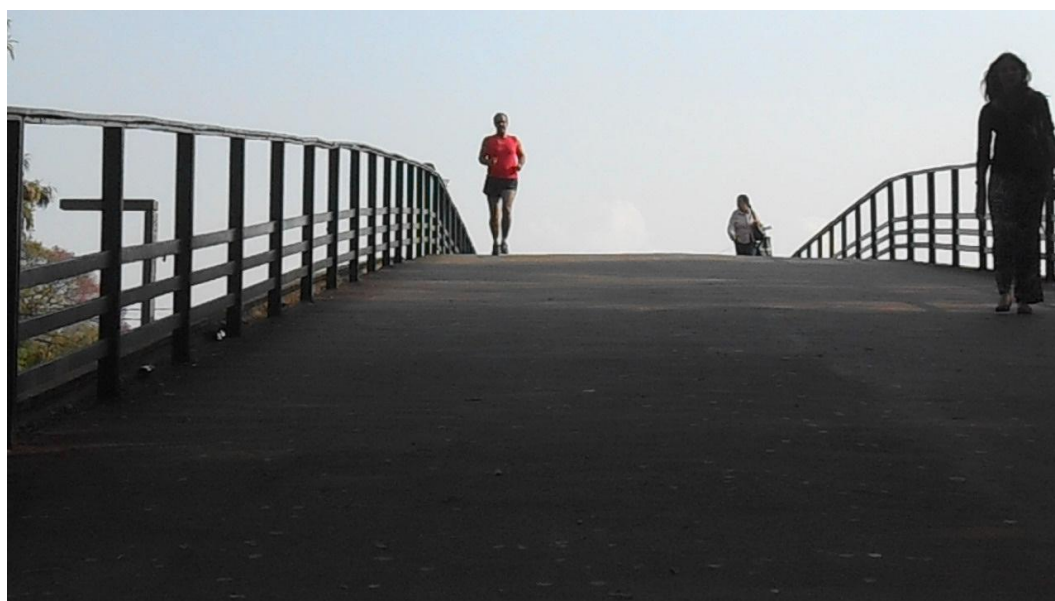


Figura 61 Frame do vídeo *Zona de descenso*. 10'53". 2014.

Ao trabalhar no vídeo, de volta a Porto Alegre, notei que havia vários fragmentos que me interessavam. Um garoto deslizando pela pista em um *skate* que parecia sumir no infinito (do ângulo em que gravei, o outro lado da passarela não era visto), assim como algumas pessoas que se demoravam mais justamente naquela faixa, como se diminuíssem o passo ou parassem para observar algo, deixando por alguns instantes apenas alguns pontos pretos no horizonte. Havia momentos, também, em que a passarela ficava vazia.

Dividi a captura em cenas menores, a partir destes pontos que para mim já marcavam possíveis cortes. Para cada uma, trouxe o áudio de uma leitura. Durante o processo de edição, lembrei de expressões como “atropelar as palavras”, a captura feita justamente em um lugar que existia para evitar que as pessoas fossem atropeladas. Entre cada cena, inseri alguns poucos segundos de *fade*, as pílulas minimamente separadas uma da outra, artifício de edição que me parecia funcionar para esta remontagem do ordinário. Chamei o trabalho de *Zona de Descenso*.

*

No intervalo final desta escrita, entre invenções e desapareições, *natural:mente*³⁷ chegou em minhas mãos uma reflexão sobre a forma que a língua portuguesa capta a essência da palavra grama. Neste texto, Vilém Flusser comenta que a língua determina em nosso pensamento a maneira que assimilamos os fenômenos do mundo: não se pode dizer *grameia* – não há verbo relacionado ao substantivo grama. Para o autor, *crescer grama* tampouco será a forma na qual a língua capta a essência da planta, uma vez que o crescimento da grama é do mesmo gênero que o dos nossos cabelos ou de nossas unhas, diferentemente, por exemplo, da espécie a que pertencem o cedro ou o trigo. “A essência da grama, revelada pela língua, não é sua plantidade, mas o fato de que a grama pode ser deixada crescer ou pode ser cortada. A essência da grama é sua cortabilidade” (FLUSSER, 1979, p.56).

