UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

CARLOS EDUARDO TSUDA

A VIDA É UMA UTOPIA?

devir ambiente devir vírus devir kinestésico devir neblina

devir ma devir pós-anímico

São Paulo

2023

CARLOS EDUARDO TSUDA

A VIDA É UMA UTOPIA?

devir ambiente devir vírus devir kinestésico devir neblina devir ma devir pós-anímico

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientadora Prof[a]. Dra. Rosangela da Silva Leote.
Co-orientadora Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveria.

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

T882v Tsuda, Carlos Eduardo, 1979-

A vida é uma utopia? : devir ambiente devir vírus devir kinestésico devir neblina devir ma devir pós-anímico / Carlos Eduardo Tsuda. - São Paulo, 2023.

492 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote.

Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Branca Coutinho de Oliveira.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte - Filosofia. 2. Devir (Filosofia). 3. Arte - Apreciação. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Leote, Rosangella (Rosangela da Silva Leote). II. Oliveira, Branca Coutinho de. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 701

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CARLOS EDUARDO TSUDA

A VIDA É UMA UTOPIA?

devir ambiente devir vírus devir kinestésico devir neblina devir ma devir pós-anímico

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNESP, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em: 28 / 04 / 2023

Banca Examinadora:

_____

Profª. Drª. Rosangela da Silva Leote
Presidente - Orientadora
UNESP – Instituto de Artes

_____

Prof.(a) Dr. MARIO CELSO RAMIRO DE ANDRADE
Departamento de Artes Plásticas - ECA / USP

_____

Prof.(a) Dr.(a) PATRICIA MORAN FERNANDES
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA / USP

_____

Prof.(a) Dr.NICOLAU ANDRÉ CAMPANER CENTOLA
Departamento de Multimeios - PUC / SP

_____

Prof.(a) Dr. ALMIRO SOARES FILHO
Departamento de Artes Visuais / Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico esse mergulho ao meu filho, Haru.
Sua presença no mundo me encoraja todos os dias a ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha família, em especial minha mãe Leonor Reiko Ito Tsuda, meu pai Yoshihissa Tsuda (*in memorian*), minha tia Lúcia Helena Etsuko Tsuda, meu filho Haru Rosa Martins Tsuda, e minha companheira, Renata Rosa Martins, pelo apoio e carinho durante os quatro anos de trabalho intenso nesta tese.

Gostaria de agradecer ao meu mestre, terapeuta e conselheiro Carlos Carvalho, por sempre me mostrar o invisível.

Gostaria de agradecer ao irmão de teclas na música e no mundo, João Leão e sua esposa Tai Vise, por serem nossa casa e nossa família em Toronto, e nos apoiarem no longo inverno canadense de 2022 e 2023.

Gostaria de agradecer à minha orientadora Profa. Dra. Rosangela da Silva Leote, e à minha co-orientadora Profa. Dra. Branca de Oliveira Coutinho, por me guiarem nesses anos, e apresentarem referências que direcionaram meu trabalho.

Gostaria de agradecer ao amigo e orientador do estágio de pesquisa na Queen's University, Prof. PhD. Gabriel Menotti Miglio Pinto Goring, pelo apoio e abertura durante minha estadia em Kingston, no Canadá, no primeiro semestre de 2023, e mencionar que tal feito foi apenas possível pelo apoio do Programa de Bolsas Internacionais – Emerging Leaders in the Americas Program (ELAP) / CBIE / Edu Canada. E gostaria de agradecer a coordenadora do Programa de Pós-Graduação 'Screen Cultures and Curatorial Studies', Profa. PhD. Dorit Naaman, e aos amigos Naomi Okabe, Brandon Hocura and Peggy Fussell, pelo acolhimento e carinho durante meu período na Queen's University.

Gostaria de agradecer à banca de qualificação, Prof. Dr. Marcus Vinicius Fainer Bastos e Profa. Dra. Branca de Oliveira Coutinho, e à banca de defesa, Prof. Dr. Mário Celso Ramiro de Andrade, Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes, Prof. Dr. Nicolau André Campané Centola e Prof. Dr. Almiro Soares Filho, pela troca e pelos apontamentos realizados.

Gostaria de agradecer a Profa. Dra. Michiko Okano pelo acolhimento e compartilhamento de referências importantíssimas em seus grupos de pesquisa de arte asiática, o GEAA - Grupo de Estudo Arte Ásia e o *Kinyokai*; a Profa. Dra. Christine Mello pelas reflexões e referências sobre pensamento decolonial e contra-colonial, e pelos belíssimos encontros e exposições de seu grupo Extremidades; novamente a Profa. Dra. Rosangela da Silva Leote e a Profa. Dra. Fernanda Carolina Duarte pela parceria no desenvolvimento de atividades e realizações artísticas dentro do GIIP- UNESP; novamente a Profa. Dra. Branca de Oliveira Coutinho pelas aulas maravilhosas de filosofia e estética deleuzeana e guattariana, e pelos encontros e exposições em seu grupo o GPPM – USP; à parceira de liderança da linha de pesquisa Poéticas do Tempo e Espaço dentro do GIIP- UNESP, Ms. Lívia Maria Botazza; e a todes integrantes dos grupos de pesquisa que participei durante esses últimos 4 anos, pela troca e companheirismo!

Gostaria de agradecer à seção de pós-graduação e a equipe da biblioteca do Instituto de Artes da UNESP pelo apoio e suporte fundamentais para conclusão desta jornada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Home, is where I want to be
But I guess I'm already there
I come home, she lifted up her wings
Guess that this must be the place

Talking Heads

RESUMO

Nesta tese de doutorado, proponho um aprofundamento teórico e conceitual acerca do meu processo criativo, através de um exercício da releitura de trabalhos realizados, da continuação de pesquisas artísticas em andamento, e de novas criações nas regiões fronteiriças entre a performance, a arte sonora, a música experimental, a arte-instalação, a arte participativa, a intervenção urbana e a performance para espaço público. Entendendo que a discussão conceitual em diálogo com a prática artística possibilita uma compreensão mais complexa e completa do tema - e que tais sobreposições propiciam um rico leque de percepções tácitas e conexões polissêmicas entre o sensível e o racional -, proponho um texto seccionado em três partes principais que podem ser lidas de múltiplas formas e em qualquer ordem: (1) conjunto de registros fotográficos e em vídeo das obras; (2) reflexões sobre os processos criativos e (3) uma leitura crítica a partir da elaboração do conceito de devir ambiente e suas variações, em que identifico similitudes e proximidades entre as obras e em como se dão suas operações poéticas. Elaboro, portanto, uma teia rizomática interdisciplinar que hibridiza formas diferentes de produção de conhecimento, no intento de possibilitar uma melhor compreensão dos agenciamentos poéticos e estéticos constituintes dos processos criativos.

Palavras-chave: processo criativo; performance; instalação; espaço público; participação pública.

ABSTRACT

In this doctoral thesis, I propose a theoretical and conceptual deepening of my creative process, through an exercise of rereading pre-existing artworks, the continuation of artistic research in progress, and the proposition of new creations in the border regions between performance, sound art, experimental music, installation art, participatory art, urban intervention and performance for public space. Understanding that the conceptual discussion in dialogue with artistic practice enables a more complex and complete understanding of the theme - and that such overlaps provide a rich range of tacit perceptions and polysemic connections between the sensible and the rational -, I propose a text divided into three main parts which can be read in multiple ways and in any order: (1) a set of photographic and video records of the works; (2) reflections on the creative processes and (3) a critical reading from the elaboration of the concept of becoming environment and its variations, in which I identify similarities and proximities between the artworks and in how their poetic operations take place. Therefore, I elaborate an interdisciplinary rhizomatic web that hybridizes different forms of knowledge production, in an attempt to enable a better understanding of the poetic and aesthetic assemblages that constitute the creative processes.

Key words: creative process; performance; installation; public space; public participation.

