

PARTE II

rectese 1

Entro na discussão a cerca da contemporaneidade a partir de uma motivação que nasce do cruzamento dos debates críticos presentes em meu percurso acadêmico com meus trabalhos em arte que, na maioria das vezes, envolvem sons. Daí o tema das poéticas sonoras, algo em torno de uma "escrita do som". Isso atravessa ações musicais, poesia sonora, performances, mas também operações técnicas que estão relacionadas diretamente à invenção. O presente trabalho é, nesse sentido, um ensaio. Ensaio como tentativa de composição de um campo de problemas mais ou menos fiel à experiência desenvolvida nos últimos cinco anos, onde não é possível distinguir mais as áreas técnicas das áreas poéticas, ou artísticas.

A intenção não é catalogar ou definir o que é uma escrita sonora. Algumas propostas vão aparecer, no fluxo do trabalho, efetivamente, como possibilidades de compreensão sobre o tema, inclusive com alguns exemplos destacados em seus objetivos, desafios, seus modos de operação e seus afetos. De uma maneira geral, vale, desde já, esclarecer que essas tentativas diversas se tramam e se confundem como "escritas". O problema da escrita, seja como problema da literatura, da história, da antropologia ou das artes em geral, é o território de convergência de todas essas jogadas. Inclusive da filosofia. Essa afirmação, como ponto de partida, não é premissa, mas inspiração. É onde o esforço toma fôlego e sopra.

Falar de escritas, nesse sentido, é tratar de uma descida dos discursos ao nível do chão. É considerar a linguagem, sobretudo, a partir das corporeidades, das materialidades, das dinâmicas da sensualidade como contato erótico: dobras, atritos, atravessamentos. Para isso, faz-se necessário o abandono dos pilares metafísicos, o que não quer dizer a sua superação. Não acredito que o problema da metafísica esteja superado e nem que o trabalho dê conta disso. Apenas considera-se, diante das reais motivações de um percurso que o atual volume reúne, o desejo de abandono dessa sistemática vertical em direção a uma composição

horizontal. Esse desejo também detona um processo de crise à medida que não resolve, mas se apoia numa crise ainda maior das representações e dos discursos logocêntricos na medida em que aposta nela; na crise da verdade enquanto adequação fonética e a sua consequente escrita alfabética. Isso esbarra sem conforto, e a todo momento, no problema dos significados, dos enunciados, dos atos de fala, dos jogos de linguagem.

Sobre jogo existe um número provavelmente incalculável de particularidades e considerações. E não só a partir de Wittgenstein, mas antes e depois dessa curva desviante. A noção de jogo implica em temas como contexto, acaso, leis ou regras. Implica na própria concepção de lúdico, de brincadeira, de colaboração ou guerra. Um sobrevoo grave por todas essas complexidades particulares pode deixar emergir, minimamente, um fator comum, ou ainda intrínseco, à potência de Jogo, a saber: pode-se ganhar, ou pode-se perder. Parece pelo menos fraco, frouxo, ou frio, um jogo onde só se perde ou, do mesmo, ao contrário, onde sempre se ganha. Este jogo aqui não é isento a essa dinâmica das crises que atravessa.

A problematização das escritas ditas fonéticas aparece com Derrida na Gramatologia. Esse debate implica em outras concepções de escrita, ou melhor ainda, numa concepção de escrita que é prévia à formalização por um meio, um sistema simbólico ou projeto hermenêutico, seja ele o alfabeto ou a notação musical. Inclusive ele passa pelo problema da escrita semiótica para os gregos, primeiros a formular uma tentativa de sistema com essa tarefa. Principalmente a partir do Crátilo de Platão, essas primeiras filosofias da linguagem já colocam a grafia como simulacro da voz. E a voz, por sua vez, num lugar ambíguo entre o naturalismo da linguagem e a convencionalidade dos signos fonéticos.

A respeito desse assunto, não se trata aqui de estabelecer uma discussão especializada em filosofia da linguagem, mas de uma espécie de saque, uma apropriação despojada das implicações ontológicas que marcaram esse discurso até a modernidade. Existem algumas jogadas que importam, principalmente, se for possível extrair da fonte da tradição logocêntrica aquilo que já não era fundamentalmente ontológico mas fora abafado ao longo dessa tradição,

principalmente sua versão moderna. Pode-se vislumbrar, por exemplo, todos os artifícios de ritmos, rimas e declinações, toda uma materialidade do peso que constituía uma escrita em mármore, por exemplo, feita a martelada (bem posteriormente revisitada por Nietzsche), dando concretude a uma concepção análoga do pensamento arraigado no realismo imutável das ideias. É preciso considerar o quanto de materialidade estava em jogo naquilo que se constituiu como o berço da tradição ocidental.

É curioso como a metafísica clássica pressupõe, ou tem como condição, o tema da escrita; ou melhor, existe ao mesmo tempo uma pressuposição da escrita e uma tentativa de ultrapassar a questão da escrita. O problema principal é a tarefa de um texto fixo que deve se relacionar com uma verdade também fixa, uma ideia fixa. Mas o texto, a princípio, a própria noção de textura ou tessitura, não é de natureza fixa, e aí se forma o foco desse interesse: a tentativa de lidar com essas texturas de palavras como uma escultura. E uma escultura em mármore de Carrara. Escrever como quem esculpe. Aí reside uma primeira pista da analogia entre uma concepção de mundo e o seu "registro em suporte". De que registros podemos dar conta hoje e a partir de quais suportes? sob quais procedimentos? com que desejo?

Quero tomar como motivação que a arte, seja ela o que for, assim como seus objetivos, suas questões e suas configurações ao longo da história, sempre se relaciona com uma prática material, plástica, desde dar forma a coisas, moldar coisas, até dar forma e moldar ações, considerando um ponto de vista mais moderno, como o da arte política, seja engajada ou escrachada. O período clássico entendeu e formulou muito bem essa abordagem. Com a noção de *Techné*, a arte para os gregos, e as tarefas implícitas de criação ou invenção, estava ligada à noção de manufatura. O problema é que o pensamento estava acima disso, muito longe e de acesso difícil. A manufatura era pautada pela mimese da realidade aparente que já era uma cópia da realidade real, inteligível. Ou seja, somente o pensamento acessava a criação e, cada vez se distanciando mais de sua materialidade, ele subjugou a arte como atividade prática fundamentada no simulacro e politicamente nociva. A escrita, primeira e irrecusável etapa da materialidade plástica do pensamento fonético - alfabético - fora recalcada pelos séculos só como cópia, registro do conteúdo pensado, subordinada a formas-

modelos, e a fórmulas daí emprestadas através da linearidade da história até o século XX.

Pensando bem, posso desconfiar que me refiro principalmente a um certo platonismo de manual, que nos chegou facilmente pelos interesses institucionais católicos ao longo dos séculos. Platão, pelo que quase perdemos, era um grande artista; inclusive em poemas

e cantos. Obviamente, se consideramos que o próprio Sócrates nunca viveu para fora do texto, podemos conjecturar sobre suas técnicas apuradas de escrita, invenção de personagens, tramas secundárias e todos os aspectos do não-dito em sua obra.

Rodando ao redor deste tema, em Aristóteles essas tais questões ganham ainda outro aparato conceitual, se afastando da noção de simulacro. Este aparato aristotélico, com enunciados e práticas laboratoriais bem articulados em direção ao empirismo, ao lado das ressalvas sobre este platonismo escolar, nos deixa atentos para um primeiro deslocamento filosófico a favor da materialidade. Porém, no acerto de contas, tanto o barro quanto o tijolo permanecem ao mesmo lado. Engasgado com Parmênides e Heráclito, o período clássico garante a contradição fundacional de toda dialética posterior e mantém-se mentor da hegemonia do ideal, do conceito, sobre os corpos, os contextos e o significante.

Abandonando o percurso da história da filosofia, a questão que propus inicialmente - perguntando como o pensamento se inscreve na contemporaneidade e daí também quais as suas escritas - pede aqui para atravessar um território formal. Isso não quer dizer voltar em pleno hoje em dia para uma antiga separação entre forma e conteúdo, e muito menos a uma hierarquia clássica entre essas duas noções. Atento aos perigos do formalismo vazio, pretendo notar que o desafio do pensamento e da arte passa agora, necessariamente, pela radicalização das materialidades da expressão, seja letra, tinta, pedra, luz ou som, como detonadores de dispositivos híbridos a favor da vida; ou, como culmina na atual década de 2010, biopolíticos.

Para voltar taticamente ao assunto, com Nietzsche temos uma escrita que parte de um interesse crítico filológico, uma análise dos textos gregos, das tragédias, da língua, passando pela exegese. Depois uma crítica ferrenha à metafísica e à dialética socrática, a defesa dos mitos como potências narrativas da cultura grega e todos os enunciados dionisiacos. Por fim, escreve uma tentativa de mito, uma espécie de sistema alegórico poético-literário. Essas escritas se transmutaram segundo esses interesses, e a questão formal, com efeito, marca seu território. Ainda por uma separação entre gêneros, é verdade: da interpretação didática sobre algo, passando por uma crítica afetiva e voraz, e finalizando pela ficção e o delírio - até sobre si mesmo. Do legado desta experiência, temos como panorama uma tremenda ação do pensamento. Mesmo se lemos o Zaratustra como uma narrativa poética não-linear.

Considerando a condição pós-gênero na qual me apoio, de que formas o pensamento poderia acontecer, de maneira crítica, filosófica, potente, para além de sua escrita no texto retórico, lógico, argumentativo e didático, congelado em seu território científico? É importante que essa pergunta sirva tanto aos agentes individuais dessa problemática, em suas tarefas e desejos, quanto aos agenciamentos políticos institucionais que nos ambientam. Será que Gerardo de Melo Mourão ainda terá razão ao enunciar que a "filosofia mata a poesia"? O que a universidade quer ainda é diferente do que quer a arte? E no caso dos cursos universitários de "Artes"? E os de "Filosofia"? De todos esses e outros possíveis desdobramentos da questão, uma síntese: como o pensamento pode se produzir como arte, sendo que a arte, desde sempre e cada vez mais, tem como sua potência máxima a experimentação radical das formas, linguagens e materiais? Nesse sentido, a tarefa do pensamento é buscar novas formas, novas linguagens e novos materiais. Isso diz respeito, inevitavelmente, a uma introdução efetiva do corpo no pensamento. É preciso pensar com a mão.

Existe uma passagem de João Barrento, ao prefaciar Agamben no seu texto "A ideia de Prosa", que nos ajuda a dar rumo a essa questão:

"Ideia da Prosa traz no próprio título o seu programa: o de uma indistinção de fundo entre uma ideia da linguagem e uma ideia da Ideia, ou do pensar. Importa,

por isso, começar por perguntar que escrita é esta. Porque escrita (*écriture*) é o que estes textos são, não literatura nem filosofia convencional. A questão sobre a forma da escrita é desde logo essencial, porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que (...) é da ordem do não-dito." (AGAMBEN, 1999)

Voltamos à escrita. Talvez ironicamente, podemos agora compreender melhor como sempre se pensou com a mão. Como queria Mallarmé, poemas não se fazem com ideias, mas com palavras. Filosofias, artigos e tratados também se fazem da mesma forma, letra por letra. As letras são traços desenhados sobre superfícies; palavras são uma letra depois da outra; frases são palavras encadeadas; parágrafos são conjuntos de frases e um texto, principalmente o mais tradicional, é uma série de parágrafos. Tudo isso é muito plástico.

De alguma maneira, mesmo que recalcado pela história da metafísica, pensar sempre esteve relacionado com a escrita. É nesse registro que nascem experiências célebres desta forma plástica. Kafka inventou uma "língua", como também o fez Guimarães Rosa. Ou então Antonin Artaud, que escreve a vida no pensamento:

O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas?