Penso nos paralelepípedos tornados perceptíveis a partir da infiltração das ervas daninhas, arestas onde o porvir não cessa de germinar. Penso nas hesitações evidenciadas no trabalho *Ainda não*, assim como na leitura do meu sobrinho em *Zona de Descenso*, produções que buscam recuperar esse espaço de dúvida, estado lacunar ocupado pelas graminhas. “Grama é essencialmente cabelo da Terra. Deixar crescê-la é permitir à Terra que seja. [...] Cabelo é essencialmente grama do corpo” (*ibid.*, p.60). A partir da proposição de Flusser,

³⁷ Referência a FLUSSER, Vilém. *NATURAL:MENTE: Vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

podemos buscar a percepção das coisas além da sua aparência, transcendendo a língua e o aparelho (no caso do autor, o aparelho é o cortador de grama; neste trabalho, o metal que faz cri-cri). “Mas depois é necessário recorrer novamente à língua e ao aparelho, para forçá-los a funcionar contra si próprios e em favor da essência da grama” (*ibid.*, p.61). Um convite para prestar atenção além de nossos hábitos, essência para a composição da pílula de um dia qualquer.

Não se tem notícia de contraindicações.

CONSIDERAÇÕES ERRANTES

No princípio, eram apenas átomos que em condições de temperatura e densidade específicas aglomeraram-se em moléculas. Estruturas soltas no espaço, num instante singular encontraram-se e numa cadeia crescente, geraram vida. Parcerias evolucionárias. Assim como a árvore que voa no pássaro que carrega suas sementes. Ou a orquídea que se parece com um tipo de inseto que é atraído por ela, seu duplo.

Do lugar onde estou, já fui embora, escreve Manoel de Barros numa de suas imagens poéticas no *Livro sobre nada* (1996), um pretexto que, assim como ele, trouxe via Flaubert logo de início. A poesia de Barros parece sempre recriar momentos singulares ocorridos de sua experiência, estabelecendo uma certa duração a partir de uma observação da realidade circundante. “Choveu de noite até encostar em mim. O rio está mais gordo. Escutei o perfume de sol nas águas. [...] Uma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua tarde” (BARROS, 1996, pp.32-33).

Para produzir tais posições enunciativas, qual a posologia indicada? Algumas doses de descondicionamento na maneira como nos chegamos às coisas em nossos percursos diários e em como nos sensibilizamos ao que acontece ao nosso redor se fazem necessárias. Se, como observamos, a pílula incorpora características do haikai, vejamos o exemplo em Guimarães Rosa:

Veio ao meu quarto um besouro
de asas verdes e ouro,
e fez do meu quarto uma joalheria... (1997, p.72).

Estar disponível para o que possa ocorrer. Deixar vir ao nosso encontro tais achados do cotidiano e vivenciá-los, nos tornando mais sensíveis às coisas que acontecem ao nosso redor. Dar visibilidade a outros ritmos, ao gesto de hesitar de uma mulher que boceja após abordar várias pessoas na entrega de panfletos ou de um homem que permanece sentado a só em área condominial quando o

horário estabelecido para o exercício físico já encerrou. Também o gesto de hesitar marcado pela voz em seu esforço de encontrar a expressão adequada. Achados ordinários remontados em pequenas doses. Para que se possam produzir novas conexões, potencializar novos discursos a partir das coisas mínimas do cotidiano: travessias, leituras, a labuta, o percurso de uma lagarta, o exercício físico, a repetição. Manoel de Barros: “Eu prezo muito essa atitude zen de buscar uma comunhão total com as coisas. Ficar diante de um quadro até que o quadro seja você. Essa comunhão com todas as coisas, especialmente com as pequeninas é que eu procuro”³⁸.

Dar voz ao sujeito, aos microeventos diários, à importância do pequeno. Experiências da escuta e do olhar que foram colhidas e deslocadas de seus contextos e acabaram por produzir diferentes significados, aprofundadas ao longo da pesquisa até serem compartilhadas com outros alunos durante o estágio-docência para que outras pessoas tivessem acesso ao princípio ativo das pílulas. Como comentou Cildo Meireles³⁹ sobre *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) só existir quando alguém a fizer no contexto da vida cotidiana. “E fascina-me a possibilidade de alguma coisa ser e, ao mesmo tempo, não ser arte”.

Que força tem uma pílula para nos relançar à vida?