Sumário

1. introdução 20

2. devires :: experimentos poéticos 32
2.1. Incertezas 34
2.2. Promenade 46
2.2.1. Paris 52
2.2.2. Cadiz 60
2.2.3. São Paulo 74
2.2.4. Bogotá 90
2.2.5. Munique 106
2.3. Série Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência 124
2.3.1. Estudo para o tempo suspenso Ma 126
2.3.2. Físico 134
2.4. Série A vida é uma Utopia 144
2.4.1. Jantar_Medo e Confiança 146
2.4.2. Robalo em Prato Inflamado 160
2.4.3. FlorestAR 166
2.4.4. ILHA 170
2.4.5. Defasagem_devir deserto 180
2.4.6. Hino Plurinacional 186

3. transversalizar :: vôos conceituais 192
3.1. Transversais 193
3.1.1. *Devir ambiente_Devir Vírus* 194
3.1.2. *Devir ambiente_Devir kinestésico* 198
3.1.2.1. Percepção do Espaço 203
3.1.3. *Devir ambiente_Devir Reverberante_Devir Neblina* 211
3.1.3.1. Auralidade e Ambientalidade 213
3.1.4. *Devir ambiente_Devir Ma* 217
3.1.4.1. O espaço “entre” 220
3.1.4.2. *Kami no Kehai* 227
3.1.4.3. Lugar experiencial 231
3.1.4.3.1. Silêncio e Tempo Suspenso: equilíbrio metaestável 233
3.1.4.3.2 Silêncio e tensão 235
3.1.4.3.2.1 Indeterminado Puro 236
3.1.4.3.2.2 Cage Shock 239

3.1.4.3.2.3 *Sawari*: o estrondo que sucede e antecede o silêncio 243
3.1.4.3.3. Espaco tempo turvo: das formas acizentadas 248
3.1.5. *Devir ambiente_Devir Pós-anímico* 251
3.1.5.1. Pós-modernidade e espiritualidade 253
3.1.5.2. Colonialidade: diferença como ponto de partida. 258
3.1.5.3. Formas de existir: produção de subjetividades e desejos 265
3.1.5.4. A cara da Serra 270
3.1.5.5. Os outros 277
3.1.5.6 Ver e ser visto: apropriação e visibilidade 281

4. Sentir :: vôos processuais 286
4.1. Incertezas 290
4.2. Promenade 302
4.2.1. Paris 313
4.2.2. Cadiz 315
4.2.3. São Paulo 319
4.2.4. Bogotá 323
4.2.5. Munique 327
4.3. Série Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência 336
4.3.1. Estudo para o tempo suspenso Ma _Espaço público e metaestabilidade 352
4.3.2. Físico _Intensidades Sonoras 366
4.4. Série A vida é uma Utopia 388
4.4.1. Jantar_Medo e Confiança 408
4.4.2. Robalo em Prato Inflamado 416
4.4.3. FlorestAR_devir floresta _paisagem sonora e espaço urbano 424
4.4.4. ILHA _transversais pós-anímicas 434
4.4.5. Defasagem_devir deserto 446
4.4.6. Hino Plurinacional_perspectivismo cosmológico ameríndio 454

5. Conclusão 468

Bibliografia 474

Índice de Imagens 482

1. Introdução

Nesta tese, proponho um aprofundamento teórico e conceitual acerca do meu processo criativo, através de um exercício de releitura de trabalhos realizados, continuação de pesquisas artísticas em andamento, e criação de novas poéticas nas regiões fronteiriças entre a performance, a arte sonora, a música experimental, a arte-instalação, a arte participativa, a intervenção urbana e as criações para espaço público. Realizo, portanto, uma pesquisa interdisciplinar que hibridiza formas diferentes de produção de conhecimento, promovendo o entrecruzamento e o diálogo entre a investigação bibliográfica e a prática artística. Entendo que a discussão conceitual em diálogo com a prática artística me possibilita uma compreensão mais complexa e completa do tema, resultando num rico leque de percepções tácitas e conexões polissêmicas entre o sensível e o racional.

O fio condutor conceitual desta tese está centrado na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir de onde estabeleço diálogos e rizomas com outras áreas do saber. Abordo questões acerca do espaço, da ocupação espacial, e das relações sociais e inter-pessoais no espaço público em Doreen Massey, Galia Hanoche-Roe, Kevin Lynch, Juliane Rebentisch, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos, Michel Certeau, Milton Santos, Miwon Kwon, Patrícia Moran, Priscila Arantes, Robert Morris, Thierry de Duve e Yi-Fu Tuan, composição sonora e espacial e percepção em Berry Blesser e Linda Ruth Salter, Edmund Carperter e Marshall McLuhan, John Cage, Lucia Santaella, Mikiko Sakamoto, Paul Griffiths, Murray Schafer, Sérgio Basbaum, Toru Takemitsu e Vera Terra, arte relacional, performance, experiência, participação pública e interatividade em Claire Bishop, Eleonora Fabião, Jorge Glusberg, Joseph Beuys, John Cage, Júlio Plaza e Renato Cohen, arte mídia e performance audiovisual em Marcus Bastos, Patrícia Moran e Priscila Arantes, semiótica aplicada aos estudos em artes em Christine Mello, Julio Plaza, Lúcia Santaella e Paulo Laurentz, e estudos culturais, pós-animismo, animismo, e questões identitárias, decoloniais e sócio-políticas em Achilles Mbembe, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Denilson Baniwa, Eduardo Viveiros de Castro, Jaider Esbell e Shoko Yoneyama. Dedico trechos mais centrados aos estudos sobre tempo, espaço e percepção em relação ao conceito de silêncio e o termo cultural japonês Ma em Henri Bergson, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estudos sobre silêncio e o termo cultural japonês Ma nos filósofos e pesquisadores Masakatsu Fujita, Kuniichi Uno e Michiko Okano, nos músicos John Cage e Toru Takemitsu, e nos pesquisadores Richard Pilgrim e Günter Nitschke.

Trabalho, assim, com quatro frentes interdependentes: (1) pesquisa bibliográfica em diferentes áreas do conhecimento; (2) realização de novas pesquisas artísticas e experimentações poéticas; (3) aprofundamento teórico de

pesquisas artísticas desenvolvidas previamente; (4) troca de experiências e referências artísticas e conceituais em grupos de pesquisa, coletivos artísticos e eventos acadêmicos.

Neste contexto, conduzo um laboratório experimental individual e colaborativo que concentra e organiza o fluxo de leituras e pesquisas de novas referências bibliográficas em torno das criações artísticas em desenvolvimento. Dessa forma, todas as atividades acadêmicas, como a realização de artigos e a apresentação de textos e falas, orbitam em torno do meu processo criativo, nutrindo-o de novos olhares, camadas e perspectivas filosóficas. Na mesma direção, aprimoro meu entendimento conceitual e crítico sobre meus trabalhos traçando, gradativamente, longitudinais mais ousadas e abrangentes com a minha escrita. De modo que a pesquisa bibliográfica e conceitual e o fazer artístico se misturam, um servindo de alicerce e reflexão ao outro, evidenciando formas diferentes de entendimento das questões abordadas pelos trabalhos.

Nesse sentido, consolidei - e sigo trabalhando em - duas séries de trabalhos artísticos desde meu ingresso no doutorado: 'Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência' e 'A Vida é uma Utopia'. Essas séries englobam instalações, performances e intervenções urbanas relacionais e/ou participativas, com ou sem tecnologia interativa e/ou uso de meios eletrônicos e telemáticos de interação, em que lido com questões sócio-político-culturais-ambientais do entorno, a partir da exploração estética e poética de diferentes transversais que fui identificando no meu processo criativo.

Não obstante, secciono e avizinho meus trabalhos ao longo de linhas de fuga no tocante às alterações perceptivas espaço-temporais do espectador, às formas e possibilidades de interação e participação pública, aos tipos de problematização e tensionamentos sócio-político-culturais-ambientais propostos, à sua relação com a cidade e seus habitantes, e à transformação de estruturas de relação estabelecidas no e com o espaço. Me interessa assim discutir a construção de redes de interatividade e participação pública, a criação de redes temporárias de ativação, a elaboração e fomento de processos de negociação de curta, média e longa duração, o desenvolvimento de processos de subversão, infiltração e contaminação, a criação de sensações e distorções temporais e espaciais a partir do conceito de silêncio e da prática artística do termo cultural japonês Ma, e as transformações afetivas das relações interpessoais e sociais.

De onde e para onde

A discussão que proponho nesta tese nasce do desejo de aprofundamento de pesquisas artísticas pré-existentes sobre silêncio, o termo cultural japonês Ma, ambiente e participação pública, realizadas em residências artísticas, exposições e mostras entre 2012 e 2016.

Sua relevância, neste contexto, está centrada na abertura e compartilhamento de processos criativos de obras que caminhem nesta direção, a partir de um olhar crítico enriquecido com a interlocução de autores de diferentes áreas do pensamento. Vislumbro, assim, um estudo interdisciplinar sobre tempo, espaço e ambiente em processos criativos de diferentes modalidades artísticas, tendo a filosofia deleuzeana e guattariana como eixos centrais de condução. A partir de uma teia rizomática de argumentações e reflexões, intento alcançar um olhar panorâmico e específico ao mesmo tempo, que possibilite a integração entre as obras e o corpo formado por elas.