Não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para se aplicar direta e imediatamente; mas de duas, uma:

Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam? (ARTAUD. 2006, pag.3)

Impregnar-se do mundo, impregnar-se da vida. Diante disso tudo, me parece pertinente afirmar que o que está em jogo, mais uma vez, é uma noção de poesia como critério forte, se não único, da problemática pós-gênero contemporânea. Transitando não mais apenas pela palavra, mas por diversas materialidades, a dimensão poética se amplia como território fértil de tantas formas narrativas. É preciso, contudo, ser cuidadoso. Aristóteles, que consideramos anteriormente como responsável por um primeiro deslocamento do pensamento em direção a sua empiria, em seu texto "Poiésis", parece remeter-se, de alguma maneira, para a noção ampla de "obra" e não simplesmente ao texto escrito, que obviamente é o

carro chefe de seu interesse investigativo. Como obra, penso no próprio ato de criação, que pode ser invenção ou não. Nem toda criação é invenção. Reparem que os jardins se bifurcam. Um criador não é exatamente um inventor - e *vice-versa*. A criação não implica necessariamente invenção. Até porque criadores são vários e praticamente todos envolvidos com a arte. Porém, a criatividade não basta. Esse assunto me lembra o percurso de Marcel Duchamp e sua invenção do pensamento na arte.

O problema que Duchamp perseguiu não é se a arte é boa ou não, ou o que é arte, porque sendo arte já não interessava. Dentro do domínio das artes plásticas, ele irá nitidamente trabalhar com pensamentos, sem abrir mão, muito pelo contrário, da materialidade, como seus objetos *ready mades*, e muita escrita, em diversos textos. Creio que ele, aliás, pode ser encarado como um Descartes *après-la-lettre*, com uma problemática metódica bastante complexa e, a julgar por seus textos, ainda insolúvel. Diante da necessidade da crítica encontrar um termo para suas propostas nasce a ideia do conceito como arte ou do que viria a ser chamado "arte conceitual". E Marcel Duchamp usou de todas as armas para não facilitar a tarefa, embora pareça fácil. Por exemplo pegar um objeto qualquer, como uma roda de bicicleta e dizer que a arte já estava ali, já estava dado; *étant donné*. Ou então sua obra desconcertante batizada "*L'air de Paris*", que se trata de um charmoso frasco de perfumaria francesa, vazio, tampado e etiquetado com o título. Ele abriu o vidrinho em Paris e fechou; portanto "ar de Paris". Simples.

A introdução do conceito em artes plásticas cria um cruzamento interessante com a problemática aqui perseguida da materialidade do pensamento e destaca um paralelo entre Nietzsche e Duchamps. Este ponto foi sistematizado em 1968 com um texto que entrou para a história como o manifesto da arte conceitual. Seu título original é *Art after Philosophy*. O autor, Joseph Kosuth, parte de premissas dialéticas teleológicas hegelianas, de inspiração ainda modernista, para constatar que, no processo de sucessão histórica, onde uma coisa ultrapassa e supera a outra, concluiu que havia chegado a finalidade, o ponto final da arte. Portanto, a arte prescindiria de coisas porque se sustentaria no plano do conceito. Ele desviou o foco da coisa para aquilo que ela pode conceituar. Assim, não importa exatamente "o que", mas sim "a serviço do que". O ponto, então, é que a tarefa da

arte não passaria mais pela evidência. O que impera é o que uma coisa na verdade aciona, propulsiona. O raciocínio seria: se eu vejo um quadrado preto, está ali o quadrado preto e pronto, acabou. Por outro lado, importa o que este quadrado preto vai gerar. Quais os pensamentos e ações que este quadrado detona para adiante.

O trabalho de Kosuth tornou-se referencial para os debates internos em artes plásticas. Considerando os aspectos da problemática contemporânea, conforme abordados lá no início, essas questões podem ser ampliadas em outras direções e atravessadas por novos interesses, sem abandonar a potência que existe no enunciado "a arte depois da filosofia". Um primeiro problema a notar está no caráter teleológico desta proposta de Kosuth. Isso não nos ajuda na compreensão da contemporaneidade; podemos abandonar. Depois, me sinto disposto a crer que o segredo desta abordagem, e a favor dela, é continuar afirmando a arte como *téchne*, trabalho material, mão na massa. Assim, ao tratarmos do foco principal da arte no conceito, para além das coisas e dos objetos, vale apostar, com efeito, na materialidade dos conceitos do que na idealização das coisas. Importa menos a ideia da coisa do que a coisa da ideia.

Com isso, podemos voltar à questão do pensamento em relação com a arte. A força desta relação parece estar no agenciamento das materialidades do pensamento, suas formas expandidas, experimentais. É preciso poder tocar o pensamento, moldá-lo, como matéria de ateliê: pintar, cortar, fundir, raspar, martelar as ideias. Gilles Deleuze trata disso quando ensina a prática do filósofo como um artista dos conceitos. Do enorme acervo dedicado a isso e disponível pelos quatro cantos das universidades, ao menos das brasileiras, ou ao menos as que se dedicam ao campo das letras, na "Lógica dos sentidos" Deleuze escreve: "todo designado ou designável é, por princípio, consumível; penetrável". Desse modo, dar conta desse movimento erógeno proposto por Deleuze, poder penetrar o pensamento, constitui uma tarefa que ganha novos contornos e outros desafios. Inclusive no sentido de suplementar as contribuições do próprio Deleuze, que ajudou a desconstruir as fronteiras entre moderno, pós-moderno e contemporâneo, mas não chegou a viver o século XXI.

Seja como for, acredito que estes desafios aos quais me refiro dizem respeito a um abandono das formas de arte que não detonem pensamentos assim como maneiras de pensar que não materializem conceitos. Ou, melhor ainda, a favor de formas da expressão que não saberíamos mais catalogar por esta distinção entre gêneros. É urgente o momento do tiro de misericórdia nos resquícios de formas puras, de domínios e impérios, sejam artísticos, filosóficos, políticos, psicológicos, discursivos ou expressivos. Criar acessos entre todos essas noções de maneira a multiplicar seus poros e orifícios. Penetrar como quem radicaliza o direito de ir e vir até sua acepção mais sensual. Ir e vir milhões de vezes por todos os lugares e todas as terceiras margens. Ser só o rio.

vinheta

O atual esquema veloz e eficaz de movimento se encontra a todo tempo com a dinâmica afetiva, utópica e não-linear da vida. Essa condição contemporânea, principalmente em seu caráter formal, gera um campo de questionamento em direção ao pensamento, entendido do ponto de vista crítico, em suas configurações específicas, sua linguagem, seus formatos e aparências concretas; por fim, sua escrita.

Qual seria a escrita do pensamento ou de que forma o pensamento se inscreve na contemporaneidade?

O desafio da linguagem passa agora, necessariamente, pela radicalização das materialidades da expressão, seja carne, seja letra, número, tinta, pedra, luz ou som, como detonadores de dispositivos híbridos a favor da vida; biopolíticos. As escritas são os corpos inscritos. É a merda de Sade. A fome de Artaud. É a biblioteca vaginal das prisioneiras políticas. São os fuzis das quebradas. As peles douradas do Arpoador.

Que espaços são esses, erógenos?

Os territórios se disputam conforme os corpos se movem. O espaço não existe antes, mas resulta das relações desses corpos em trânsito; o espaço não existe só, mas acontece na tensão entre corpos que se posicionam: se aliam, se atravessam,

se esfregam, se dispersam, se fragmentam, se compõem, se nascem, se expandem, se atrofiam, se complementam, se desencontram, se morrem: seguem a cadeia de produção. A disputa entre os corpos é a produção dos espaços.

O que quer o corpo?

rectese2_geraldomarcolini_gugaferraz_fernandodelaroque

Transfiguração

A matéria sonora passa a ocupar um lugar de grande interesse nas ações em torno do espaço, mais precisamente na introdução da espacialidade nas propostas artísticas. Essa constatação diz respeito, primeiro, à natureza mesmo do som, seu comportamento acústico e seus desdobramentos plásticos. Diz respeito também à quantidade crescente de propostas que, ligadas ao som, vêm ampliando as possibilidades de pensar os dispositivos da expressão enquanto percursos narrativos. Essas propostas esgarçam o estatuto musical tradicional borrando sua autonomia e quebrando uma hegemonia historicista e evolucionista. Com isso também apontam para formas de ser que ampliam a atuação musical à medida que dissolvem sua rigidez identitária. Vale ainda notar que, supondo que haja um campo de problemas mais ou menos convergentes chamado contemporaneidade, e segundo as ocupações dos sistemas artísticos atuais aí presentes, incluindo crítica, curadoria, mercado e subsídios, a questão não gira mais em torno da produção de peças que possam durar no tempo pela sua materialidade estática, sua rigidez monumental. Ao contrário, é importante a reverberação dessa produção, tornar-se verbo, ressoar, orbitar. Tanto por cruzamentos e hibridismos que tornam suas interfaces e condições de existência mais abrangentes, quanto por boca-a-bocas e difusões midiáticas. O fenômeno de ressonância, aquém ou além de seus usos mais ou menos metafóricos, é coisa de som.

A dinâmica do comportamento sonoro opera um tipo de movimento vibratório circular, orbital. Em experiências de estúdios de última geração tecnológica, sobretudo aqueles dedicados à espacialização sonora, pode-se perceber claramente o movimento ondulatório volumétrico. É necessário imaginar uma esfera em expansão sem limites, de maneira que tudo que vá de encontro passa também a vibrar, é interiorizado pela esfera e posto em órbita no seu movimento; torna-se parte enquanto um elemento da própria ressonância que aglutina, onde não há fora. Essa característica do comportamento acústico oferece subsídios constantes para as considerações críticas sobre o movimento, como por exemplo, no seguinte fragmento de Deleuze:

Se hoje em dia o pensamento anda mal é porque, sob o nome de modernismo, há um retorno às abstrações, reencontra-se o problema das origens, tudo isso ... De pronto, são bloqueadas todas as análises em termos de movimentos, de vetores. É um período bem fraco, de reação. No entanto a filosofia acreditava ter acabado com o problema das origens. Não se tratava mais de partir nem de chegar. A questão era antes: o que se passa "entre"? E é exatamente a mesma coisa para os movimentos físicos.

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo se viveu baseado numa concepção energética de movimento: há um ponto de apoio ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso, etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes - surfe, windsurf, asa delta - são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, "chegar entre" em vez de ser origem de um esforço. (DELEUZE, 1992. Pag. 151)

Ser origem do movimento em contraste com se manter em órbita em movimentos pré-existent. O agente negocia com forças que têm origem exterior ou que, mais precisamente, formam, juntos, uma transação de exterioridades. Não dependem estritamente de uma deliberação individual subjetiva e nem estão determinadas por elementos que lhe escapam pela fatalidade do destino. Dependem do agenciamento entre as suas escolhas e os fluxos que misturam o acaso às táticas de movimento, de jogo. Esse espaço "entre" que não é síntese; que é movimento de sobreposição, de fusão. Um modo de ser duplo, ou melhor, plural.

Os objetos do mundo dispostos de maneira dinâmica, enquanto força, pluralidade, horizontalidade, intensidade, extensão, estão em constante negociação entre a efemeridade formal e a permanência transitória. A vibração da matéria é uma forma de permanência outra que o peso dos materiais. Sua figuração não se alimenta da representação fixa de estados do mundo, mas da ação presentificante dos instantes da experiência e da instantaneidade dos eventos. Trata-se de transfiguração.

co-fusão

O espaço pode ser apreendido em múltiplas camadas conforme táticas e estratégias de posição e, por consequência, de ocupação e deslocamento; ocupação que são sobreposições de espaços anteriores. Escritas que são antes de tudo invenção de novos espaços a partir de outros trajetos e tantos lugares. Como ocupar a página? como posicionar objetos levando em conta que até mesmo o "si mesmo" é também um espaço sendo ocupado; que cada corpo é um meio de disputa de outros corpos que formam novas disputas num fluxo que segue sucessiva e precedidamente?