Histórias sobre o bicho-carpinteiro, sobre a mariazinha que faz parar de chover, conversa com um homem que deixa os Estados Unidos para *aprender sobre myself* em Porto Alegre e com outro há 45 anos no mesmo lugar, *só perguntar pelo vovô no Mercado Público*. As coisas como elas são. Inflexões de vozes ambulantes que vendem *chip*, empréstimo e foto na hora; no estúdio, vozes que custam a encontrar as palavras adequadas. Fragmentos de conversas entreouvidas na rua, de papagaios em sua fala humana. Achados que vemos

³⁸ BARROS, Manoel. *Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia*. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 nov. 1993. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

³⁹ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles quer o espectador por inteiro*. 15 Nov. 2013. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/cildo-meireles-quer-o-espectador-por-inteiro-27364812>>. Acessado em: 07/07/2014.

todos os dias, mas não notamos; achados da cultura ordinária que fazem dela uma *prática do singular*. Cenas de homens que se agacham sistematicamente sobre os paralelepípedos das cidades descaradas e raspam chumaços de grama em uma tarefa infinita; aqui o som do metal fazendo cri-cri sobre o concreto substitui a voz. Resistências cotidianas como as graminhas que insistem em crescer. Coisas que vemos em nosso dia-a-dia, no próprio instante de sua ocorrência, momentos que nascem no cotidiano e do cotidiano. De posse desta coleção de micro-ocorrências, são processadas as pílulas que desde seu princípio ativo apresentam características do haikai na síntese da montagem de frases; aspectos de ironia, por buscar chamar a atenção não apenas para o que está sendo dito, mas para a forma de dizer e suas contradições; de simultaneidade, na aproximação e na justaposição de lugares e contextos distantes. A remontagem do ordinário como maneira de trazer estranheza ao familiar, às mecanizações e formalizações, para que possamos vislumbrar o que está entre. Para que nos tornemos menos eficientes às tarefas impostas pela sociedade de consumo que nos consome. Para que possamos resistir às sistematizações e à sintaxe habitual do pensamento. De modo que nossos afazeres não nos escravizem e deem lugar a momentos de pausa no ritmo diário, a frestas no automatismo do cotidiano, em uma contraposição à ideia binária produção/resultado, recuperando desde aí uma potência de vida.

Como finalizar algo que desde o início é estado de pensamento em movimento? Projeto em trânsito, esta prática que parte da captura de conversas, imagens e sons faz o percurso de retorno das histórias, imagens e sons a sua origem, ao espaço urbano onde elas nasceram. Neste deslocamento, várias frustrações ocorreram assim como algumas breves epifanias. Se a aproximação com as pessoas e as cidades descaradas em momentos de interstício possibilitou encontros e conexões entre as coisas que estão aí, numa escuta do que elas têm a dizer, nem sempre a forma de compartilhamento delas pôde ser viabilizada com a mesma potência da ideia inicial. Essa busca por formas de compartilhamento tinham por objetivo chegar às maneiras mais adequadas para apresentação e circulação desses trabalhos, numa tentativa de estabelecer a sua

comunicação. “Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar da raiz é o trabalho da questão” (BLANCHOT, 2010, p.41).

Qual a melhor forma de dar visibilidade a estas conversas sobre a cidade? Ao longo do percurso do mestrado, por um lado, foram realizadas intervenções fora dos espaços expositivos, no elevador e no cofre. A experiência de ser interrompido por algo, modificando o estado perceptivo das pessoas em lugares de entremeio, sua mistura com as demais coisas do mundo de onde ele surgiu – o que talvez tenha sido fundamental para a existência do trabalho durante este período, embora não se constitua como condição essencial para sua continuidade. Já no caso da exibição em galerias, a videoprojeção *Raspadinha*, na Galeria Mamute, e a instalação audiovisual *As cidades descaradas* no MACRS, ambas também traziam os conceitos mais importantes desta prática: atentar para uma informação de mundo que chega em nossa existência ordinária, registrar tais percepções que ocorrem em diferentes momentos, remontar (processar as pílulas) e disponibilizá-las em diferentes doses. Ou seja, mesmo quando o trabalho não ocorreu em lugares circunstanciais, devolvido para os mesmos fluxos onde foram concebidos, ele pôde trazer consigo suas características sem para tanto perder seu princípio ativo. Na busca de maneiras portáteis de ocorrência as pílulas talvez prossigam periodicamente com testes de biodisponibilidade em um laboratório permanente para se chegar a diferentes formas de serem administradas. Um trabalho que não é feito para ser fixo. Que poderá ser reproduzido tanto em uma televisão dentro de um café como em uma videoinstalação, que poderá estar em diferentes mídias e formatos, diferentes tipos de monitor, saídas de áudio e espaços de recepção. O processo de criação como um espelho retrovisor, sem perder de vista o que virá pela frente.