Busco contribuir na ampliação da compreensão de performances e ações para espaço público, e de performances e instalações que lidem com questões sócio-político-ambientais, ao problematizar as relações estabelecidas entre os trabalhos e o seu entorno a partir da elaboração do conceito de devir ambiente. Importante mencionar que tal resolução foi alcançada durante o aprofundamento da pesquisa, e que, anteriormente, partia da hipótese que a exploração artística do termo cultural japonês Ma poderia ser o elemento comum transversal ao corpo de obras. De forma que, com este trabalho, intento apresentar caminhos para que outros artistas pesquisadores também possam se debruçar sobre sua obra e buscar em seu corpo transversais que melhor elucidem o cerne de sua pesquisa artística. Nesse sentido, no desenvolvimento das transversais variantes do devir ambiente, exponho conceitos e discussões em torno de vieses das minhas pesquisas artísticas, evidenciando toda a trajetória de reconhecimento do meu processo criativo.

Proponho, portanto, uma reflexão poética e estética interdisciplinar acerca das potências encontradas nos questionamentos sócio-político-ambientais apontados pelos trabalhos, e nas relações de contaminação e porosidade para com o ambiente no desenvolvimento dessas pesquisas. Por esses motivos, alicerço todo o desenvolvimento textual nas experiências vivenciadas em trabalhos novos e pré-existentes, sendo a abertura para novas criações um dos vetores fundamentais desta tese. Realizo a apresentação do corpo a partir de suas extremidades, ensaiando, um diário de observações e pensatas concernentes aos processos criativos, que permite ao leitor formas distintas de entrar em contato com as pesquisas artísticas.

Bússola

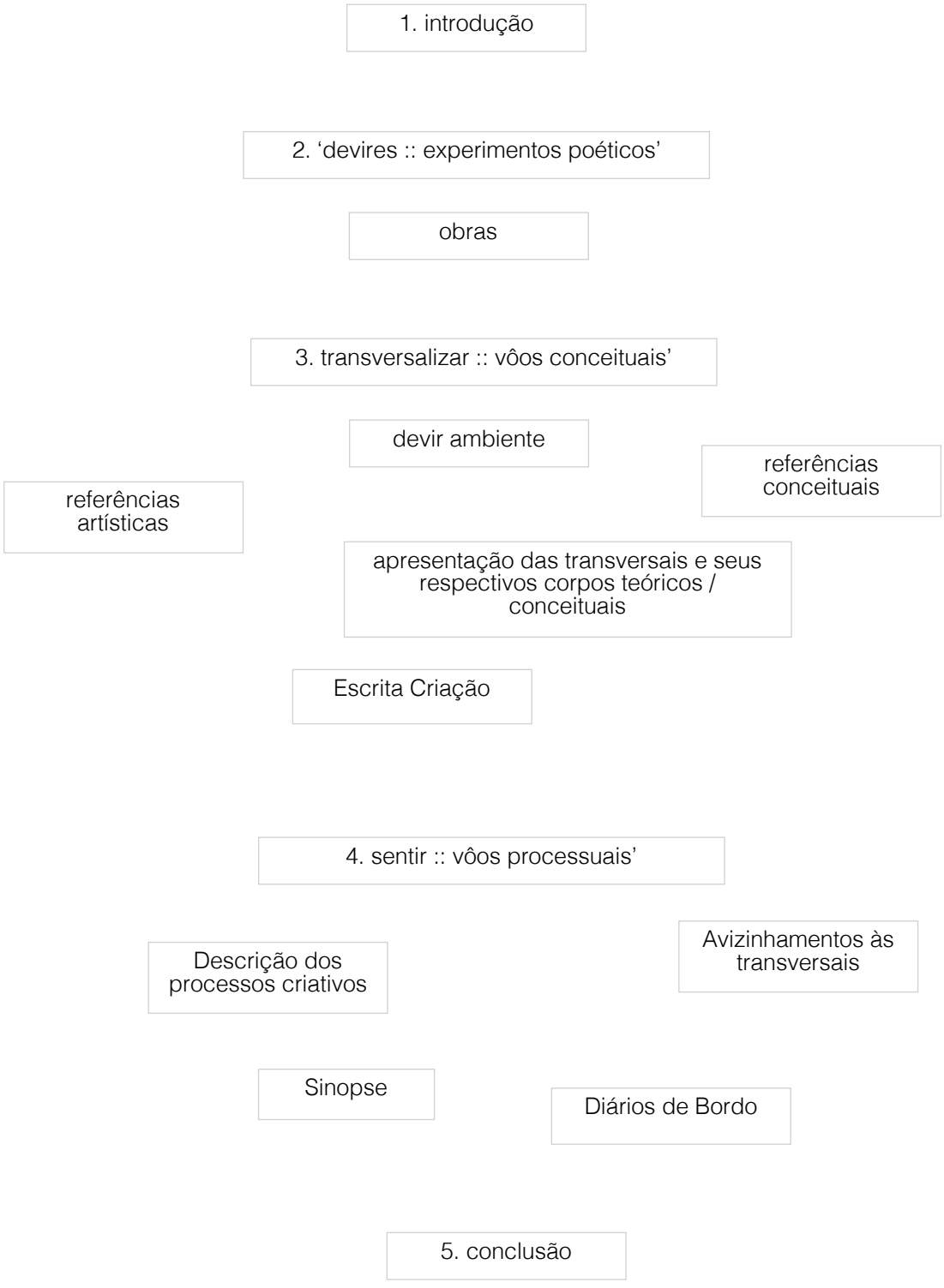
Concebi este texto para ter o mínimo possível de estruturas arborescentes na sua constituição, prescindindo de uma condução teórica e lógica centralizadora, ramificada em partes, e em partes dessas partes. De modo que, o dividi em três grandes nichos, antecedidos e sucedidos por esta introdução e conclusão: 2. 'devires :: experimentos poéticos', em que apresento as obras sem textos de suporte, apenas registros fotográficos e links para vídeos e áudios; 3. 'transversalizar :: vôos conceituais', em que apresento a teia de devires e transversais que perpassam e avizinham os trabalhos artísticos, e em que discorro sobre os conceitos, inquietudes e motivações sócio-político-ambientais que fazem parte dos processos criativos; e 4. 'sentir :: vôos processuais', em que discorro sobre a realização e a estrutura conceitual dessas obras.

Percebendo a recorrência de trabalhos nas intersecções dentre as transversais, e lidando com a incapacidade do texto impresso em representar um modelo rizomático multidimensional, decidi por apresentar o corpo de elaborações teóricas de forma hipertextual e modular. Pratico os conceitos apreendidos pela pesquisa bibliográfica ao longo do texto em função das obras artísticas e suas transversais, pulverizando argumentações e linhas de raciocínio em partes distintas da monografia, criando outras camadas de linhas de fuga e possibilidades de leitura. Dessa forma, o leitor é convidado a realizar associações e combinações de partes do texto, e assim a inferir suas impressões e relações conceituais entre as obras, entre as obras e às séries, e entre as obras e as transversais. Como algumas das obras partem da mesma exploração poética, essa proposta auxilia na organização informacional ao agrupá-las sob uma mesma teia conceitual, possibilitando, inclusive, agrupamentos rizomáticos em diferentes níveis.

A organização dos capítulos desta tese, portanto, não estabelece nenhum padrão ou ordem de leitura, podendo o leitor se aventurar livremente em diferentes longitudinais que deseje traçar. Nesse sentido, o leitor poderá escolher como e em que ordem experimentar esta tese, sendo convidado a estabelecer diferentes mapeamentos e derivas por entre os registros fotográficos e em vídeo das obras, as descrições dos processos criativos, os diários de bordo e relatos da prática artística, as relações conceituais ao devir ambiente e suas variações, e as qualidades e intensidades que cada transversal avizinha. De modo que, recomendo formas de leitura diferentes para leitores que buscam informações específicas nesta tese: para uma visão sistemática da pesquisa, recomendo a leitura da tese tal qual se apresenta, com mais abertura para navegação após a contemplação das obras e a leitura do segundo nicho; para um contato mais sensível com as obras e pesquisas artísticas, recomendo a contemplação do primeiro nicho, em que o leitor poderá

apreciar os registros fotográfico e vídeos (*links* foram disponibilizados para acesso de mais materiais audiovisuais e textuais sobre cada obra) das obras para posterior navegação livre nos demais.