O pintor, como figura clássica na história da representação e, logo, da imagem e do estatuto das "belas artes", pode trazer à tona algumas questões em torno dos espaços como dispositivos, a partir do dilema do quadro em branco, análogo ao escritor e a página. Como a questão da espacialidade se dá em diversas apreensões, então existe também os espaços próprios da expressão, enquanto dimensões, ambientes, lugares de acontecimento. Esses espaços estão a todo tempo se configurando e reconfigurando, segundo temporalidades complexas, como matérias pulsantes, oscilações. A todo momento criam condições da narrativa que podem aparecer ora como contenção, invólucro, embalagem, ora como expansão, como elemento detonador.

Para alguém de tantas possibilidades de pensar a partir daí, o espaço da expressão do pintor é também a tela; e o enquadramento, espécie de duplo sem órgãos da tela, forma um território de disputa que oscila com a sua expressão - ora trava ora detona. E não só no caso da pintura, mas das artes visuais em geral, incluindo aí o teatro. Uma história do olho sempre tem a ver com a questão do enquadramento; do olhar que enquadra e é enquadrado. Até mesmo pelo posicionamento do olho na cara. A figura dessa disputa a muito vem sendo o quadro. Principalmente a apreensão de espaços muito além, como a representação de uma paisagem.

Podemos seguir nesse caminho com a questão: a paisagem é o que está lá ou é o que se vê? A paisagem existe sem a borda, sem o tratamento do quadro? E mais extenso: existe o produto de arte sem o espaço de arte? Qual a diferença da Arte

para as artes e ofícios? Qual a singularidade do texto literário em meio a tantos textos? As possíveis respostas para esse campo de problemas devem ajudar a compor aqui uma escrita dessa disputa, uma escrita dos espaços como dispositivos de deslocamento, como percurso.

O espaço pensado enquanto meio traz consigo duas noções de destaque que tornam-se correlacionadas: Modo e Intervalo. O "modo como" e o "intervalo onde". Isso acontece tanto em espaços ditos simbólicos quanto os ditos físicos. Enquanto disputa, esses meios diluem as fronteiras entre simbólico e físico e, logo, suas especificidades. Considerar um espaço "físico" já pressupõe uma trama de disputas do discurso epistemológico ao mesmo tempo que, "simbólico", revela uma série de implicações acerca das materialidades e dos corpos. Físico e simbólico se confundem. Da mesma maneira, essa abordagem espacial da escrita tende a diluir antigas dicotomias metafísicas nos debates do tipo corpo/alma, forma/conteúdo, meio/mensagem, ação/pensamento.

Se todo espaço é meio, isso trata, ao mesmo tempo, de como as coisas se expressam e onde elas se mostram. Então, a expressão artística é a fusão comum do pintor, do pincel, da tinta, do ateliê, da galeria, do mercado, da cidade, etc. É a co-fusão das disputas que pulsam, se dobrando e desdobrando em intensidades e aparências sempre singulares de textos que se expandem, de texturas que se tramam, de emaranhados que se bolam. É a confusão como conceito dando um giro na perspectiva de José Gil como afirmação. A fusão do comum como proposta horizontal da multiplicidade da experiência.

Esse espaço aqui, atual, específico do texto digitado em formato *microsoft word*, que é uma parte importante do debate que se instaura, é uma reunião dessas camadas que posso considerar em suas especificidades, transformadas num fluxo de vozes pseudo-autoral, de atos transformados em palavras, encadeadas e montadas como percursos de objetos em diversos planos. É importante notar nesse percurso um dispositivo meta-formal que transmuta momentos e aparências de uma ação de pensamento em diversos textos, todos performáticos. Isso, de certa forma, torna-se uma escrita coletivizada. Coletivos de vozes, e coletivos de espaços: polifonias topográficas. Tudo escritas: todas gesto e tomada de posição.

rectese3_felipemulato_grazi_bento

Amplitudes

Nas discussões atuais sobre contemporaneidade existe uma questão ainda muito cara que é o conceito de ampliado. Isso acontece de maneira muito abrangente, desde sua genealogia nas considerações de Rosalind Krauss sobre a escultura e sua introdução efetiva da espacialidade na arte, até os projetos transdisciplinares de construção dos discursos em todas as áreas, não só das artes e das letras.

O conceito ampliado de saúde, por exemplo, posto em prática por pesquisadores e agentes especialistas em saúde pública da Fundação Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, elucida bem a ressonância do tema. A saúde ampliada visa uma ação efetiva, principalmente nas políticas públicas, a partir da compreensão do campo da saúde como uma totalidade não totalitária; como um espaço de atravessamento de diversos fatores que na realidade têm origem em áreas do conhecimento que até bem pouco tempo estavam organizadas de maneiras muito distintas, como a sociologia, a política, a psicologia, as artes, a produção cultural. Esses fatores não estão diretamente ligados à medicina e a processos biológicos de adoecimento. Então, o conceito ampliado de saúde implica fatores transversais relativos, a grosso modo, à educação, imaginários individuais e coletivos, produtividade e, principalmente, condições de trabalho. Ainda que, em geral, o tema das condições do trabalho seja abordado por uma visão mais restrita que trata da segurança do trabalho mais por uma visão da eficiência e maximização do processo produtivo do que da segurança do trabalhador.

Enquanto conceito, o campo ampliado, ou expandido, assume uma posição relevante que perpassa as interioridades dos sistemas de arte. Perpassa aliás, e com efeito, as formas de interioridades, as tentativas de clausura da compreensão em autonomias, em lógicas internas, em identidades. O que se verifica, num primeiro plano da discussão, é que a noção de ampliado acontece num certo cruzamento do que era entendido até esses dias como áreas organizadas em domínios, ou terrenos. A ideia mesmo de interno, de interioridade, começa a se desintegrar; talvez antes mesmo de um movimento consciente de certos grupos ou

projetos históricos, começa a ser inevitável a constatação desse acontecimento como condição latente da contemporaneidade. Vivemos a exterioridade. Não se trata mais da aposta de um discurso crítico, político ou ideológico específico. Todos os lados jogam. A extensão é a forma disforme do campo de jogo da linguagem que se expande, e onde não há fora. Sem dentro, a medida entre "isso" ou "aquilo" é o acesso; a diferença entre "esse" ou "aquele" é o alcance.

Em Kant, esse monumento da metafísica moderna e da sistemática da teoria do conhecimento, temos uma distinção entre Terreno, Campo e Domínio. Isso diz respeito ao caráter legislador da razão, e da relação entre Domínio e Legislação. Diante das "faculdades do espírito", é necessário para o filósofo determinar qual é o domínio de cada uma dessas faculdades. De modo geral, segundo o sistema que constrói entre domínios científicos e domínios práticos, a noção geral de Domínio está ligada à lei; uma lei que delimita o espaço sobre o qual ela é vigente, e os dispositivos pelos quais ela opera determinado domínio. Então, tomando essas considerações que constituem o marco principal do discurso moderno, o Domínio está aliado a um sistema de leis que delimita um espaço sobre o qual essas mesmas leis são vigentes. Relaxando um pouco as implicações lógicas e epistemológicas dessas demonstrações filosóficas, já podemos notar uma estratégia espacial dos conceitos instaurados. Concretamente, as curvas desse percurso analítico geram uma noção autoritária de espacialidade: o domínio é o espaço criado por leis - naturais, racionais, etc. - que só são válidas na eminência deste mesmo espaço por vir. Lembrando o universo jurídico, e porque não criminal, que essa grafia tangencia, ainda mais no universo precário da formação identitária brasileira, isso cheira à corrupção; nesse caso, de natureza burocrática e conceitual.

A importância de Kant e todas as implicações anteriores e posteriores do seu pensamento devem ser consideradas, porém, com mais cuidado por quem escreve e pretende fazer justiça sobre as reais contribuições do positivismo kantiano para a cultura contemporânea hegemônica e, quiçá, também para a *South America*, *Africa*, *Asia*, e tantos outros sulismos cada vez mais presentes pelos hemisférios do planeta, seja qual for a direção para onde a água gire quando escoar. Nesse sentido, num gesto de conciliação, vale destacar a importância que o espaço da

Liberdade ocupa em seu discurso - com destaque para o não-dito do fragmento abaixo:

A liberdade, porém, é por sua vez a única entre todas as idéias da razão especulativa cuja possibilidade *a priori* conhecemos (*wissen*) sem penetrá-la (*einzusehen*) contudo, porque ela constitui a condição (1) da lei moral, lei que conhecemos.

(1) – Para que alguém não julgue encontrar aqui inconseqüências, pelo fato de agora denominar a liberdade condição da lei moral e logo mais, neste mesmo tratado, afirmar-se que a lei moral é a condição sob a qual podemos adquirir consciência da liberdade, quero lembrar aqui apenas que a liberdade é indubitavelmente *a ratio essendi* da lei moral, mas a lei moral é *a ratio cognoscendi* da liberdade. Se a lei moral não fosse, em nossa razão, pensada anteriormente com clareza, não poderíamos nunca julgarmo-nos como autorizados a admitir alguma coisa tal como é a liberdade (ainda quando esta não se contradiz). Mas se não houvesse qualquer liberdade, de forma alguma poderia a lei moral encontrar-se em nós. (Kant, São Paulo: 1959)

A circularidade desses fragmentos faz brilhar, já em Kant, as possibilidades de escritas do campo ampliado. Basta uma disposição tática para destacar tamanho vai e vem argumentativo, que gostaria de um dia, num espaço apropriado, intitular "O pas-de-deux kantiano". Já estava lá; e antes também; em todos os lugares que formam campos que atravessam terrenos e destituem domínios; e sempre. Como jogo, trata-se de fazer girar. Desejar. Se lançar.

O auge da "dominização" do saber e de uma espécie de taxonomia do conhecimento - a organização do pensamento em pastas - é a versão iluminista da modernidade. Ao mesmo tempo que aí ganha corpo alguns ideais de liberdade, em meio às revoluções burguesas da França e da Inglaterra, é curioso notar que esse mesmo período é também a expressão máxima da dominação dos povos, da colonização, da mundialização da guerra, do extermínio em massa e da sistematização mais radical do pensamento imperialista, racista e escravocrata.

Esse modelo, assim como seus desdobramentos posteriores até a contemporaneidade, põe em teoria e prática uma espacialidade codificada em sistemas racionais que, vistos de hoje, se revelam como força motora do pensamento informático. Num duplo movimento, esses espaços implicam e são implicados diretamente por tecnologias análogas a si, como as redes da

informação, as máquinas de cálculos, o processamento de dados. Por mais banal que possa parecer, é bastante revelador contemplar os agenciamentos entre a filosofia romântica e o desenvolvimento dos sistemas de transporte, das redes elétricas, das grandes representações visuais, das placas de circuito eletrônico, das equações e dos algoritmos, do romance. São espacialidades muitas vezes semelhantes em forma de trânsito, consequências dos fluxos de informação divididos em setores de importância segundo funções práticas e tarefas de efeito normativo. Inclusive os modelos escolares que conhecemos tradicionalmente, arquitetados por temas e assuntos específicos, esquematizados em hierarquias de organogramas.

Essa engenharia da existência, apesar de encontrar sua mais alta edificação na cultura contemporânea e sua aposta mais forte nas materialidades digitais, na inteligência artificial e no capitalismo global generalizado, já não se sustenta mais em bases narrativas que se alinham em pilares consonantes de um projeto progressista. De outra maneira, a produção de mundos é feita sobre crise, sobre as ruínas dos significados que davam sentido à obra, sobre o arruinamento, com efeito, da própria noção de sentido e representação. O processo de crise e arruinamento já fora anunciado ao longo do século xx - como crítica, como política. De resto, não é mais anúncio, mas *fait accompli*. Os discursos devem agora lidar com a produção afirmativa de *espaços-crise*. A diferença que parece marcar a contemporaneidade, e principalmente corroborar suas formas afirmativas de expressão, é desejar que, talvez, estar sobre as ruínas seja distinto de estar sob os escombros. O anjo de Klee não se espanta mais: caído, recolhe os cacos. Não há redenção nem redentor. O diabo não há. Nunca fomos catequisados. Não há um inocente.