Acredito na busca, que, por sua vez, está ligada a uma postura crítica de não se conformar com a repetição de um modelo. É necessário ter a disposição de correr riscos, de pesquisar outras formas, modelos, que talvez não funcionem (MUNTADAS, 2006, p.131).

Se este trabalho foi desde o início marcado pelas pessoas que encontramos e pelas cidades (ou ruas ou situações urbanas) por onde nos deslocamos, talvez ele se constitua como um atravessamento, as cidades e encontros que nos engendram e nos possibilitam pensar em nossa subjetividade. A montagem como um modo de experiência transversal, momentos-frame capturados para uma rerepresentação das coisas do mundo em pílulas. A ideia de travessia também como anatomia de um pensamento, do sujeito como trânsito. Ideia que é mais dança do que sequência de frases ou imagens. Como uma dormideira, cada vez que a tocamos, ela se fecha, nos escapa. Um lugar que é passagem, espera. Um lugar a espera.

Após dois anos dedicada a um *corpus* de trabalho que inicia em um estúdio de rádio, que tem sequência em encontros e conversas, em registros pelas ruas de cidades descaradas, em intervenções em elevador e cofre, hesito. Hesito em comunhão com aqueles que entrevistei e que fazem longas pausas para responder às questões que proponho. Entre aquilo que queriam dizer e o que realmente foi dito. O esforço em encontrar a medida das palavras e das imagens que corresponda aos afetos, aquilo que nos afeta. Chego aqui após uma experiência enriquecedora que gera mais dúvidas. Um lapso entre o compromisso de finalizar, responder a uma finalidade, e a incerteza. Um interstício entre uma situação de onde se partiu para outra, ainda desconhecida. O espaço intervalar da travessia, lugar que desde sempre me instiga, errante que sou. Estar à deriva, ver a cidade por outra perspectiva a partir de um barco, entrar em um prédio, dali para o elevador, não estar nem dentro nem fora, nem em um lugar nem em outro. Nas estações ferroviárias de Londres, passageiros são alertados para atentar ao vão (*mind the gap*) entre o trem e a plataforma.

Se no início foi o verbo, o encontro com minha avó em sua sabedoria secular aqui em adágio, o término está entre. “A viagem não acaba nunca [...] o fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que já se viu, [...] voltar aos passos que foram dados para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles” (SARAMAGO, 1997, p.387).

Um ponto de inquietude em que todo o trabalho é revisto e refeito a partir da mesma premissa que o engendrou, porém agora buscando espaços que não eram percebidos, o trabalho se constituindo ele mesmo em travessia. Neste sentido, *Ainda não* e *Zona de descenso* que nascem quando este texto finaliza, talvez ocorram em um espaço que conseguimos abrir entre um pensamento e outro, entre um lugar e outro. Se em um primeiro momento serão expostos de uma maneira específica para a banca final de mestrado, talvez eles possam vir a funcionar em outros formatos. Uma abertura que poderá se estabelecer a partir daquele que venha ao encontro do trabalho como outrora fui ao encontro de minha avó.

Talvez a imagem-síntese para trazer neste momento – resultante de outros tantos momentos – seja a estrada, uma vez que abre um espaço potencial do entre. “Interstício entre o lugar que deixei e o lugar que busco”⁴⁰. A estrada como uma ponte entre o que supostamente se conhece e o porvir. Andar em uma direção, tomar um rumo sem, no entanto, saber o que haverá logo adiante. A estrada como exercício do olhar e da escuta, de onde emergem as brechas do sentido. Estar nesse lugar e pensar sobre ele como imagem e como estado de espírito. Imagem da errância e da divagação, do espaço entre os lugares, entre as pessoas e entre as coisas, onde os encontros podem ou não se tornar possíveis. Viajar não como uma forma de chegar a algum lugar, mas em estar no meio, em uma espécie de suspensão. Em um espaço aparentemente infinito que nos lembra da precariedade das coisas, uma maneira de nos tornarmos disponíveis para perceber o que ainda não sabemos. A estrada da vida que se reinventa a cada desafio, desde os primeiros anos de vida aos aprendizados por caminhos renovadamente incertos. Como o povo judeu que ao sair do Egito deixa a terra estrangeira em direção a uma terra prometida. Na comemoração de *Pessach* (passagem, em português), quando é narrada a história do êxodo, a qual ouvi tantas vezes na infância da escola israelita onde estudei, podemos pensar a

⁴⁰ SOUSA, Edson Luiz. *Ponto de Partida: ponto de chegada - breves anotações em torno da utopia*. A Peste: revista de psicanálise e sociedade e filosofia, São Paulo, v.1, n.2. p.377. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/view/6289/4623>>. Acessado em: 14/07/2014.

travessia pelo deserto como um laboratório entre a escravidão e a construção de algo ainda desconhecido.