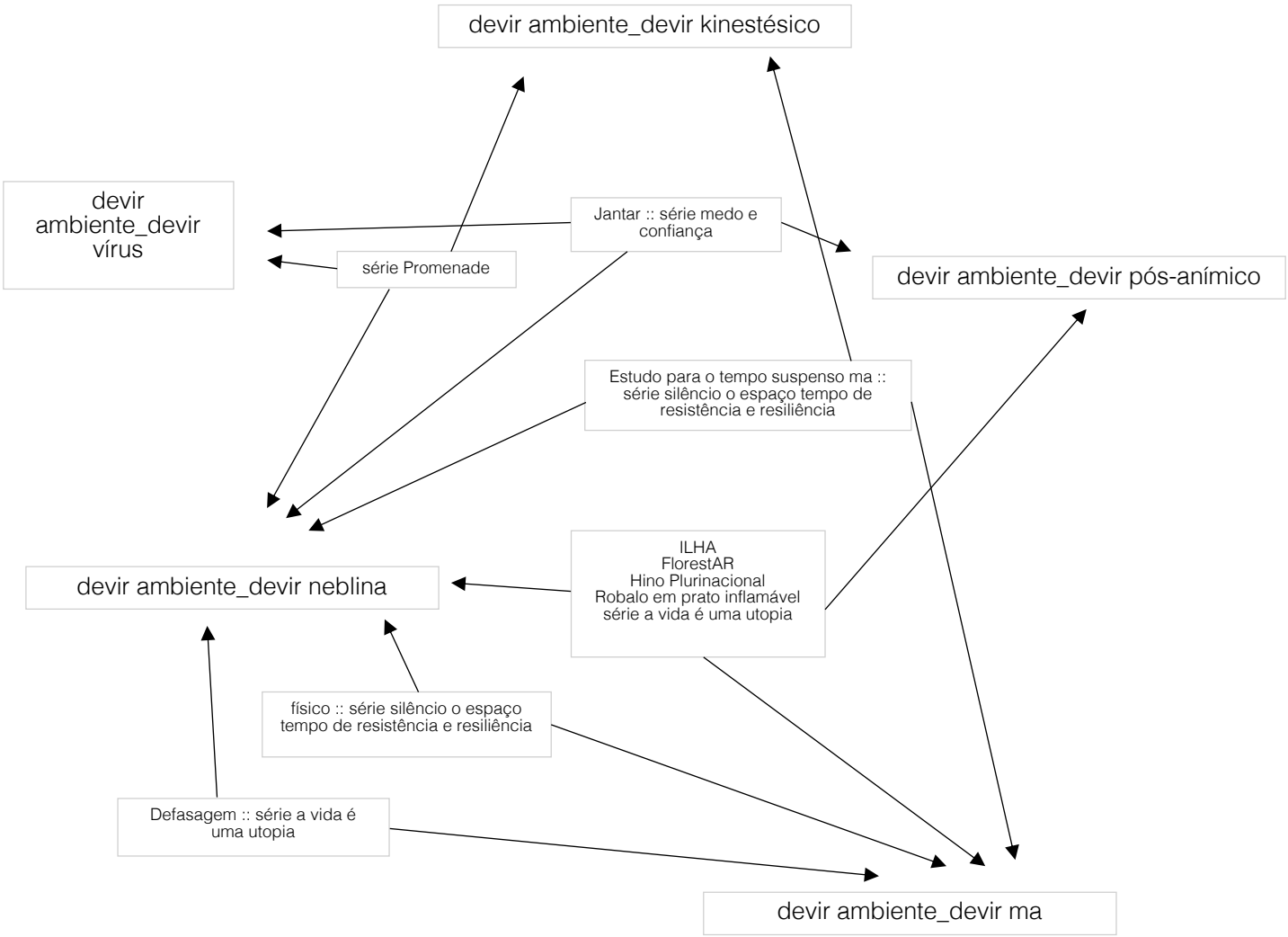
.



Teia de transversais

No segundo nicho (item 3) situo o leitor acerca do conceito de devir ambiente - criado a partir do conceito de devir em Gilles Deleuze e Félix Guattari – e suas variações, introduzindo-o às linhas de investigação poética praticadas nos trabalhos a serem discutidos, e apresentando possibilidades de leitura dessa pesquisa. Realizo, assim, uma contextualização do conceito de devir ambiente em relação às práticas artísticas de ocupação do espaço público e suas implicações físicas e sócio-político-culturais-ambientais na relação entre corpo e ambiente, ao conceito de silêncio em John Cage e ao termo cultural japonês ma, às especificidades acústicas e aurais do espaço praticado, às formulações teóricas e conceituais decoloniais acerca do pós-animismo e do animismo ameríndio, e às formas de experimentalismo sócio-político-artístico. Identifico e discorro sobre cinco variantes de *devir ambiente*: *devir vírus*, *devir kinestésico, devir neblina, devir ma* e *devir pós-anímico*. Discuto a experiência vivenciada na realização destes trabalhos em diálogo com autores das artes visuais, arquitetura, filosofia, geografia, comunicação e música, expondo minhas motivações criativas, e a forma como tais motivações articulam conceitos, teorias e diferentes técnicas nos processos criativos. Ao propor tal formulação teórica, não tenho a intenção de realizar uma análise crítica dos trabalhos e seus respectivos processos criativos. Ao invés disso, proponho um convite ao leitor para conhecer melhor o processo de criação e maturação das obras e das pesquisas artísticas, apontando indagações e inquietações sócio-político-ambientais discutidas pelos e nos trabalhos. Intento com isso, explorar novas possibilidades de escrita nas artes, em que associações e relações não são apresentadas de modo a conduzir um sentido às obras. Pelo contrário, ofereço uma abertura para que os conceitos e discussões levantados pelos devires ambientes se relacionem com as obras de uma forma mais geral, permitindo que associações e relações sejam inferidas, podendo o leitor construir sua própria teia rizomática de percepções, baseado na estrutura de pensamento utilizada na criação das obras e das pesquisas artísticas.

Vale ainda ressaltar, que as obras da série ‘A vida é uma Utopia’, e a performance ‘Físico’ da série ‘Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliiencia’, foram concebidas ao mesmo tempo em que pesquisava os conceitos estruturantes dos devires ambientes concernentes, sendo as criações artísticas e as elaborações e associações conceituais, partes do mesmo processo. As demais obras foram criadas antes da formulação teórica, de modo que celebro nesta tese o amadurecimento dessas pesquisas artísticas propondo um novo olhar sobre os processos criativos.


devir ambiente_devir kinestésico
devir ambiente_devir vírus
Jantar :: série medo e confiança
série Promenade
devir ambiente_devir pós-anímico
Estudo para o tempo suspenso ma :: série silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência
ILHA
FlorestAR
Hino Plurinacional
Robalo em prato inflamável
série a vida é uma utopia
devir ambiente_devir neblina
físico :: série silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência
Defasagem :: série a vida é uma utopia
devir ambiente_devir ma

Devir Ambiente

Em recentes releituras sobre trabalhos de minha autoria entre os anos de 2012 e 2016[1], e na realização das obras séries 'A vida é uma Utopia' e 'Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliiencia' entre 2019 e 2023, pude compreender outras perspectivas que ainda não havia considerado, nem nas minhas pesquisas artísticas e nem nas minhas escritas críticas. Percebo, que para além das especificidades contextuais e físicas / espaciais em relação ao entorno - especificidades lidas a partir das noções de ambiente, *site specific* e *context specific* - esses trabalhos também continham em seus processos uma tendência ou um movimento de dissolução em relação ao seu entorno e aos agenciamentos que os produziam. Operavam de seu centro para suas extremidades, como se, para além de serem praticados no espaço público e estarem em relação com ele em inúmeras instâncias, tendiam a dissolver-se em sua realização. Se desterritorializavam entrando em devir[2] com seu entorno, em linhas de fuga que transversalizavam intensidades qualitativas presentes na ação e reverberadas no ambiente, ou em moleculariz̧ações[3] de partes ou da totalidade de seu programa [4]. Um devir ambiente.

---

1 - Tais trabalhos se diversificam entre performances no espaço público com ou sem participação pública, intervenções urbanas, performances em ambientes fechados e imersivos e performances e/ou instalações com temas sócio-político-ambientais. Neste contexto, pesquisas que envolvam a construção de redes de interatividade, redes temporárias de afeto, processos de negociação participativos, a criação de sensações espaço temporais, e a evocação de sensações e reverberações dessas sensações no público.

2 - Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari em Mil Platôs vol. 4, amplamente difundido e utilizado na filosofia, na estética e nas artes, que nos aporta uma possibilidade de compreensão dos processos artísticos a partir de uma perspectiva analítica transversal e imanente. Nos aproxima da experiência, na medida que nos apresenta uma forma de entendê-la enquanto uma duração no tempo e no espaço, nos colocando numa outra relação para com os trabalhos artísticos instalativos e de performance. Parte de uma lógica rizomática, multidimensional, multidirecional, decentralizada, não centrada em um ponto único e anterior, a partir de uma matriz arborescente. Outro aspecto importante de se ressaltar é que devir algo não se significa imitar esse algo, mas compor com esse algo, estabelecer relações de vizinhança (conceito que me debruçarei a seguir) com as multiplicidades desse algo, as suas múltiplas existências dessubjetivadas. Estabelecer um plano de imanência, um plano de consistência, um corpo sem órgãos. O filósofo François Zourabichvili, contribui para a compreensão deste conceito ao afirmar que: "todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relaçaõ de dois termos heterogeêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Naõ se abandona o que se é para devir outra coisa (imitaçaõ, identificaçaõ), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a "faz fugir". A relaçaõ mobiliza, portanto, quatro termos e naõ dois, divididos em séries heterogeêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relaçaõ com x torna-se y'." (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24-25). Deleuze e Guattari escrevem de forma rizomática e transversal, não criando uma ordem pré-estabelecida de leitura. Exerceremos aqui lógica semelhante de escrita, recorrendo e retomando os conceitos aplicados.