O esgarçamento do pensamento dominador, ao menos os da expressão e das linguagens dominantes, a partir dos cruzamentos e sobreposições dos saberes, é também convergência de tempos. O discurso pós-estruturalista talvez não seja ainda contemporâneo. Talvez faça parte desse pedaço de modernidade que ocupa a transição ali entre os anos 70 em torno disso que chamou-se de pós-modernidade; entre-lugar do salto, do impulso que se apoia no mesmo lugar de onde se afasta à medida que se dirige para alhures. A problemática pós-moderna

conduz a uma série de debates dos anos 80 quando encontra lugares mais delimitados na expressão artística, entre a euforia do hibridismo e a nostalgia conservadora do gênero. Essas tentativas se perdem ao nascer enquanto aliadas ao conceito *pós-moderno*, que se enfraquece como um lugar de delimitação do espaço. Apesar disso, e não sem isenção, certas formas pós-estruturalistas desvelam sem cessar diversas potências que insistem nas disputas pelo conceito de *contemporâneo* já no século xxi.

Assim, falar em contemporâneo como espaço diverso, território de outras disputas e interesses distintos aos moldes modernos em sua mais ampla periodização histórica, é considerar as aberturas de uma temporalidade que se dá por sobreposições, convergências. De um modo geral, além de tomar como base os esforços de transversalidade e intertextualidade dos anos 60 em diante, e a herança positivista que sobrevive potencializada nas formalizações otimistas do pensamento informático, o discurso contemporâneo tenta dar conta de uma temporalidade intempestiva. Um tempo que se abre para o passado e para o futuro. O passado que não passou. O futuro que já acontece. O presente que é ampliado pelas incidências que são cada vez menos dissidências do que co-incidências. Configura-se espaço para todos os tempos. São ilhas vulcânicas, ilhas de erupções daquilo que está vibrando numa frequência de sobrevida, numa presença espectral que ronda como os fantasmas de Didi-Huberman sobre o trabalho Warbourg. Não se trata de renascimentos, mas de sobrevivências que rondam como perturbações do meio que reverberam em direção a um espaço que lhes dispõe lugar mas não os retém. Como em Agamben, o movimento da luz da estrela que se aproxima ao mesmo tempo que se afasta a galáxia. Trata-se de um desejo de presente que nunca se atualiza.

triangulações

A figura do triângulo entra na discussão, inicialmente, de maneira bastante arbitrária, delirante. Ao longo de alguns percursos conceituais e projeções imaginárias sobre os possíveis desdobramentos do debate, esse polígono - que mistura intenções místicas, semióticas e cartográficas - emerge, salta sobre o trabalho, a partir de um questionamento constante que a tarefa artística, aliada ao interesse conceitual e crítico, impunha. A prática artística, em sua expansão biopolítica, assim como os temas da arte-vida, ativismo, transmídia, dentre outros, recoloca a todo tempo a problemática do estatuto da arte. Num período onde os modelos e as técnicas estão esgarçados, e ao mesmo tempo a produção e representação de mundos alcançam a multidão, como reconhecer critérios de comparação, de juízo, de lugar, e de financiamento para esse fluxo disforme dos produtos de arte; como compreendê-lo? Com quais categorias?

Durante todo o ano de 2007, desenvolvendo um projeto musical e performático intitulado Laptopviolão, num espaço dedicado à arte e tecnologia de alguma empresa de telecomunicação do Rio de Janeiro, uma maneira de entendimento sobre a problemática começou a tomar forma. O projeto era dedicado à *mise-en-scène* de uma espécie de cabaré, onde, além de convidados de carreira iniciante, e ao lado de Ericson Pires e Botika Botkay, construíamos versões de alguns clássicos do cancioneiro "popular" brasileiro (as aspas justificam a entrada de Julio Barroso e Gang 90 no repertório) e de canções nossas também. A chave da ação era o fato dessas versões serem feitas apenas pelo computador pessoal portátil, sem nenhum recurso exterior ou periférico, e um violão com cordas de nylon. E cantávamos todos. Mas o que fazíamos exatamente? O desejo era unir a linguagem digital, na sua forma mais simples - o laptop - à linguagem analógica, na sua interface mais cortês - o violão. Que textos tecíamos na prática em meio a essa performance?

Se tratava de música eletrônica - dispúnhamos de um belo aparato de última geração, máquina e software - mas estávamos longe da sofisticação dos dj's *london/Berlin way* que estamos acostumados a escutar nos *clubs* mais *fashions* do eixo Rio/São Paulo; além de Julio Barroso, cantávamos ainda Mario Reis e Jards Macalé, por exemplo, sem jamais termos tocado no circuito da MPB; éramos

financiados por interesses da telefonia e do mercado de acesso "banda larga" à internet, o que, em última análise, é o que permitia, e permite ainda mais, o *patch-work* de *samples* e piratarias digitais que utilizava-se sem limites na ocasião - e cada vez mais.

Debruçado nesse contexto, ainda no primeiro ano de mestrado, surgiu um esquema conceitual que passou a frequentar as concepções e atitudes diante de meus trabalhos de criação daí por diante, baseado nas noções de aparato, desejo e procedimento. Nessa época, depois de alguns cruzamentos acadêmicos e pessoais, houve uma entrevista com a pesquisadora Tatiana Bacal, interessada nos rumos da cultura e da música, que foi publicada e ajudou a considerar a pertinência da fórmula, de onde destaco aqui um extrato:

(...) é possível, neste momento, pensar em termos de uma revolução estética no mesmo sentido de quando 'se inventou o piano'. E não se trata simplesmente do advento do 'aparato' unicamente, mas do que ele denomina como 'desejo', mesmo porque não adiantaria ter o aparato novo quando se prevalece o 'procedimento antigo'. A tríade de criação para ele é desejo - procedimento - aparato. E isso significa não pensar em termos de reprodução, mas de invenção. (in Sá. 2010, p.177)

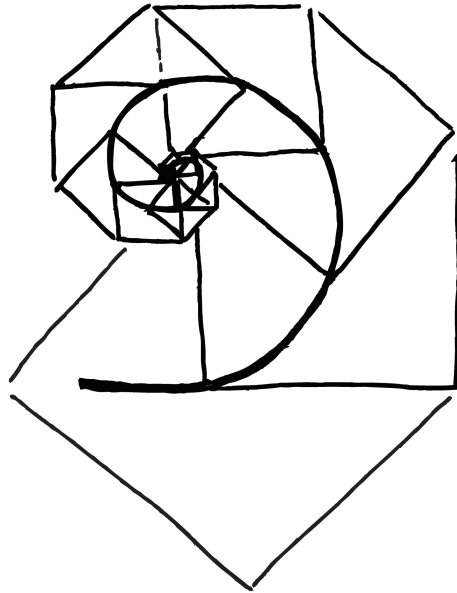
Esse ponto de partida coincide com o desenvolvimento de uma tecnologia digital artesanal construída sobre aparelhos de GPS, para a realização de performances sonoras urbanas, que operam, justamente, com cálculos de "azimute", feitos por uma lógica de triangulação pitagórica. Nesse momento, trabalhando em conjunto com um engenheiro cartógrafo (trabalho já tratado em minha dissertação de mestrado), algumas associações entre sistemas de localização espacial - oriundas do período clássico como base para a geometria - e sistemas de enunciação - como pensamento semiótico - se tornaram incontornáveis e, principalmente, animadoras.

Acredito que essa tríade, ou triangulação, como movimento simples do pensamento, assim como do plano geométrico, abre distintas perspectivas para a experiência dos produtos de arte em sua extensão transgênera, e para os esforços aqui presentes de criar modos e categorias de compreensão das narrativas como espacialidade, como percurso e localização entre meios e camadas da expressão.

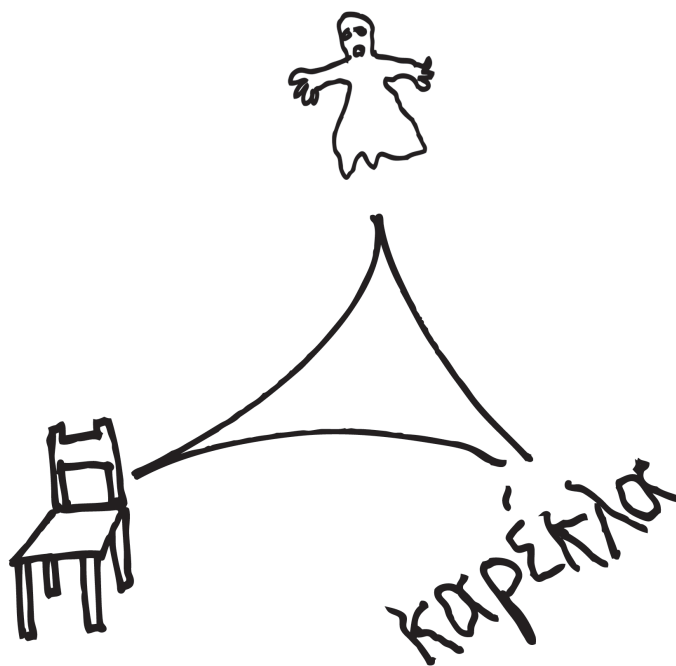
O que parece no mínimo curioso, num primeiro momento, é a força irrecusável da figura do triângulo como presença espectral dessas considerações mais fantasiosas que motivam em segredo as empreitadas individuais e, quiçá, humanas em geral. Após alguma análise, fica a síntese de uma coreografia conceitual minimalista, vislumbre de uma forma pulsante no desenrolar de um pensamento crítico, e filosófico, para além de todas as suas versões religiosas, holísticas, ocultistas e esotéricas.

Com o deambular da pesquisa, uma série de triangulações foram saltando aos olhos em diversas possibilidades, o que se tornou um tanto compulsivo, de minha parte, identificá-las; desde alguns casos fundamentados por teóricos e estudiosos em geral, até outros que passei a desconfiar enquanto candidatos a ilusões do olhar interessado: miragem. Dessa fase inicial, tornou-se mais seguro compreender, ainda que como motivação criadora, que, talvez não por coincidência, a operação por trios constitua um mecanismo fundador do pensamento e, efetivamente, isso poderia ser verificado de muitas maneiras. Essa tarefa exigiria um investimento específico de outro método de trabalho, formado por interesses que não fazem parte desta escrita aqui. Contudo, mais do que a figura geométrica propriamente dita, será válido destacar alguns mecanismos de triangulação que seguiram dando força ao trabalho.

Primeiro, a já citada relação pitagórica entre os catetos e a hipotenusa, resultado de problemas práticos de localização de embarcações e cálculos para loteamentos imobiliários. Pitágoras desenvolve um sistema que parte de uma descoberta concreta em relação à medida da diagonal do quadrado. Essa medida, ao mesmo tempo que desemboca no famoso teorema matemático, funda o conceito de números irracionais. Ou seja, a partir do cálculo sobre o quadrado, ocorre uma transmutação conceitual que inventa a compreensão do círculo, ou da circularidade, ou melhor ainda, da curva espiralar conhecida como razão áurea. Essa ambiguidade entre os espaços e suas dobras interessa; entre a rigidez e a flexibilidade, a quina e a curva, a quebra e a elasticidade.



Em seguida, a introdução da filosofia moral grega já é uma triangulação (1) da performance urbana socrática (maiêutica), com (2) o idealismo da escrita dialógica platônica; e (3) o empirismo aristotélico. Neste caso grego é importante um passeio mais extenso pelo terceiro vértice, para dissertar um pouco sobre a primeira formulação de uma filosofia da linguagem, assim como de uma preocupação semiótica, que é o esquema que nos foi legado como o triângulo semiótico aristotélico.