Não mais no lugar deixado, ainda não no lugar cobiçado. Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse as costas de uma ilha singular (ONFRAY, 2009, p.35).

Da sabedoria da minha avó para um espaço entre nossas certezas. De pílulas revestidas de provérbios e saberes que atravessam um século a uma composição de interstícios a ser administrada em momentos de desaprendizagem. Se, ao finalizar, a introdução propõe uma leitura de Tchekhov, na tentativa de encerrar, a conclusão traz a leitura de uma criança em fase de alfabetização. Acostumamo-nos com o uso das palavras, com nossa voz, e esquecemos que levamos anos para sujeitá-las à linguagem. Meu sobrinho, com sua leitura em *Zona de Descenso* em meio aos demais discursos científicos, nos lembra daquilo que nos falta, de nossas hesitações e de nossas travessias. Mal ele (tampouco eu) imaginava que o livro que ele escolheria para ler contava a história do *menino que aprendeu a ver*: “João vivia espantado. ‘Que mundo mais engraçado, quanta coisa há no mundo que a gente não entende’”.

São 18 horas, mais um dia qualquer em que o sino da igreja toca aqui bem próximo e abafa todos os demais ruídos da rua, exceto pelo vento que insiste em fazer badalar também a janela do quarto onde escrevo. Busco ir ao encontro do que virá e faço um intervalo.

Às vezes é importante pensar que não sabemos ainda.

EXCIPIENTES

Cartela sonora

Pílula da mariazinha.
01'12". 2012.

Pílula do vovô e do americano.
01'14". 2012.

Pílula da mulher gaúcha.
01'01". 2012.

Pílula do malandro. 01'19". 2012.

Pílula da indígena. 50". 2013.

Pílula da nossinhora. 54". 2013.

Pílula do peixe. 50". 2013.

Elevação sonora. Imagens e textos da intervenção. 2013.

Suite d'água. Playlist da intervenção sonora. 44'52". 2013.

Ainda não. Intervenção sonora. 06'01". 2014.

<http://soundcloud.com/vivianegueller>

Cartela audiovisual

A história do bicho carpinteiro. 04'52". 2013.

Orbitando. 03'31". 2013.

Lagarteando. 03'. 2013.

Roçando. 02'56". 2014.

Desarvorando. 02'48". 2014.

Zona de descenso. 10'53". 2014.

Elevação sonora. Registro audiovisual da intervenção. 2'03". 2013.

<http://vivianegueller.blogspot.com.br>

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência de origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANDERSEN, Hans Christian. *A Roupas nova do rei*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- ANDERSON, Laurie. *Anéis de fumo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAMBOZZI, Lucas. *Transversalidades da Imagem em Movimento*. Palestra que integrou a programação do projeto *Videoresidência Território Expandido* da Galeria Mamute. 29 de março de 2014. Porto Alegre.
- BARROS, Manuel. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Manoel. *Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia*. São Paulo: 1993. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 nov. 1993. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. Escuta, São Paulo, 2010.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança I*. Rio de Janeiro: Editora de Universidade do Rio de Janeiro, 2005.
- BOISSEVAIN, Louise. *Missing Links*. Girona: Mettavisions, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETAS, Beatriz. *Interações cotidianas*. In: *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BRETON, Andre. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- _____. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BURROUGHS, William S. *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A revolução eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.
- BURKE, Kenneth. *Four master tropes*. In: _____. *A Grammar of Motives [1945]*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969. Tradução Daniela Kern.
- CAGE, John. *Juilliard Lecture in: A Year from Monday, New Lectures and Writings*. Middleton: Wesleyan University Press, 1967.