3 - Em referência ao conceito de molecularidade, desenvolvido por Deleuze e Guattari em Mil Platôs vol. 4. Molecular, em contraponto à molar, seria uma forma de existência múltipla, coletiva, dessubjetivada, desterritorializada de uma coisa. É uma das bases para a compreensão do conceito de devir e do pensamento deleuzeano e guattariano como um todo. Para melhor compreensão do conceito, nas palavras dos autores: "Sim, todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que devimos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito. (...) O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. (...) nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular". (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 71).

4 - Programa, segundo Eleonora Fabião, é "um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida (...), e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada" (FABIAO, 2009, p. 4). Nas palavras da autora: "Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para

Sua formulação deriva do conceito de devir em Deleuze e Guattari, um movimento de dessubjetivação, em que algo ou alguém deixa sua existência estratificada e subjetivada, marcada por um tempo cronológico, suas memórias pessoais e sua história, em relações gestálticas bem definidas, e um muro branco para significantes ali ricochetearem[5], para alcançar assim, uma existência múltipla, indiscernível, de uma temporalidade outra, não mesurável e espacializada, uma duração [6]. Uma linha que não tem ponto de origem e nem de chegada, apenas uma transversal que os avizinha [7] não importando sua distância. Nas palavras dos autores:

> Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um no man's land, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro,- e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma antimemória. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 96).

Neste contexto, suas transversais aproximam sensações e intensidades de elementos constitutivos da obra, das características físicas e sensoriais e aspectos

realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio". (FABIAO, 2009, p.: 4)

[5] - Em referência ao conceito de rosto e à dualidade muro branco – buraco negro desenvolvidos por Deleuze e Guattari em Mil Platôs vol. 3. Nas palavras do autor: "O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho." (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 36).

[6] - A noção de duração em Bergson, nos ajuda bastante a tangibilizar e a realizar nossas primeiras aproximações ao conceitos de devir e devir ambiente. Em contraponto ao tempo espacializado, métrico, que pode ser entendido a partir de abstrações e pontos que se sucedem numa linha, Bergson propõe uma forma de compreensão do tempo não espacial, partindo da observação da forma como se dá a sucessão de pensamentos, emoções e sensações em nossa consciência. Ele vai dizer que, se nos concentrarmos no nosso próprio fluxo de consciência, vamos perceber que não experienciamos um pensamento após o outro, ou após uma sensação ou uma emoção. Os experienciamos como um só fluxo contínuo, em que uma coisa está interpenetrada pela outra, e ao invés de se sucederem e se substituírem sucessivamente, cada novo pensamento, emoção ou sensação se agrega aos demais que os antecederam. Em aula ministrada no Atelier Paulista, sobre o conceito de duração de Bergson Peter Pel Palbert afirma que "nenhum pensamento substitui o anterior, mas se agrega a ele, e vai produzindo uma densidade, volume, é uma multiplicidade de elementos que se interpenetram e vão engrossando, se avolumando". E, segue Palbert, "nessa continuidade interna que eu sinto, as coisas que vem a mente, as sensações, esse fluxo, ao mesmo tempo há uma variação de elementos, e ao mesmo tempo uma continuidade". Um processo de adensamento do fluxo em curso, um escoamento em que temos, portanto, continuidade e variação. Como na música, temos variação, pois, há todo momento experienciamos o surgimento do novo, numa ininterrupta criação de novidade na medida em que nos deparamos o tempo todo com o inesperado, o imprevisível. E temos continuidade, pois geramos o novo sem que haja uma substituição ou um esquecimento de tudo que antecedeu: há uma preservação daquilo que se foi. Vivemos, assim, 'estados interpenetrados que vão acontecendo em fluxo: cada estado nos faz lembrar de outros que já vivemos e nos prepara para o próximo e aos próximos'[6]. Duração, continua Palbert, 'é essa espessura, essa densidade, essa variação, essa multiplicidade, esse fluxo, esse escoamento, mas também essa agregação'.

[7] - Em referência a noção vizinhança desenvolvido por Deleuze e Guattari em Mil Platôs vol. 4. Nas palavras dos autores: "A vizinhança é uma noção ao mesmo tempo topológica e quântica, que marca a pertença a uma mesma molécula, independentemente dos sujeitos considerados e das formas determinadas". (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 67-68).

sócio-político-culturais do entorno, ao mesmo tempo em que se avizinham aos agenciamentos que produziram tais desterritorializações[8], e a outros agenciamentos no espaço através de reverberações. Ao reverberar agenciamentos e intensidades evocadas, fazem vizinhança também com sensações experienciadas pelos espectadores, os fazendo entrar em devir em relação ao seu próprio entorno.

Dialogo, portanto, com as noções de ambiente e interatividade em Júlio Plaza, no que diz respeito a ênfase no desaparecimento e na desmaterialização da obra de arte em ambientes artísticos acrescidos de participação pública, e com a noção de participação pública discutida por Claire Bishop. Nas palavras de Plaza:

> Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação. (PLAZA, 2003, p. 14).

Parto desta afirmação para pontuar um dos aspectos do devir ambiente, presentes exatamente nesse momento em que há uma possível dissolução da autoria para uma situação perceptiva de re-criação. Na medida em que o programa desses trabalhos é executado, o mesmo se dissolve nas inúmeras ações relacionais e participativas no espaço, entrando em devir com diferentes qualidades e outros agenciamentos do seu entorno. Tal variante de devir ambiente avizinha a série Promenade, em que ações participativas são propostas e realizadas em conjunto com moradores de uma determinada rua, de uma determinada cidade.

Para além dessa possibilidade, em outras situações linhas de fuga podem estar associadas à forma como se dá a interação com a vida pública; ou como a ocupação espacial afeta a percepção das pessoas no espaço; ou como a participação do público se constitui e como tal interatividade modifica as relações sociais e interpessoais ali praticadas; ou ainda como questões sócio-político-culturais-ambientais, operadas poeticamente, são acionadas e percebidas no espaço e/ou na vida pública.

Dessa forma, sem buscar enquadrar processos criativos em caixas conceituais demasiadamente limitadas e limitantes, em 3. ‘transversalizar :: vôos conceituais’ apresento ensaios reflexivos sobre as transversais que avizinham meus

[8] - Em referência ao conceito de desterritorialização desenvolvido por Deleuze e Guattari em Mil Platôs vol. 3 e 4. Não é a primeira vez que a palavra aparece no texto, na verdade é a segunda. Mas achamos mais pertinente debruçarmos sobre ela, após complementações acerca dos demais conceitos que compõem o pensamento. Uma desterritorialização ocorre quando uma coisa ou alguém deixa de exercer sua entidade molar, e passa a existir enquanto multiplicidade molecular, para se conectar com intensidades de outros pontos que se avizinham. É preciso desterritorializar-se para se entrar em devir. Nas palavras dos autores: “As puras relações de velocidade e lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência, implicam movimentos de desterritorialização, como os puros afectos implicam em empreendimento de dessubjetivação. Mais ainda, o plano de consistem não preexiste aos movimentos de desterritorialização que o desenvolvem, às linhas de fuga que o traçam e o fazem subir à superfície, aos devires que o compõem.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 63). São operações bastante complexas, que chegam a compor teoremas, de modo que recomendamos a leitura dos dois volumes.

trabalhos, tecendo uma rede rizomática que vislumbra características longitudinais dentre diferentes fazeres e processos criativos. Em 4. ‘sentir :: vôos processuais’, após descrição do processo criativo de cada obra, estabeleço as conexões entre as operações poéticas realizadas e a teia de conceitos discutidos 3. ‘transversalizar :: vôos conceituais’, a partir de textos e mapas visuais. Dessa forma, o leitor poderá apreciar as obras em suas múltiplas facetas, estando livre também para encontrar e tecer suas próprias associações e percepções.

Me norteio, portanto, pela pergunta: em relação a que aspectos consigo traçar linhas que aprimorem a compreensão do meu processo criativo (para mim mesmo, e para os leitores da minha tese de doutorado)? Seria o conceito de devir ambiente e suas variações que ensaio aqui uma resposta a esta pergunta? Em que nível, as formulações conceituais e as formas de compreensão do próprio processo criativo apresentadas nesta tese auxiliam pesquisadores em artes em suas próprias jornadas? Boa contemplação / leitura.