A questão do signo, para os gregos, residia na relação da palavra falada, restando à palavra escrita o posto de simulacro da voz. Isso, inclusive, desde antes desse período moral da filosofia e, notadamente, com o método acusmático de transmissão, a qual revejo mais adiante. Atento a isso, em Aristóteles, o conceito de Voz é formado pelo som em conjunto com o conceito de fantasia, ou o som com uma representação, uma imagem. Essa imagem ou representação pode implicar uma mensagem, e aí entra o debate presente no triângulo semiótico, onde as letras escritas são símbolos daquilo que é falado, que por sua vez são símbolos dos estados da alma, das afecções, da fantasia. Ele coloca isso de uma maneira bastante complexa e velada, no texto chamado *Da interpretação*. Essa obra, onde aparece o triângulo aristotélico, é considerada pelo principal organizador das obras de Aristóteles como uma obra que não é aristotélica, pelo fato do filósofo se referir a esse assunto dizendo que já houvera abordado o tema em outra obra que, porém, nunca apareceu, nunca fora encontrada.

O problema do triângulo semiótico aristotélico migra então para o conceito de Fantasia, que tem a ver com a representação. Ela é uma espécie de resquício da sensação que, por sua vez, é um fenômeno ao mesmo tempo físico e mental. Isso leva a outros problemas sobre o que é a sensibilidade, ou o que é o sentido. Posso

considerar inicialmente que o sentido é aquilo que chega como estímulo ao aparato que sente; ou, no caso, o que chega ao corpo. Assim, o sentido é um composto misto entre o que sente e o que faz sentir - entre o aroma e o nariz, o toque e a pele, o som e o ouvido, a luz e o olho. Respeitando a hierarquia dos sentidos proposta por Aristóteles no livro I da Metafísica, posso continuar seguindo sua investigação filosófica perguntando o que é o ver. Ver seria, então, o fruto de uma certa alteração produzida pelo objeto visível, pela luz ou pela cor, naquele que é capaz de receber a cor quando está distante dela por um intermediário diáfano. Mas qual é a natureza dessa alteração? Posso pensar, de um lado, que essa alteração é completamente física. O meu olho, que é composto por um elemento diáfano, ele se torna vermelho quando eu vejo vermelho. O que afeta transforma o afetado. Algumas considerações científicas laboratoriais, biológicas, tentam muitas vezes, e com muita propriedade, desmentir essas teses, rebaixando-as à poesia, e dizendo que não, o olho não fica vermelho. Como aqui perseguimos justamente a poesia - e o fazemos por baixo, pelo chão - sou levado a tomar parte e afirmar: Sim! O olho fica vermelho. Basta olhar no espelho para verificar. O problema é entender qual a natureza dessa transformação.

Em termos gerais, a base sistemática que desmente o argumento aristotélico durante a modernidade é ancorado nas teorias cartesianas, que já se mostram fracas do ponto de vista contemporâneo - e Agamben mostra isso muito bem. Na estudo sobre ótica, Descartes explica a formação da imagem mental - em meio a diversos parâmetros como raios de luz, ângulos de incidência, pupila, etc. Ele propõe uma experiência tomando o olho de um animal; no caso, de um boi. Ao colocar esse olho de boi numa janela, nós poderíamos ver justamente, segundo as leis óticas geométricas que ele quer provar, a formação da imagem que se encontra dentro do olho. Nesse ponto, ele cria um esquema visual como ilustração da experiência, onde todos os parâmetros envolvidos estão bem posicionados dentro do quadro, inclusive o suposto olho, e um camarada atrás vendo o olho pela retaguarda e conseqüentemente a imagem formada dentro do olho. A partir daí, Agamben chama atenção para o seguinte: a ótica cartesiana é uma metafísica racionalista que pressupõe sempre alguém vendo o que nós vemos. Pressupõe sempre esse ponto de vista da *res cogita*, da razão comum, do Eu. Então, seguindo Descartes, o Eu vê a imagem que se forma no olho. Isso parte de um dualismo:

existe uma substância corpórea e uma substância pensante. E o que é a sensação, nessa concepção cartesiana? É a percepção, ou a consciência que a substância pensante tem daquilo que se forma na substância corpórea. Isso parece estar indo por água abaixo em conjunto com toda a problemática da representação já atravessada em argumentos anteriores deste texto.

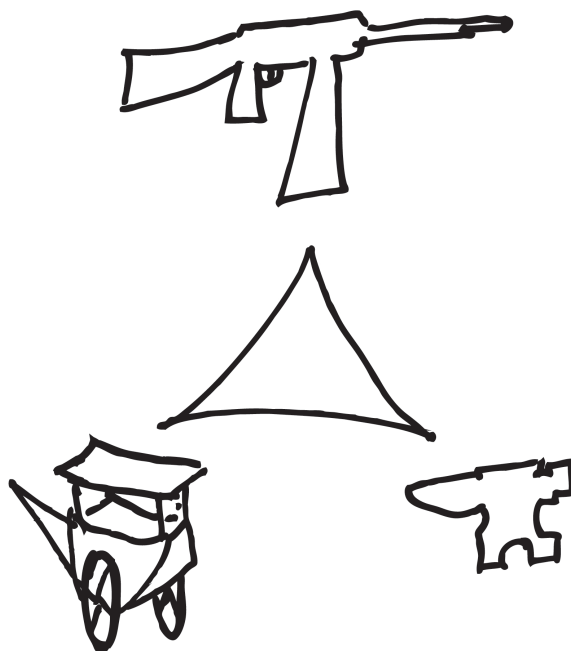
Existe um retorno significativo dos estudos aristotélicos, ligados a uma linha funcionalista da filosofia, que tem origem nas investigações da Cibernética. Aqui vale destacar o pensamento cibernético como um ponto de virada para a cultura contemporânea, principalmente as analogias entre linguagem e comunicação de organismos "vivos", ou biológicos, com máquinas eletrônicas, como codificação e decodificação de sinais ou *inputs*. Ponto importante, inclusive, como uma corrente de disputa nos debates sobre o pós-moderno. Apoiado em Aristóteles, até então descartado, pôde-se considerar por caminhos científicos e laboratoriais, experimentais, a existência de uma alteração corpórea que está associada, e não separada, de um evento mental. O evento mental é a função do evento físico dentro de uma cadeia de operações e procedimentos entre um *input* físico e um *output* também físico. Entre ver e agir, acontece uma série de alterações físicas que são funções de processamento da informação, ou do percepto. Não tenho a intenção de desenvolver esse debate no trabalho, apenas apontá-lo de sobrevoos, no emaranhado das implicações culturais da atualidade. Implicações essas que geram uma problemática ligada ao tema das "máquinas de comunicação"; da linguagem "em geral" como processamento de informação do tipo *input / output*, da engenharia Mecatrônica, e enfim, da codificação da vida em algoritmos, que torna possível vislumbrar, sem moralismo, a dissolução dos limites da inteligência entre natural e artificial. Essas campos, em sua incontestável amplitude, também se cruzam e passam a compor novos desafios para diversas práticas do discurso.

Retomando o foco, o triângulo semiótico aristotélico trata do conceito, da coisa e da palavra. O estado da alma, o phatos, a afecção da alma, a coisa mesma, e a palavra falada. A afecção da alma é um sinal da coisa, enquanto a palavra falada é um símbolo da afecção, ou do sinal. Aí surge a relação da referência e do significado. A palavra possui uma referência à coisa ao mesmo tempo que possui um significado mental. Por isso é um triângulo e não poderia ser uma linha reta. É

necessário que essas noções estejam em dimensões distintas, de maneira que dois vértices localizem o terceiro, alhures. Trata-se, já, de localização espacial, e não simplesmente de encadeamento causal linear. Por mais que, nesse caso, seja uma espacialidade conceitual. Quando fala-se a palavra nomeia-se a coisa. Aqui aparece logo um elemento complicador, que diz respeito a certos mecanismos da linguagem onde a palavra inventa a coisa. Nesse ponto, é necessário lembrar dos sofistas, defensores, em certa medida, dessa acepção do discurso onde a coisa não existe antes da palavra ou dos efeitos do discurso; um discurso que produz a ordem, produz o mundo.

Sem querer dar forma a esse debate clássico entre filósofos e sofistas, é interessante notar os caminhos abertos por esse pensamento conceitual que opera sob a forma de triangulação e, antes de entrar nessa disputa interna pela natureza do significado, a própria pré-disposição pelos atos de significação, enquanto atos de discurso, parece fazer parte de um desejo de ser humano. É, antes de uma condição humana pré-determinada, uma disputa por humanidade, enquanto produção de desejo. Nesse sentido, a questão da Fantasia vai aparecer ao longo da história como imaginação, como representação, como delírio, etc. Mas o que é, então, a fantasia? Parece impossível determinar, podendo ser um cruzamento de tudo isso dito. Assim, é necessário deixar claro que o desejo de dar sentido, de conceitualizar, de nomear, de agir, ao contrário de esmorecer, ganha força e se afirma na alegria da imaginação e do delírio de humanidade.

A questão seria, então, entender como aparecem essas triangulações que ligam determinadas palavras a determinados conceitos e a determinadas condições locais, contingentes, históricas. Uma palavra assume um sentido, ou um determinado conceito, dentro de uma configuração de mundo. Por sua vez, essa configuração de mundo não determina a relação entre palavra e conceito e nem é fruto, simplesmente, da determinação conceitual de uma palavra, mas está dentro desse jogo triádico entre os vértices palavra/conceito/mundo.

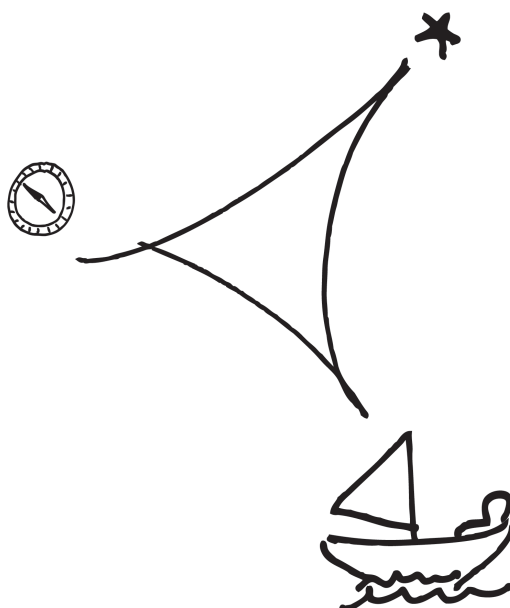


Outro caso pertinente, encontra-se de forma velada no trabalho de Deleuze e Guatarri, que, apesar de não disporem a coisa nesse esquema, operam também uma triangulação. Em meio a toda problemática dos Mil platôs, é no último volume, a partir do *Tratado de Nomadologia*, que alguns vértices fundamentais do seu pensamento podem ser vistos nessa forma. De uma maneira panorâmica, as noções de "nômade" e "sedentário" ocupam um lugar de peso nas discussões deleuzianas. Isso já é, inclusive, lugar comum dentro dessa problemática. Algumas apropriações utilitárias dessa abordagem tendem a notar uma oposição, senão catastróficamente moralista, no mínimo polarizada. De um lado a máquina de guerra, o movimento puro, a aventura nômade; do outro, o aparelho de estado, a instituição, o drama capitalista sedentário. Essa oposição é falsa enquanto comportamento dialético maniqueísta. Trata-se de uma dicotomia fundadora, de uma ambiguidade complementar que não cessa jamais. Ora cede aqui, e os desertos e as estepes se propagam; ora avança acolá, onde a agricultura e as lavouras se instalam. Essa dicotomia, enquanto força, deve permanecer oscilando enquanto os territórios se codificam em um ou em outro movimento. São as táticas ou estratégias de criação de rotas, logo de ocupação dos espaços, que codificam territórios afins. Esse jogo de espacialidades está exposto no debate em torno do "Liso" e do "Estriado".