- _____. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *A Operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *A invenção do cotidiano – 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CHAVES, Marcos. Entrevista pessoal concedida por skype. 20 de março de 2014. Porto Alegre.
- CHIRON, Eliane. *Ao 7º X; Trivium com Centauro, estrelas e dançarinas*. Porto Arte nº 13, vol. VII, novembro 1996.
- COELHO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORTAZAR, Julio. *Sobre cronópios e famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DÖBLIN Alfred. *August Sander: Face of our Time*. Schirmer Art Books. Londres, 1994.
- DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUMANS, João P. *O ensaio como gesto, novamente*. In: *Interações Plurais: A comunicação e o contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos e Artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- FLUSSER, Vilém. *NATURAL:MENTE: Vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas cidades, 1979.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas – Fotografia e Verdade*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2010.

- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *Herve Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- _____. *Poéticas do processo – Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- GONÇALVES, Flávio. *Fragments e transportes imperfeitos: algumas estratégias de construção de imagens*. Manuscrito inédito: 2013.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- JUNG, Carl. *Sincronicidade*. RJ: Vozes, 1991.
- KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989.
- LEFÈBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday*. London/ New York: Verso: 2002.
- LISSOVSKY, Mauricio. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, 2003.
- LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília*. São Paulo: Editora Brasiliense 42ª ed, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MAGLIANI, Maria Lidia. Entrevista pessoal concedida no estúdio da Rádio FM Cultura/ Fundação Piratini. 09 de novembro de 2012. Porto Alegre.
- MEIRELES, Cildo. *Babel/Cildo Meireles*; (texto e curadoria Moacir dos Anjos). Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2006; São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- _____. *Cildo Meireles. Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MORUS, Thomas. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental*. In: “Hélio Oiticica” (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

- OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (org). *Encontros/Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- OTTINGER, Didier. *Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte*. In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.
- PAZ, Octavio. *O monogramático*. Editora Guanabara S.A: Rio de Janeiro, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC Editora, 2009.
- RUSCHA, Edward. *Ed Ruscha Photographer*. Nova York: Whitney Museum, 2006.
- _____. *Leave any information at the signal*. Athens: MIT press, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- _____. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCOVINO, Felipe (org). *Encontros/ Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- SEKULLA, Allan. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SIEGEL, Jeanne. *Art Talk; The Early 80s*. New York: Da Capo Press, 1990.
- _____. *Artwords, Discourse on the 60s and 70s*. New York: First Da Capo Press Edition, 1992.

SOUSA, Edson Luiz André. *Furos no futuro: utopia e cultura* in: SCHULLER, Fernando e BARCELOS, Marília (orgs.) *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

_____. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editora, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WISNIK, Jose Miguel Soares. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAREMBA, Lilian. Entrevista pessoal concedida por e-mail. Abril de 2014. Porto Alegre.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Dissertações e teses

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa: [investigações sob proposições sonoras]*. (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MORAES, Cybeli Almeida. *A pausa audiovisual*. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012.

Documentos eletrônicos

AMARAL, Ana Cristina; CARDOSO, Camila Magalhães. *A sátira como tema das produções inseridas ao contexto da literatura latina*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/a-satira-como-tema-das-producoes-inseridas-ao-contexto-da-literatura-latina/47896/>>. Acessado em: 11/03/2014.

ANDERSON, Laurie. *Nothing is true, everything is permitted: a profile of William S. Burroughs*. 2008. Disponível em: <http://ubumexico.centro.org.mx/sound/burroughs_william/bbc_anderson/Burroughs-William_BBC_Narrated-Laurie-Anderson.mp3>. Acessado em 05/06/2014.

CATUNDA, Marta. *Comunicasom: uma reflexão sobre o som na sociedade tecnológica*. Revista Famecos, Porto Alegre, v.1, n.12, pp.68-79, 2000. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3067/2345>>. Acessado em: 15/03/2014.

DICK, André. *Kurt Schwitters: o dadá alemão (II)*. 2011. Disponível em: <<http://dadoacaso.blogspot.com.br/2011/04/kurt-schwitters-o-dada-alemao-ii-por.html>>. Acessado em: 10/05/2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. Artec capital, 12 Jan. 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=119>>. Acessado em: 06/04/2014.

FERREIRA, Celia. Antoni Muntadas: *On translation: the audience: the publication + the picture collection*. Cadernos PAR n.º 4, pp.51-63, 2011. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/400/1/Par4_art3.pdf>. Acessado em: 07/06/2014.