.

2. devires :: experimentos poéticos

*

_performance audiovisual

Video registro :: Cassandra Mello e Renata Rosa

Edição :: Marcus Bastos

Fotografia :: Cassandra Mello e Renata Rosa

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK PARA O SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=34

2.1. Incertezas :: coletivo telemusik

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

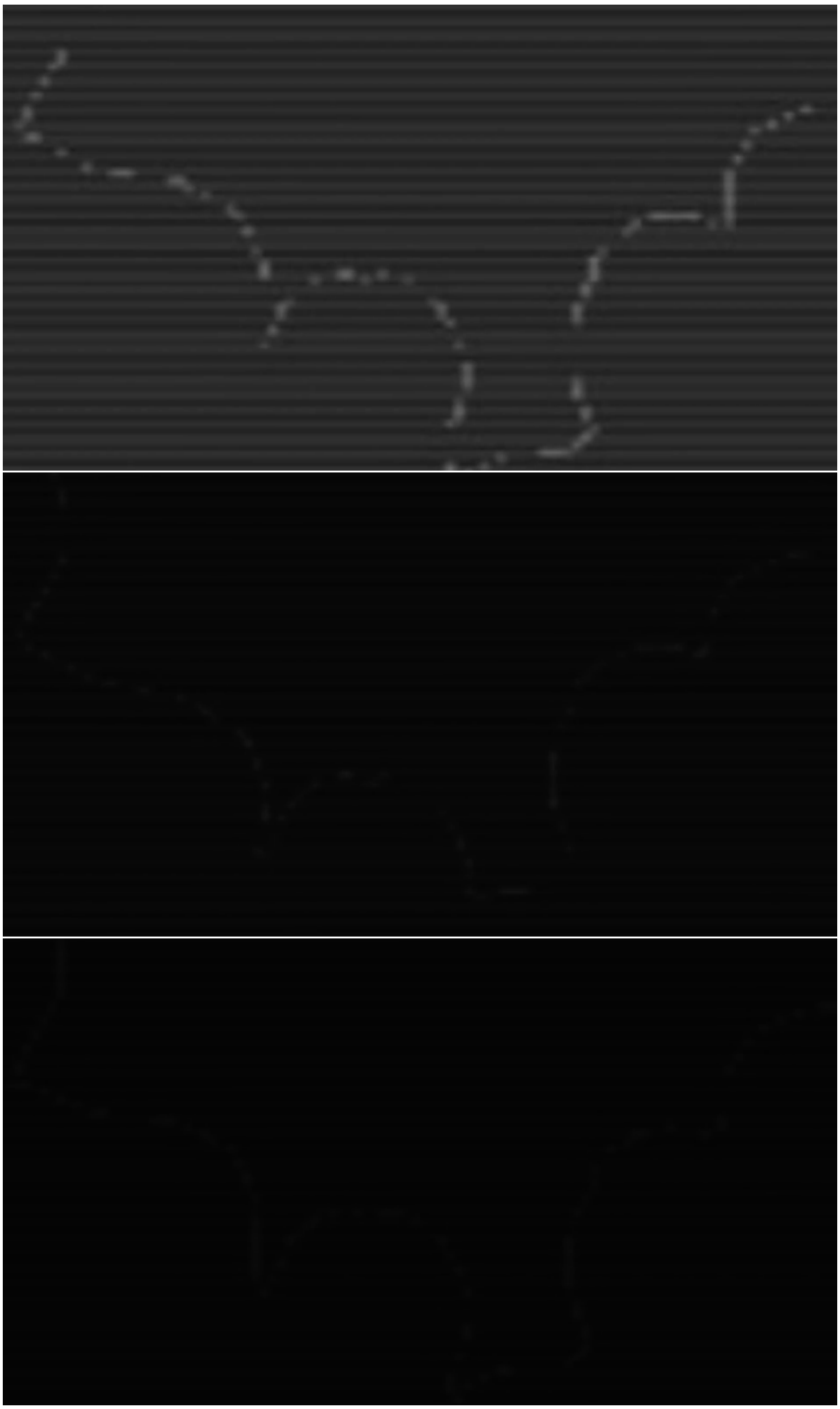
Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017



Mostra ON / OFF :: Itaú Cultural :: São Paulo 2017

_Intervenção urbana sonora / performance para espaço público

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK PARA O SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=56

2.2. Promenade

Programa

Primeiramente, o artista deve buscar por uma rua com características físicas e sociais específicas na cidade onde planeja realizar a ação. Esta ação urbana é realizada a partir de passeios sistemáticos de bicicleta pelas ruas da cidade e é baseada no conceito situacionista de deriva.

Em suas buscas, o artista deve estabelecer contato com os moradores dos locais explorados, para descobrir formas e possibilidades de aproximação para a realização do programa.

Uma vez determinada a rua, o artista deve entregar aos seus moradores discos e mp3 players contendo uma faixa de áudio. Cada um recebe uma faixa diferente de um grupo de camadas complementares de uma única composição musical. É fundamental que todos os participantes da ação o façam por livre e espontânea vontade.

Para tanto, o artista deve criar estratégias relacionais, tecnologias sociais e realizar ações conjuntas com os moradores da rua para potencializar ao máximo sua ação na região. Tais ações podem incluir:

- *visitação periódica*
- *proposições conjuntas com moradores*
- *ações de estêncil*
- *ações de envio de cartas*
- *ações de envio de objetos*
- *ações de troca de objetos*
- *ações de criação de objetos*
- *prática de relações interpessoais em bares, padarias, restaurantes e praças da região.*

Numa determinada data e horário combinados previamente entre o artista e os moradores, os moradores devem tocar seus áudios dispondo suas caixas de som nas janelas em direção à rua.

** Processo criativo e obra são circunscritos e se interpenetram num mesmo espaço e tempo, de modo que os registros fotográficos do que foi, englobam diferentes ações e momentos de sua realização. "Obra" é tudo e nada.*

*** Por se tratar de uma intervenção urbana composta de inúmeras ações participativas, compartilho links e arquivos de vídeo para melhor compreensão.*

_performance para espaço público

Registro em vídeo :: Helena Yoshioka

Edição :: Fred Siewerdt

Fotografia: Dudu Tsuda

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DE VIDEO REGISTRO ::

https://www.youtube.com/watch?v=iHkhr6MMVI8&t=282s

2.2.1. Paris

Intervenção sonora :: ‘Si ma rue était...’ :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: ‘Si ma rue était...’ :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: ‘Si ma rue était...’ :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: 'Si ma rue était...' :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: ‘Si ma rue était...’ :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: 'Si ma rue était...' :: Gallery Window :: Paris / França 2013 :: Acervo do Artista

_performance para espaço público

Registro em vídeo :: Leocricia Sabán

Edição :: Leocricia Sabán

Fotografia :; Dudu Tsuda

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DE VIDEO REGISTRO ::

https://vimeo.com/149178970?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