Nesse fluxo insistente de um espaço a outro, encontram-se pontos de convergência, instantes de atravessamento, lugares de agenciamentos. São, com efeito, entre-lugares que não constituem territórios abstratos ou simbólicos, necessariamente. Não são análises quantitativas sobre degradês, do tipo mais nômade do que sedentário, ou vice-versa. São regimes de existência em territórios que negociam com a transmutação dos espaços. Nesse sentido, não se pode negligenciar a importância do "Ferreiro".

O ferreiro é o itinerante, aquele que cria passagens e acessos entre os dois tipos de espaços, perfurando-o. Não é nem sedentário nem nômade, mas um ambulante. "São trogloditas, não por natureza, mas por arte e necessidade" (DELEUZE, GUATARRI. 1997, p. 97) O nômade, que se desterritorializa em desertos e se serve do feltro O ferreiro, como o metal, vive os buracos, as minas, as jazidas; mesmo quando os reinventa em suas próprias habitações, em sua arquitetura. Nesse afeto metálico, dá formas e deforma incessantemente a rigidez do metal, em sua aparência e sonoridade, produzindo as armas dos caçadores-guerreiros, ao mesmo tempo em que entrega as ferramentas dos agricultores-soldados. Naturalmente que a posição do ferreiro ajuda a garantir a sobreposição pulsante e desviante entre espaços. A arma, na mão do caçador, não deixa de ser uma ferramenta, na medida em que garante a produção necessária à nutrição do grupo. Ao contrário, a ferramenta, na mão do soldado, que garante o exercício da sua profissão "pacificadora", é uma arma.

Com esse vértice, pode-se fechar o plano de triangulação Nomadismo/Metalurgia/Sedentarismo. Seu movimento explícito é a circularidade - ao contrário do esquema semiótico aristotélico, onde a circularidade está implícita; é quase um "efeito colateral". O triângulo gira e transforma em "fase" o que a geometria mais tradicional entende como ponto. A noção de medida presente na terminação "metria" se dilui em direção a uma escrita intensiva dos espaços. Enquanto entre-lugares, são acontecimentos, são instantes relativos às condições de invenção e sobrevivência do espaço territorializado como necessidade funcional. Uma dupla função que se instaura entre a produção de trabalho e a produção de luta.



A partir do surgimento de tecnologias da guerra no século xx, os sistemas de localização na superfície do globo terrestre que operam por triangulação via satélites, notadamente os aparelhos de GPS (*global position system*), procedem com fidelidade filosófica às premissas e demonstrações pitagóricas. Sobre essa matéria, que cria um espaço particularmente codificado de controle e posicionamento, advento mais radical da cartografia contemporânea e do pensamento espacial, vale explanar alguns pontos de relevância.

A engenharia cartográfica leva as táticas de triangulação a um patamar aplicado aos objetos físicos. Apoiada nos primeiros triângulos pitagóricos, o pensamento cartográfico é geométrico. Enquanto tal, necessita de formulações em campos dimensionados em planos e superfícies. Para isso, é necessário a incidência de, no mínimo, três pontos de referência para a composição de um espaço determinado. É o que faz o aparelho de GPS. À maneira dos antigos, o GPS utiliza três astros fixos, que no caso são satélites artificiais postos em órbita, que funcionam como os vértices do triângulo formado no céu. Esses pontos tornam-se a base de uma pirâmide invertida, um prisma que aponta para uma localização na superfície do planeta, a partir de uma série de cálculos e equações que levam em conta as distâncias, o tempo, e outros parâmetros mais variáveis.

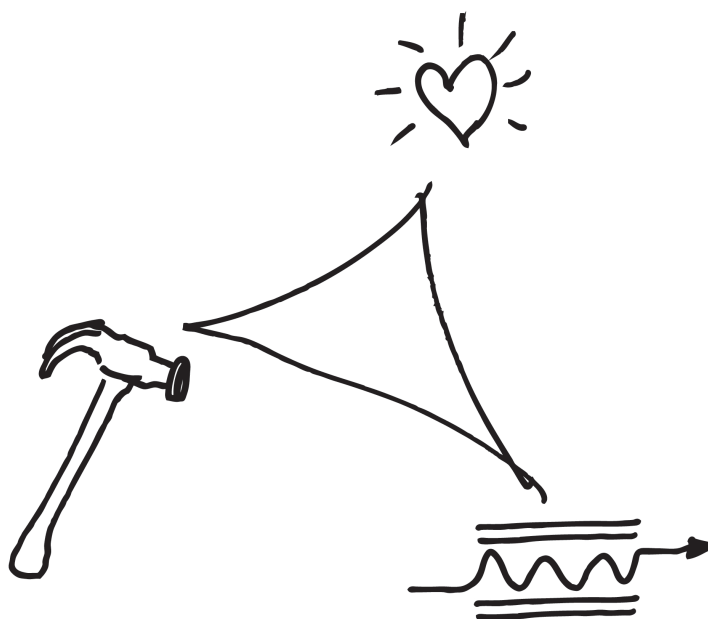
Essas relações da geometria cartográfica, em realidade, não trazem explícita nem implícita, mas pressupões uma circularidade, uma vez que as rotas que ligam abstratamente um ponto ao outro, são geodésicas. Enquanto ciência, o termo "geodésia" foi grafado primeiramente por Aristóteles, e trata da relação entre linhas que são curvas, dando conta da superfície elipsoidal da terra. Assim, essas associações geométricas de localização operam por uma sobreposição de triângulos geodésicos, que resulta num plano saturado de rotas curvas e atravessamentos. Pensando nos antigos, que ainda não contavam com aparatos eletrônicos, para localizar uma coisa no espaço, ou, sendo mais fiel às reais necessidades dessas operações, para se achar em relação ao espaço - por exemplo o navegante no meio do oceano - é preciso tomar como referência a localização das estrelas, identificar duas delas como pontos fixos, e formar um plano fechado pela triangulação dos dois satélites associado à posição de observação, e calcular, ou traçar a localização em que se encontra.

O "3" não trata da complexidade possível dos pontos de referência, mas postula a quantidade mínima de pontos, ou de noções, para fixar um objeto no espaço. O número 3 parece constituir também, por outras perspectivas, a condição mínima de coletivo, ou comunidade. Dois parece pouco, considerando as formas de agenciamento humanas e suas dimensões andróginas, como em Platão, assim como seu caráter erógeno e sexualizado, que tendem à privatização dos afetos. O terceiro elemento tem a força do voto de minerva, que pode ser um poder instituinte, desorganizador, mas também instituído e conservador. E, assim como na política, precisamente em seus anseios democráticos, a cartografia também ganha mais potência em suas tarefas com a disponibilidade de um número maior de pontos, ou de perspectivas: quantidade é qualidade.

Na realidade, o triângulo foi "criado" como solução para problemas de localização e medição do espaço. Todo triângulo, mais do que uma figura geométrica, é uma tática do pensamento que inventa a própria geometria. Geometria, vale redundar, é exatamente a medida da terra, seja o planeta enquanto superfície, seja porções dela. Essas medidas, por mais concretas e matemáticas que aparentam ser, dão forma, muitas vezes, a dimensões abstratas da imaginação, moldando mundos físicos em formatos arbitrários, contingentes e parciais segundo contextos

históricos e socioculturais específicos. Pitágoras não conhecia a famosa equação chamada "teorema de pitágoras" e não sabia nem mesmo o que era uma equação. Apenas associava relações abstratas entre objetos e formas poligonais decorrentes. Ele observou algumas formas "geométricas", jogou com elas, e compreendeu que havia relações intrínsecas entre suas partes. Se aumentasse um lado, transformava os outros e transfigurava as dimensões da forma inicial. A ideia de equação ainda não estava formulada. Foram necessários mais ou menos dois mil anos para as relações de equidade matemática serem grafadas com números e variáveis.

Ou seja, a matemática não é o fundamento da cartografia, mas uma linguagem tomada de empréstimo, na modernidade, para auxiliar as suas próprias escritas, das quais as aparências nos são bastante íntimas - desde os mapas da colonização austral até as ferramentas do *google*. Será que é possível conjecturar sobre analogias entre essas táticas e estratégias espaciais com a problemática da localização dos sentidos?

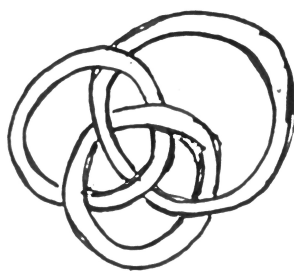


O esquema que proponho como dispositivo para uma abordagem da narrativa como percurso, parte das noções de aparato, desejo e procedimento. Este triângulo fuso é uma proposta de compreensão das táticas de triangulação do pensamento

sem hierarquia entre os vértices. Parte-se de qualquer vértice em direção a qualquer outro, sem ordenação por importância. Qualquer noção pode ser acionadora, detonadora do percurso narrativo, do processo de composição de uma poética, ambos enquanto ação, se agenciando, inevitavelmente, com os outros. Considerando a problemática e a abrangência nas quais as possíveis concepções de narrativa contemporânea implicam, qualquer ação poética é, minimamente - antes de ser amarrada por um pensamento identitário, em gêneros ou linguagem - fruto de um desejo, sobre uma materialidade, através de determinadas maneiras de produção e operacionalidade.

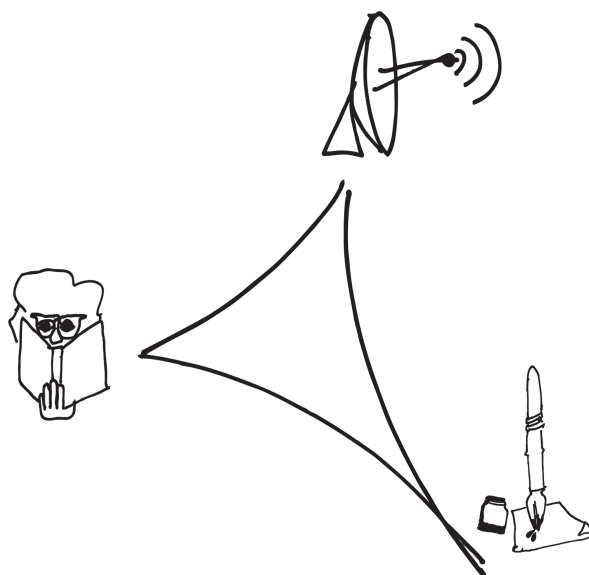
Sobre esse agenciamento, Agamben recorda uma figura triangular complexa, em recente conferência sobre a obra de arte:

A hipótese que gostaria de sugerir é que obra e operação criativa são duas noções complementares que formam com o artista como seu meio o que lhes proponho chamar de máquina artística da modernidade. E jamais é possível separar um desses três elementos. Juntos formam algo como os anéis de Borromeo (três círculos unidos de tal modo que nenhum deles pode ser separado sem que separe também os outros). Obra, artista e operação criativa estão ligados juntos numa espécie de máquina de três faces que hoje, de alguma maneira, gostaria de colocar em dúvida. (AGAMBEN. 2013, p.357)



O filósofo escreve com foco em outros pontos de interesse, e, principalmente, com a estratégia de desconstruir isso que chama "máquina artística da

modernidade". O triângulo fuso aqui proposto não diz respeito ao circuito artístico, entendido como sistema, mais ou menos à maneira exposta também por Antonio Candido em sua triangulação literária produtor/transmissor/receptor (escritor/editor/leitor), construída por "elementos de natureza social e psíquica" (CANDIDO. 1964, p. 25). De outro modo, o interesse aqui é contribuir para a compreensão de dispositivos poéticos híbridos, no sentido mesmo de sua fabricação, ou realização. Apesar dessa distinção em relação aos objetivos da argumentação de Agamben, a imagem dos círculos de Borromeo são precisas para o debate. Cada vértice do triângulo fuso é também um ponto de ressonância que interioriza os outros dois numa órbita coletiva.