FONSECA, Joel Pinheiro da. *Múltiplas filosofias em enredos múltiplos*. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/multiplas-filosofias-em-enredos-multiplos/>>. Acessado em: 27/12/2013.

GARCIA, Wanderley. *O furo jornalístico em xeque*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o-furo-jornalístico-em-xeque>>. Acessado em: 27/12/2013.

GLIOCHI, Reinaldo. *Claquete repercute: Short cuts - cenas da vida*. Disponível em: <<http://claquetecultural.blogspot.com.br/2011/09/claquete-repercute-short-cuts-cenas-da.html>>. Acessado em: 27/12/2013.

GODARD, Jean-Luc. *Montage, Mon Beau Souci*. Cahiers du Cinema, Dez. 1956. Disponível em: <<http://v5.books.elsevier.com/bookscat/samples/9780240516844/9780240516844.PDF>>. Acessado em: 03/04/2014.

GUIMARÃES, Cao. *Artista mineiro Cao Guimarães exhibe filmes sobre solidão no Itaú Cultural*. São Paulo: 2013. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 mar. 2013. Entrevista concedida a Silas Martí. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1253334-artista-mineiro-cao-guimaraes-exibe-filmes-sobre-solidao-no-itaucultural.shtml>>. Acessado em 20/06/2013.

_____. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. Art. de Doc: expressão e transformação. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_02.pdf>. Acessado em 25/03/2013.

_____. *Jogo de ideias*. Programa 1, Parte 1. Belo Horizonte, 2011. Entrevista concedida a Claudiney Ferreira. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg>. Acessado em: 24/03/2014.

HAUSSEN, Luciana. *Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema*. Revista eletrônica Sessões do imaginário, PUC-RS, Porto Alegre, n.20, pp.17-22, 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article%20/viewFile/4823/3684>. Acessado em: 15/03/2014.

HIGGINS, Dick. *Intermedia*. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>>. Acessado em: 08/10/2012.

HONESKO, Vinicius. *Mãos ao alto: olhos armados*. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/maosaoalto.html>>. Acessado em 27/05/2013.

IGES, José. *Arte Sonoro: Un arte de intersecciones*. 2007. Disponível em: <<http://mase.es/arte-sonoro-un-arte-de-intersecciones/>>. Acessado em: 15/04/2013.

_____. *Quando los artistas manejan las dimensiones del sonido*. Disponível em: <http://joseiges.com/?page_id=36>. Acessado em: 15/04/2013.

ITURBIDE, Manuel Rocha. *La instalación sonora*. Disponível em: <<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>>. Acessado em: 15/04/2013.

LEANDRO, Anita. *Cartografias do Êxodo*. Devires, Belo Horizonte, v.7, n.1, pp.94-111, 2000. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n1/download/7-anita.pdf>>. Acessado em: 26/02/2014.

LEYSER, Yony. *William Burroughs, A man within*. 2010. Disponível em: <<http://vimeo.com/77742039>>. Acessado em: 05/06/2014.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acessado em: 21/03/2014.

MEIRELES, Cildo; ANJOS, Moacir dos. *Entrevista de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos, Bravo Online*. 3 jul. 2006. Entrevista concedida a Fernando Oliva. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/week_2006_07_02.html>. Acessado em: 09/06/2014.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles quer o espectador por inteiro*. Porto: 2013. Entrevista concedida a Nuno Crespo. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/cildo-meireles-quer-o-espectador-por-inteiro-27364812>>. Acessado em: 07/07/2014.

_____. *Construction of Babel Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: 2011. Entrevista concedida a Marcos Machado. Disponível em: <<http://radiosantigasdobrasil.blogspot.com.br/2011/07/construction-of-babel-cildo-meireles.html>>. Acessado em: 09/06/2014.

_____. *Silêncio e Sons percorrem as instalações de Cildo Meireles*. São Paulo: 2006. Secretaria da Cultura Notícias, Governo do Estado de São Paulo, 29 out. 2006. Entrevista concedida a Ana Luisa Lage. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a943691925ae6b24e7378d27ca60c1a0/?vgnnextoid=a4a4aa3da066e010VgnVCM2000004d03c80aRCRD&vgnnextchannel=338afbe356338010VgnVCM1000001c79410aRCRD#.U9ufM9JQH4A>>. Acessado em 09/06/2014.

MOTA, Arlete José. *Horácio: poeta e crítico social*. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_36.pdf>. Acessado em: 11/03/2014.