O desejo diz respeito ao que se quer "dizer", ou porque se quer, ou ainda para quê; quais as motivações, os enredos, os afetos, as histórias, os objetivos ou os traumas que se quer expor, por em jogo, encenar. Seja lá o que for, isso deve ganhar corpo em alguma materialidade a ser trabalhada, em algum suporte ou aparato. Por exemplo, pode-se trabalhar sobre palavras, sobre o próprio corpo, ou com sons e imagens, com objetos e assim continuamente. Já o procedimento é o ângulo do método, do como e o que fazer, sob quais processos de construção, com que

técnicas e sob quais condições ou regras de existência. A órbita entre eles começa a ficar interessante quando dá-se atenção à pluralidade singular de cada ângulo, quando observa-se a dinâmica intrínseca à natureza de cada posição, de cada ponto dessa tríade de criação.

Dessa forma, se o elemento detonador de um processo criativo partir de um aparato, a materialidade desse aparato se potencializa o quanto mais for afirmada em seus modos de existir. É preciso moldá-la até os limites de suas possibilidades sem impor sobre ela uma deliberação egóica do sujeito artista como uma escolha meramente idiossincrática. O artista "iluminado", pontífice da síntese entre O Belo e os meros mortais, deve estar atento a certos exageros formalistas e ter cuidado pra não se afogar usando chumbo para fazer peixe.

Por outro ângulo, se o desejo é o elemento detonador e sabe-se por antecedência o que se quer, parece justo, primeiro, desconfiar. Os processos contemporâneos de invenção parecem não obedecer facilmente à rigidez do projeto acabado, da vontade subjetiva individual, sem levar em consideração as contingências e casualidades dos fluxos e da dispersão, da força dos encontros e da alteridade. Do contrário, vira pirraça. Considerado isso, a vontade continua indispensável e marca ainda a importância do agente criador, principalmente relacionada à vida e encarada enquanto necessidade. Os aparatos então podem dar conta de facilitar o acesso do desejo ao procedimento por vir.

Esse último, por sua vez, opera da mesma forma sua circularidade. Pode-se proceder de maneiras distintas sobre uma mesma materialidade e sobre um mesmo desejo. O procedimento é o jogo. As combinações e os modos de ocupar, de passear pela matéria, de percorrer um contexto de objetos de representação. É correto perguntar se não seria esse desejo, enquanto vontade e/ou necessidade, enquanto falta ou excesso, a força motriz da circularidade do triângulo, operando veladamente os mecanismos de correspondência entre o aparato e o procedimento e, por diversos mecanismos de subjetividade, controlando-os. Acredito que não.

A questão do desejo constitui um campo de problemas particularmente abrangente, considerando suas dissonâncias psicanalíticas, esquizoanalíticas e

sociais, localizadas em diversos planos conceituais, inclusive cartográficos. Sem instaurar aqui um exame da extensão dessa problemática, considero que o procedimento interfere a todo tempo nos processos de subjetivação e transforma a vontade, que transforma a matéria, que transforma o procedimento, que transforma o sujeito, que transforma, que transforma... O movimento oscilatório opera uma alternância constante entre os vértices, em estados de frequências afetivas. Uma vez na gira, nasce o lugar da convergência e da transmutação, onde a sobreposição e a realimentação constantes entre as partes resulta na fusão dos elementos; gera um *stimmung*.

sonomonapolitopofonia

Dentro dos estudos literários tradicionais, o conceito de polifonia diz respeito, convencionalmente, à presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. A polifonia é um fenômeno também identificado como heterogeneidade enunciativa, que pode ser: mostrada, inserida, colada ou citada; também pode ser não-dita, implícita, inspirada, ou, mais pós-estruturalmente falando, intertextualizada; mas sobretudo, considerando a matéria historiográfica onde o conceito se insere, trata-se de contraponto, enfrentamento, ou conflito.

A noção de polifonia foi grafada primeiro por Mikhail Bakhtin para dar conta de um tipo de escrita de romance, atribuída por ele a Dostoievski, que abandona a centralidade temática da onipresença/ciência/potência da voz do narrador - seja ele quem for numa narrativa - em direção a desvios, interferências, escapes de outras vozes que suplementam ou problematizam essa hierarquia soberana no romance monológico. Esse campo de questões, já há algum tempo canônicas, encontra-se principalmente em seu texto "Problemas da poética de Dostoievski". Em linhas gerais, Bakhtin entendia a ideia de *enunciação* como uma espécie de resultado do encontro de no mínimo dois indivíduos. Ou seja, estamos tratando de

algo que se realiza num contexto social e - como não? - ideológico. Essa enunciação seria sempre um debate à medida que abre, com efeito, caminho para uma resposta, uma réplica.

De uma perspectiva focada na materialidade prima da polifonia, deve-se considerar que esse termo foi extraído originalmente da música e refere-se a um conjunto de sons, organizados e orquestrados como vozes (dos instrumentos) que, de alguma forma, não constitui uma unidade homogênea. Bakhtin, quando pensa a polifonia, está afetado pela composição musical clássica, erudita, talvez pela obra de Korsakov, mestre russo da orquestração da segunda metade do século XIX, assim como também, provavelmente, por Stravinsky. Seja como for, o material sonoro polifônico em questão constitui-se pela interpretação de uma orquestra sinfônica difundida numa sala de concerto. Nesse contexto, dois espaços ideais estão dados: primeiro a partitura, como o *topos* inquestionável – o sagrado - do estatuto musical constituinte do que é música e contra o que não é, por diversas concepções tradicionais até os dias de hoje. Depois a sala de concerto – o templo – moldura destinada à acústica perfeita em relação à pureza e fidelidade das vozes dos instrumentos, que, ocupada pelos intérpretes músicos, exercerão juntos a mediação entre a partitura e o ouvinte.

Além disso, em Korsakov, os movimentos da composição são feitos pelo atravessamento de vozes distintas, de grande força harmônica, entre encontros potencializadores do tema, assim como variações e enfrentamentos, disputas melódicas e choques harmônicos que começam a questionar a soberania do tema. Tudo isso ainda tímido, é verdade, se considerarmos seu aluno mais prodígio da Sagração da Primavera. Daí, dessa trama de tensões entre consonâncias e dissonâncias, a idéia transposta aos estudos literários de Bakhtin que se referem à trama de enunciação como vozes em disputa, aplicada à Dostoievsk, e constantemente apropriada pela crítica brasileira a diversos outros autores, desde monumentos como Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Hoje, em torno de um século depois da criação desse termo por Bakhtin e suas associações conceituais - e das especulações acerca de suas escutas particulares - pode ser pertinente considerar, além da narrativa musical operada pelos russos nos

degradês históricos entre os séculos XIX e XX, os caminhos subsequentes da música contemporânea. Essas rotas atravessam o futurismo italiano e as máquinas de ruído, o dodecafonismo, a música concreta, a eletroacústica e a arte sonora – passando por Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer, Stockhausen, Alvin Lucier, Laurie Anderson e chegando até as práticas contemporâneas de apropriação e difusão sonora, assim como os mais diversos procedimentos digitais banalizados pelo computador pessoal. Como tarefa, tais considerações podem ser válidas para abrir uma via de acesso a outras acepções possíveis da noção de polifonia nos estudos atuais sobre arte e cultura. Dando foco a estas materialidades sonoras, e apostando numa relação reveladora entre elas e a construção das vozes e discursos numa perspectiva política, este texto é uma abertura inicial nessa direção.

Sobre o atual contexto sonoro e musical, e seus agenciamentos com as noções de instrumento musical, voz, harmonia, tema e todos os processos de significação aí implicados, seria possível localizar a problemática numa espécie de estudos transdisciplinares de música. Esse lugar, ainda bastante embrionário em relação a suas consequências epistemológicas e críticas, encontra-se latente, de forma hospitaleira, no trabalho de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas". A questão gira em torno das posições ocidentais e seus embates entre Som e Ruído.

Parece claro que a música, ou o que se entendeu como música até um dia desses do século XX, se constituiu por um processo constante, e muitas vezes violento, de apropriação moralista do fenômeno sonoro. Desde os filósofos pré-socráticos, precisamente em Pitágoras, a distinção entre som e ruído serviu como analogia para a separação fundacional da *physis* grega entre Cosmos e Caos. O Caos, como cosmogonia, é o universo em sua matéria bruta, violenta, desordenada, irracional e animalesca. O Cosmos, em contrapartida, aparece como revisão organizadora dessa força incontrolável, como intervenção de uma racionalidade infante e destemidamente apta a apreender e postular as leis veladas por outra racionalidade espectral e seus segredos. Não só metaforicamente, o universo astral ganha uma interpretação musical, e, de alguma maneira, o deambular dos astros passa a

constituir uma narrativa sonora, ao mesmo tempo que uma matemática musical é desenvolvida.

Tomando esse contexto como ponto de partida, teríamos o início do chamado pacto tonal. A escola pitagórica irá desenvolver, a partir do século VI antes de cristo, uma espécie de proporcionalidade matemática dos sons, o que viria a ser a escala temperada da música erudita, ou "música sábia", alguns séculos posteriores, que, de certa forma, e pulando detalhes internos da questão, passa a atribuir valores de perfeição entre certos intervalos sonoros, certas frequências de vibração, que privilegiam algumas combinações enquanto consonâncias simétricas, puras, justas, contra outras, dissonantes, impuras, desajustadas. Mais adiante, com o desenrolar da cultura grega, da dominação romana, e para ir direto ao ponto, a apropriação cristã de todo esse debate. A consonância pura e justa será associada ao bem e a dissonância impura, polifônica, ao mal. Ao longo dos séculos subsequentes, com todos os seus contextos e singularidades, o embate moralista católico entre o bem e o mal será traduzido e corporificado na matéria sonora e será sempre uma das forças centrais na formação histórica da música chamada erudita. O Bem, que remete a Deus e todas as tiranias em seu nome, mesmo considerada a contingência histórica e seus períodos de configuração ao longo de mais ou menos vinte séculos, seria sempre claro, direto, consonante, unívoco, perfeito, monológico e justo, como o verdadeiro som. O mal, coisa do Diabo, residiria na dissonância obscura, no desvio, curva, engano, dúvida, no imperfeito e desafinado. Toda essa questão, do ponto de vista sonoro, está bem encenada no texto de Wisnik, mais especificamente em *O sacrifício do som*.

Até o século XIX de Korsakov, e também de Wagner, essa dicotomia Bem e Mal, Som e Ruído, ganhou diversas formas conceituais e práticas, entre diversos filósofos e compositores. Com efeito, o embate sofreu transmutações e o que era polifonia no mês retrasado da história, não mais o era no mês passado, e nem ontem. Ao mesmo tempo, e é o que pode ser interessante de notar, o discurso e a enunciação, assim como o acesso à voz e as suas formas literárias, também não. Será que podemos pensar que a polifonia como conceito literário, está, com efeito, intimamente ligado a sua matéria prima sonora correspondente? Nesse caso, seria válido reavaliar essas relações em outras direções e, principalmente, analisar com

distinta importância alguns aspectos da polifonia sonora, como matéria do conceito literário, que experimentamos na contemporaneidade para compreendermos melhor a que tipo de voz e enunciação estaríamos ambientados, afetados, a inventar, a narrar, a dispor.

A segunda metade do século XIX parece marcar o começo do fim, o limite, deste processo de pacto tonal. Para além do mestre Korsakov, a história oficial desse pacto moralizador da música, tem em Wagner o seu primeiro carrasco e, ao mesmo tempo, último herói. Em *Tristão e Isolda* a polifonia encontra ainda um forte claustro moral e um preciso golpe liberador. Wagner executa, desde o prelúdio, e exaustivamente, o último intervalo dito proibido pelas instituições do reino - leia-se Igreja, ainda que o contexto protestante germânico operasse uma brecha de ação diferente dos concílios do vaticano. Ele introduz a ópera com um cromatismo, sequência considerada infantilmente grosseira, e finaliza essa mesma sequência inicial, ainda nos primeiros compassos, com o *Diabulus*, acorde que executa um intervalo harmônico de quarto grau aumentado, também chamado *trítono*, até então um tabu entre compositores, mecenas e salas de concerto europeias. Esse episódio pode ser considerado como o fio da navalha; o último suspiro do pacto tonal (iniciado com as considerações pitagóricas vinte e cinco séculos antes). A partir disso, os espaços parecem se abrir. Não mais exclusivamente para uma discussão processual evolutiva em torno do legado historicista da música, mas para ações distintas, rumo às vanguardas do século XX, artísticas e políticas, e operando uma narrativa sonora destacada precisamente por Wisnik como o retorno ao ruído.

A partir daqui, principalmente com Shoenberg e seu *Pierrot Lunaire*, em 1912 e Stravinsky com a *Sagração da Primavera*, em 1913, a prática musical polifônica começa a tomar rumos inesperados. A radicalização das composições e dos projetos em direção aos ruídos ampliam a questão da polifonia sonora a resultados extremos do ponto de vista da escuta, e são em torno de si mesmos, de seus objetivos e campos de atuação, polifônicos. Cada compositor, cada projeto estético, cada desejo revolucionário, cada delírio nacionalista e cada conjunto de vozes, estilos e gêneros passam a operar um rompimento com o discurso

consonante, com o legado da tradição. Primeiro agenciados pelo absurdo da primeira guerra e, logo em seguida, pelo silêncio da segunda.

Estas rupturas vão apontar um enxame de críticas para o alvo do discurso racional e positivo como um todo. Ao mesmo tempo, os modernos procedimentos de reprodução técnica de áudio e imagem passarão a ser desenvolvidos e acessíveis e, com isso, as novas noções e conceitos de montagem, colagem e difusão eletrônicas levarão a outras dimensões polifônicas, colocando a centralidade do tema e a disputa das vozes em outros patamares de significação. É o caso emblemático, por exemplo, de John Cage, e sua discussão sobre o silêncio, principalmente em seu canônico trabalho 4'33" (uma orquestra inteira em silêncio, deixando tocar os ruídos da sala de concerto); ou ainda do surgimento da poesia sonora, tarefa de poetas como Brion Gysin, Henri Chopin, Bob Cobbing e François Dufrêne.

É interessante notar este retorno ao ruído sem deixar de lado uma perspectiva histórica e política. Estas transformações no campo musical, todas europeias, que abrem caminho para o que virá a ser chamado "arte sonora", passam a ter lugar na mesma dinâmica das transformações políticas que o século XX irá vivenciar. Não devemos deixar de notar que aqui no Brasil tínhamos também nossos enfrentamentos, como, por exemplo, o não reconhecimento e a proibição das sonoridades e manifestações populares como a capoeira ou as canções de terreiro (territorializando questões étnicas), que irão marcar de outra maneira formal um agenciamento polifônico análogo. Shoenberg e Stravinsky estreiam as citadas obras em Paris, na eminência da primeira guerra mundial. No mesmo período, o Dadaísmo ganha forma em noites do Cabaret Voltaire, em Zurique. John Cage começa suas experiências nos embates do pós-guerra americano. O período é marcado pelo caráter revolucionário e todas as investidas libertárias do indivíduo e das vozes oprimidas. A dimensão de conflito instaura-se como *leitmotiv* das relações políticas internacionais e internas. Conflito, atrito, choque, guerra: tudo gera muito som. Talvez possamos pensar em uma possível proporcionalidade entre os conflitos de uma época e/ou comunidade e suas sonoridades. Pensar a cultura do barulho enquanto desejo de interferência na ordem da história, na sua linearidade teleológica, como fratura, salto, curva, exílio, ausência.

Ruído, assim, torna-se um espaço relacional, relativo, dinâmico, e não mais estático, como o contrário do som, seu negativo. Agora, fundamenta-se na noção de interferência no sinal, na mensagem. A noção de acesso, como verbo intransitivo, , propõe outros desafios em todos os âmbitos da experiência contemporânea e funda uma polifonia topográfica e muitas vezes monadológica, tramando a mensagem, o sinal, os códigos, a uma rede de possibilidades discursivas que dependem de suas materialidades, seus significantes, e dependem ainda, sobretudo, da extensão dessas corporeidades em lógicas internas de partilhas específicas, comunidades singulares, nichos de atuação, interesses comuns. São os efeitos da presença dos meios e dos modos configurando sentidos.

A polifonia propriamente dita, material, passa a se inscrever em diversas formas e a partir de noções de vozes que, como propôs o baiano Torquato Neto, realizam a tarefa de "desafinar o coro dos contentes". Polifonia como ordem do dia, tanto da arte como do pensamento em geral. Por uma série de possibilidades ao longo destes períodos vanguardistas até a contemporaneidade, as viradas tecnológicas terão papel fundamental neste desafino, nesta construção do ruído como matéria narrativa e como um índice do encontro de vozes - quase nunca consonantes - e da democracia atual, onde quantidade é qualidade. Além disso, à medida que a dialética vem sendo superada pelos anos em curso, a história vai cedendo lugar a uma espécie de geografia intensiva, de topografias e arquiteturas, uma perspectiva, enfim, de compreensão espacial, onde as vozes parecem ser tantas quanto são os espaços e territórios designados ou designáveis. Diversas camadas sedimentares; distintos platôs. Muitos são porosos e penetráveis e outros tantos são mônadas, de entornos fechados, sem portas nem janelas. Os percursos, por rotas, trilhas e trincheiras - de alguns encontros e quantos desvios - operam essa polifonia dos relevos.

Existir, enquanto forma pulsante, é afirmar a necessidade do movimento, do deslocamento, da diferença e da multiplicidade de um relevo acidentado feito de fluxos migratórios entre tempos e projetos - tudo ao mesmo tempo agora. É a multidão como relevo, ou o relevo da multidão. Muitas vozes formando uma

polifonia bastante singular, distante de Bakhtin, da harmonia de Korsakov e do dialogismo de Dostoievski. Todos querem falar. Muitos têm voz, em diversas línguas. Muitos usam a língua imposta pelos antigos impérios que hoje declinam. Muitos estavam calados mas querem gritar. Muitos ainda não têm o direito à voz mas também não estão em silêncio. Todos estão juntos, se atravessam e nem sempre se encontram. Todo esse movimento de radicalização democrática produz muito cheiro e muito barulho. Cheiro e barulho: disso se trata o movimento. Produção de corpos. Corpos coletivos, públicos, multitudes, corpos fragmentados, sem órgãos, biopolíticos, vivos. Trata-se da única necessidade, única premissa ou imperativo categórico, que é a afirmação da vida.

intermezzo

as chaves ainda estão sobre a mesa. Tudo vai se amontoando por aqui. Essa embalagem torta da seda que já se foi continua mais ou menos no mesmo lugar. Roda pra lá e mais pra lá até encostar no tecido dourado de falsos paetês. O Tecido envolve os cornos do minotauro e alguns ramos de parreira. Cornos que tornaram-se fauno no último carnaval. Ainda mais com a máscara de vaca amarela emborrachada que não está sobre a mesa mas fazia parte da fantasia. Máscara que só tampa meia cara até o nariz. Depois que a seda encosta muda de lugar quando alguém passa pela sala e pega o fauno pra zoar. A seda é lançada e pode cair pelo chão ou cair do lado da torradeira que se encontra em cima da mesa, fora de lugar. Sua prateleira vem sendo caminho do rato que mora no fogão. Mais ou menos na camada livre onde ficam os botões, entre a superfície onde instalam-se as bocas e o teto do forno. Agora ela está mais pro centro da mesa fazendo uma diagonal com uma das quinas inferiores da televisão que não deveria estar sobre a mesa. O fogão fica dentro mas lá fora. O apoio sustenta a tv com o auxílio de algo sem definição de aspecto vermelho que vem por trás causando a angulação do aparelho. Essa perspectiva da diagonal da seda com a tv reforçada pela sua própria

angulação destaca uma garrafa verde no último canto da mesa. O objeto vermelho e a garrafa verde formam o único contraste que escreve esse texto

todo resto se completa. Inclusive o verde falso da parreira e o vermelho pouco dos cigarros. O saco branco de plástico enrolado expande o resto do maço e contempla as migalhas como se fizessem parte. Leva pra frente oposta onde está pendurado o receptor da net ao lado da mão direita que tecla. Bem perto fica o gravador de áudio portátil desacomodado por cima de uma parte do cabo do carregador. O carregador ele mesmo, que é um transformador, liga o usb à tomada elétrica mas não está conectado. O cabo, sim, está conectado ao transformador. A outra ponta mini-usb segue em direção ao telefone que está do outro lado da mesa mas não chega até ele. Indica que o telefone está carregado ou que foi esquecido sem carga e por isso já não toca ao longo de vários tempos ainda sem medida. Entre os dois, existe uma ponta micro-usb de outro cabo que aparece de algum lugar embaixo da mesa de localização desconhecida. Está perdido, sem importância, não se conecta à nada. Existe ainda um fio paralelo fino de saída P2, que liga os fones de ouvido ao computador apesar de não ser o caso: eles estão ao lado do computador, quase roçando a mão esquerda que junto com a outra escreve esse texto

a garrafa verde pode ser de cerveja sem milho que vende muito atualmente. Pode ser também de vinho, mas sem rótulo. Na verdade mudou. São duas garrafas. Uma de cerveja sem milho e outra de vinho sem rótulo que agora guarda água. A de cerveja está no lugar de jarro, também guardando água e alguns dois ou três ramos pequenos que parecem maconha. Verdes também. A água não é pra beber mas para o galho sorver. A outra sim. A garrafa de vinho é pra beber água. Apareceu também um monte de papel com anotações em tinta de caneta azul. São blocos de palavras presas pela garrafa. Outras linhas soltas também estão presas. Trazem nomes sublinhados que podem ser autores ou personagens. Aparecem também alguns esquemas com flechas e figuras geométricas criando paredes em volta de palavras mais elevadas, destacadas dos blocos e das linhas. O movimento das figuras destaca essas ideias em acordo com as manchas deixadas pelo fundo da garrafa que já não está molhada. As letras se deixam levar pelo peso acima. Depois se largam pelo papel e se repetem sucessivamente. As frases quase não se

repetem. Os blocos são sempre outros. Os esquemas propõem rasuras que escrevem esse texto

as chaves continuam sobre a mesa. Tudo vai se amontoando por aqui. o tempo que já foi é a medida das coisas que continuam mais ou menos no mesmo lugar. Entre elas aparecem outras que não estavam. Esse cinzeiro branco indica que alguém fumou. Está bem ao lado da mão direita imprensando uma taça barata colocada sobre um pano sintético de cor estranha. Parece que reflete um espaço de crise entre o dourado dos falsos paetês e o vermelho do objeto vermelho; desvio entre o canto verde e o azul das letras postas no papel pela mão esquerda. As duas agora seguram o papel. São vários papéis suspensos que poderiam flutuar não fosse o peso que as palavras trazem por cima. Se fossem só traços talvez caíssem no chão como os arranhões dos móveis arrastados. As mãos suspensas ainda sustentam os papéis observados pelos olhos que não decidem. Os olhos tremem junto com as letras. Às vezes piscam num movimento descontrolado como se inventassem sentido antes das orelhas. Às vezes repousam. Parece complicado estabelecer um pulso por mais que haja. Quando repousam se cansam. As mãos por cima criam um campo retangular inalcançável onde se cala um quadro na parede. Onde se perde uma parte da paisagem da janela. A ausência e o cansaço da paisagem escrevem esse texto

o silêncio pode ser completo