MUNTADAS, Antoni. *Atenção: A percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas*. São Paulo: 2006. Risco (Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo), São Paulo, n.4, pp.124-148, 2006. Entrevista concedida a David Sperling e a Fábio Lopes de Souza Santos. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678/48300>>. Acessado em: 04/06/2014.

_____. *Antoni Muntadas – uma entrevista*. Lisboa: 2012. Entrevista concedida a Pedro Teixeira Neves. Disponível em: <<http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2012/07/02/antoni-muntadas-uma-entrevista/>>. Acessado em: 07/06/2014.

ORIENTE, Fernando. *'Do leste', de Chantal Akerman*. Disponível em: <<http://tudovai Bem.com/2014/07/24/do-leste-de-chantal-ackerman-1993/>>. Acessado em: 18/08/2014.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Escutando as paisagens sonoras urbanas – uma escuta nômade*. Disponível em: <http://issuu.com/rizoma.net/docs/rizoma_esquizofonia/58>. Acessado em 31/03/2014.

SCOVINO, Felipe. *Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Revista Poiésis, n.13, pp.159-172, 2009. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis13/Poesis_13_negocioarriscado.pdf>. Acessado em: 10/03/2014.

SOUSA, Edson Luiz. *Ponto de Partida: ponto de chegada - breves anotações em torno da utopia*. A Peste: revista de psicanálise e sociedade e filosofia, São Paulo, v.1, n.2. p.377. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/apeste/article/view/6289/4623>>. Acessado em: 14/07/2014.

_____. STOLF, Raquel. *Raquel Stolf e o universo de infindas escutas*. Florianópolis: 2014. Suplemento Cultural de Santa Catarina [ô catarina], Florianópolis, n. 82, pp.3-7, Mai.2014. Entrevista concedida a Marina Borck. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/DOWN_163143_catarina_82.pdf>. Acessado em: 27/06/2014.

_____. *Grilo*. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/r/raquel_stolf/grilo.htm>. Acessado em 27/06/2014.

WELLES, Orson, 1938 *apud* GLADSON, Angeli, 2008. *Orson Welles: Há 70 anos, os marcianos invadiram a mente dos americanos*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=822301>>. Acessado em 10/10/2012.

WILLIAMSON, Theresa e HORA, Mauricio. *Em nome do futuro, Rio está destruindo o passado*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/08/13/opinion/em-nome-do-futuro-rio-esta-destruindo-o-passado.html?ref=opinion&_r=0>. Acessado em: 25/05/13.

ZANATTA, Claudia. *Ação orgânica*. <<http://www.ufrgs.br/escultura/fsm2005/textos/claudia.htm>>. Acessado em: 07/03/2014.

Áudios/ Vídeos

Cao Guimarães. *Inventário de Raivinhas*. 2002. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/inventario-de-raivinhas>>. Acessado em 15/12/2013.

Chantal Akerman. *D'est: Au bord de la fiction*. 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2WMX_z81RMI>. Acessado em: 10/04/2014.

Cynthia Marcelle. *Volta ao mundo*, da série *Unus Mundus*. 2004. Disponível em: <<http://vimeo.com/2115553>>. Acessado em: 18/03/2014.

_____. *Confronto*, da série *Unus Mundus*. 2005. Disponível em <<http://vimeo.com/2115626>>. Acessado em 18/03/2014.

Glenn Gould. *The Idea of North*. 1967. Disponível em: <<http://www.cbc.ca/player/Radio/More+Shows/Glenn+Gould+-+The+CBC+Legacy/Audio/1960s/ID/2110447480/>>. Acessado em: 03/04/2014.

Lilian Zaremba. *Oculus Radio*. 2012-2013. Disponível em <http://www.kunstradio.at/2013B/11_08_13.html>. Acessado em 03/04/2012.

Marcos Chaves. *A árvore que caminha*. 2008. Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/videos/arvore_pt.htm>. Acessado em 19/03/2014.

Orson Welles. *War of the Worlds*. 1938. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xs0K4ApWl4g>>. Acessado em: 25/07/2014.

Raquel Stolf. *Grilo [relato B.]*. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XmoozZZzjFY>>. Acessado em: 24/06/2014.

William Burroughs. *A Thanksgiving Prayer*. 1990. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sLSveRGmpIE>>. Acessado em: 05/06/2014.

_____. *Dead city radio*. 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Pn79iNS-Js>>. Acessado em: 03/06/2014.