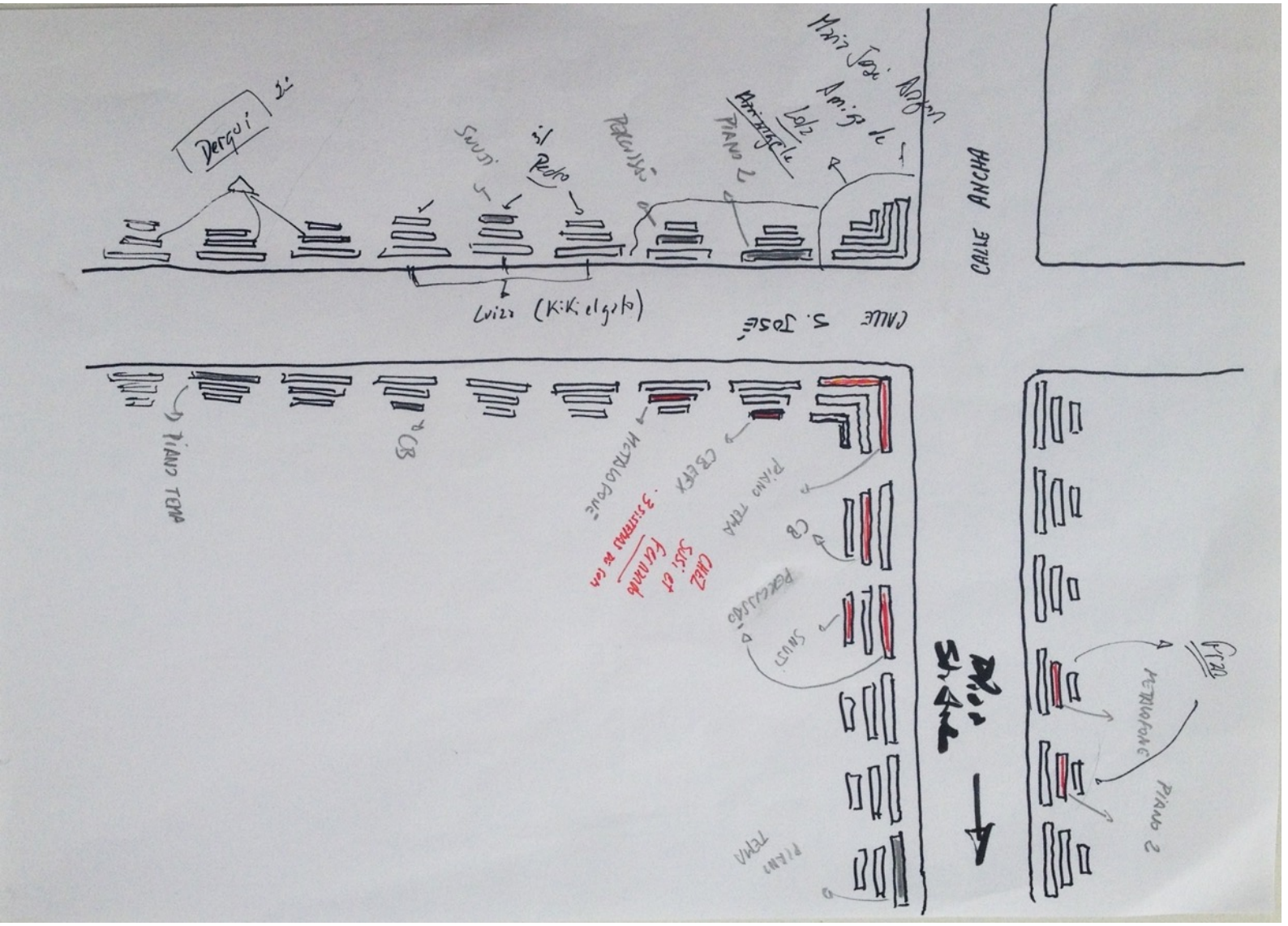
2.2.2. Cadiz

Intervenção sonora :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista

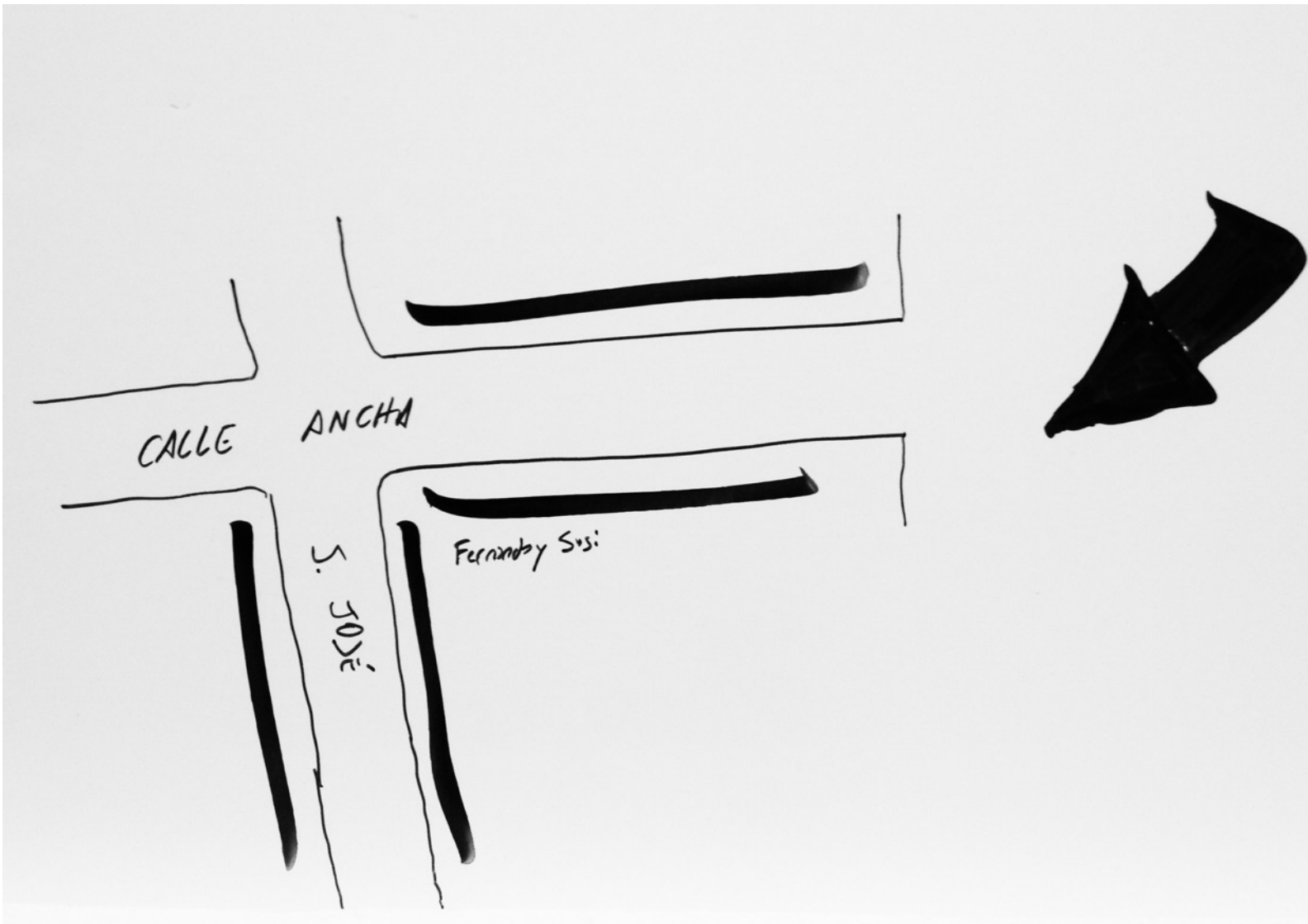
Intervenção sonora :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista

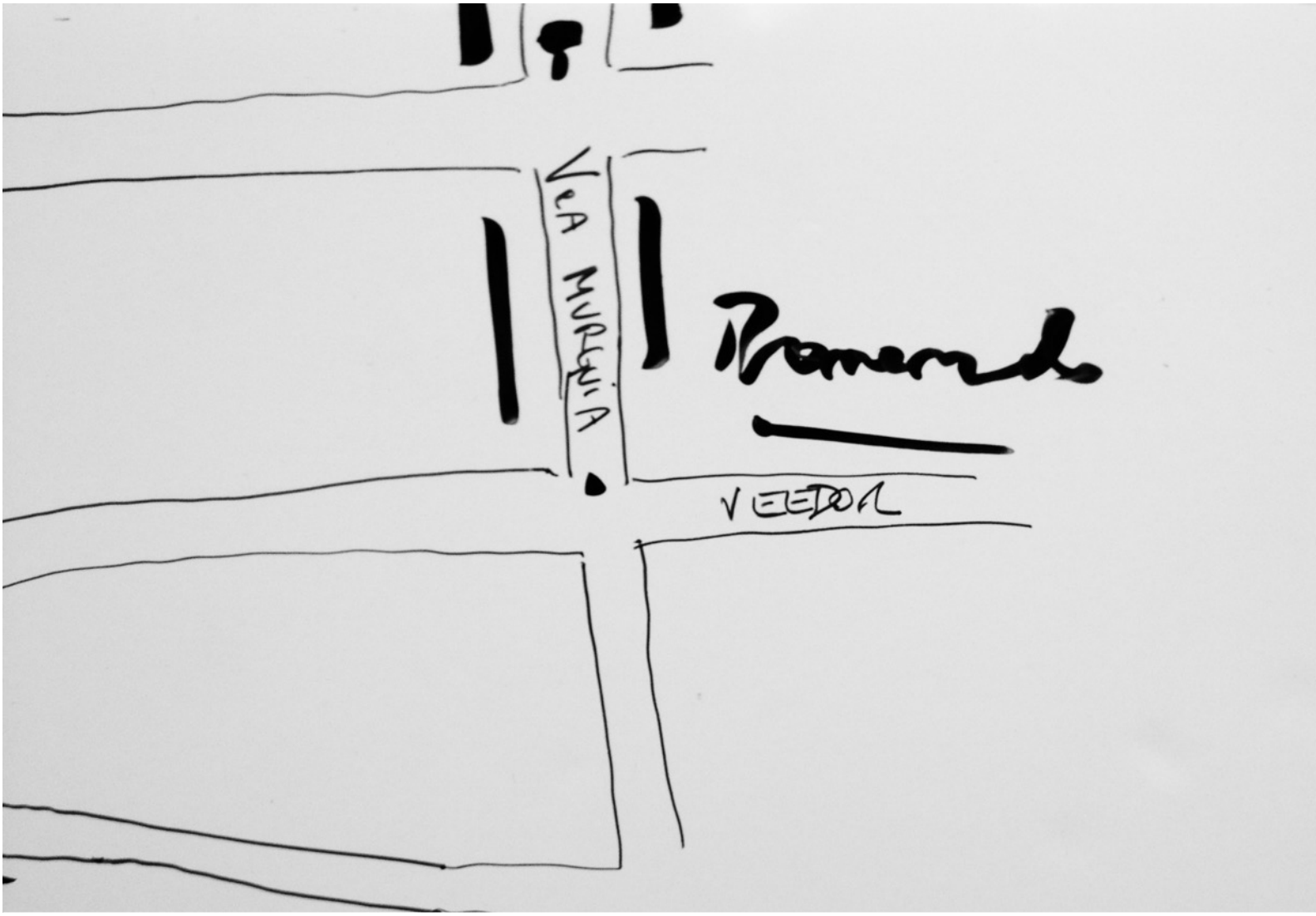
Intervenção sonora :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista



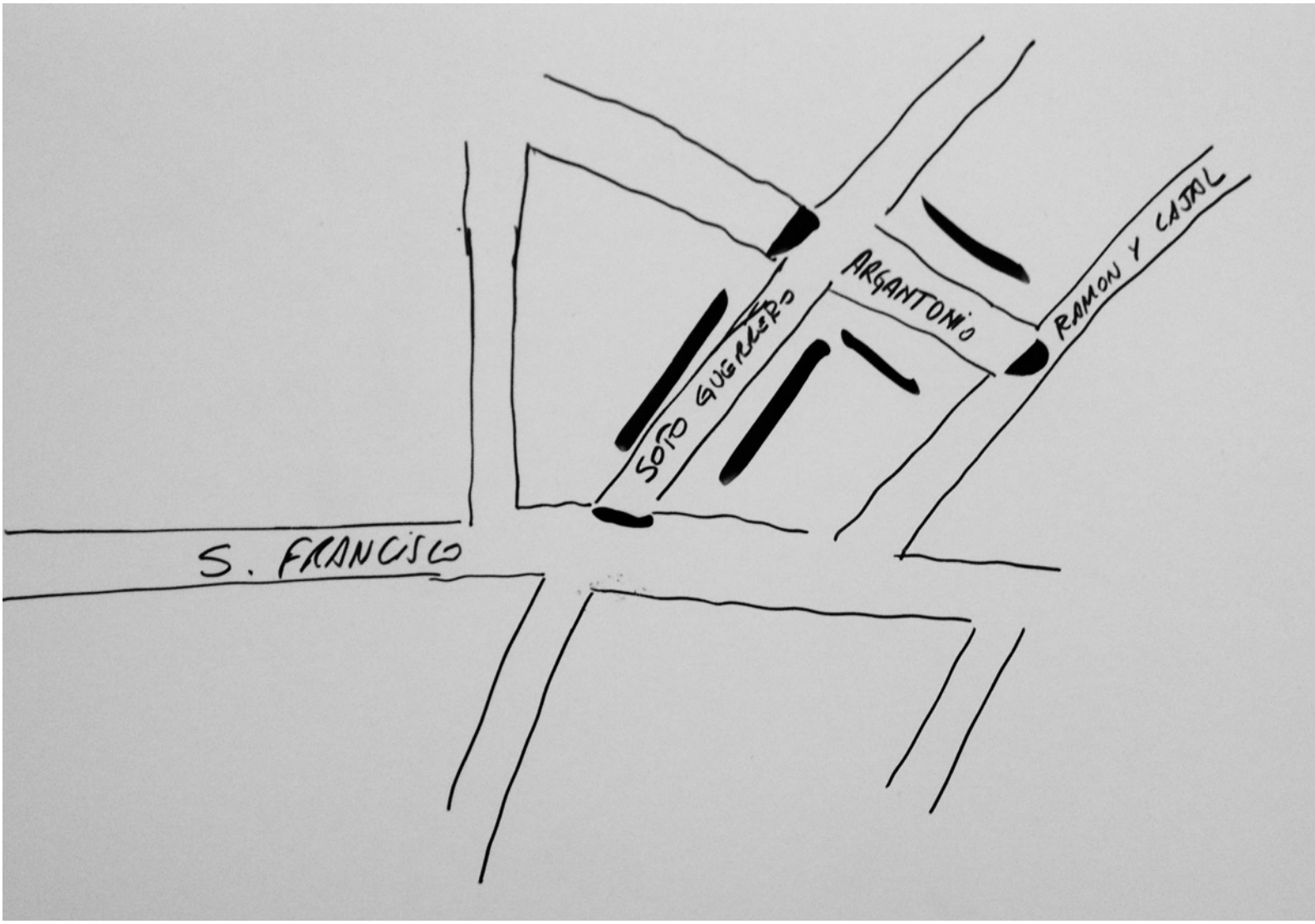
Mapa sonoro :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista



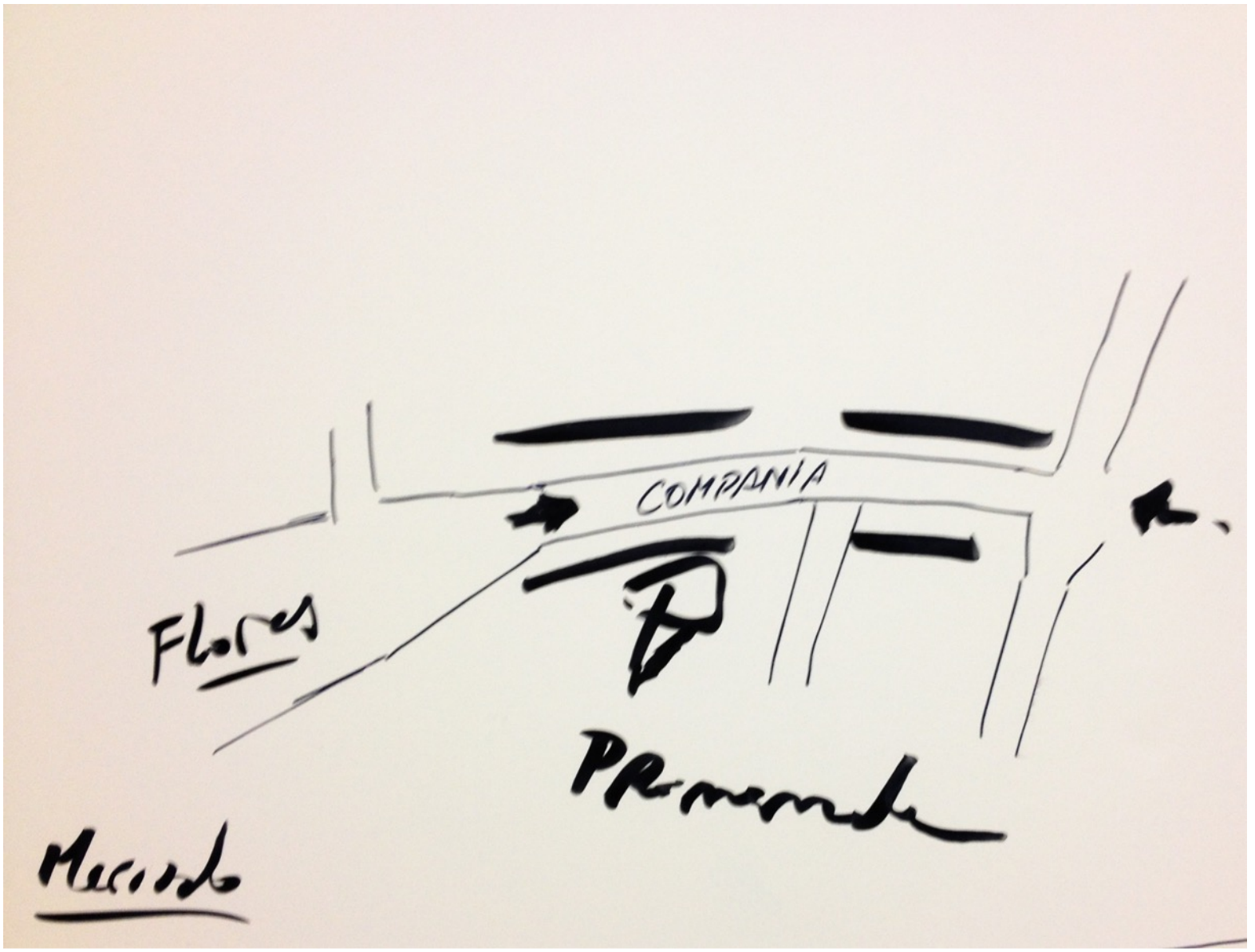
Deriva :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista



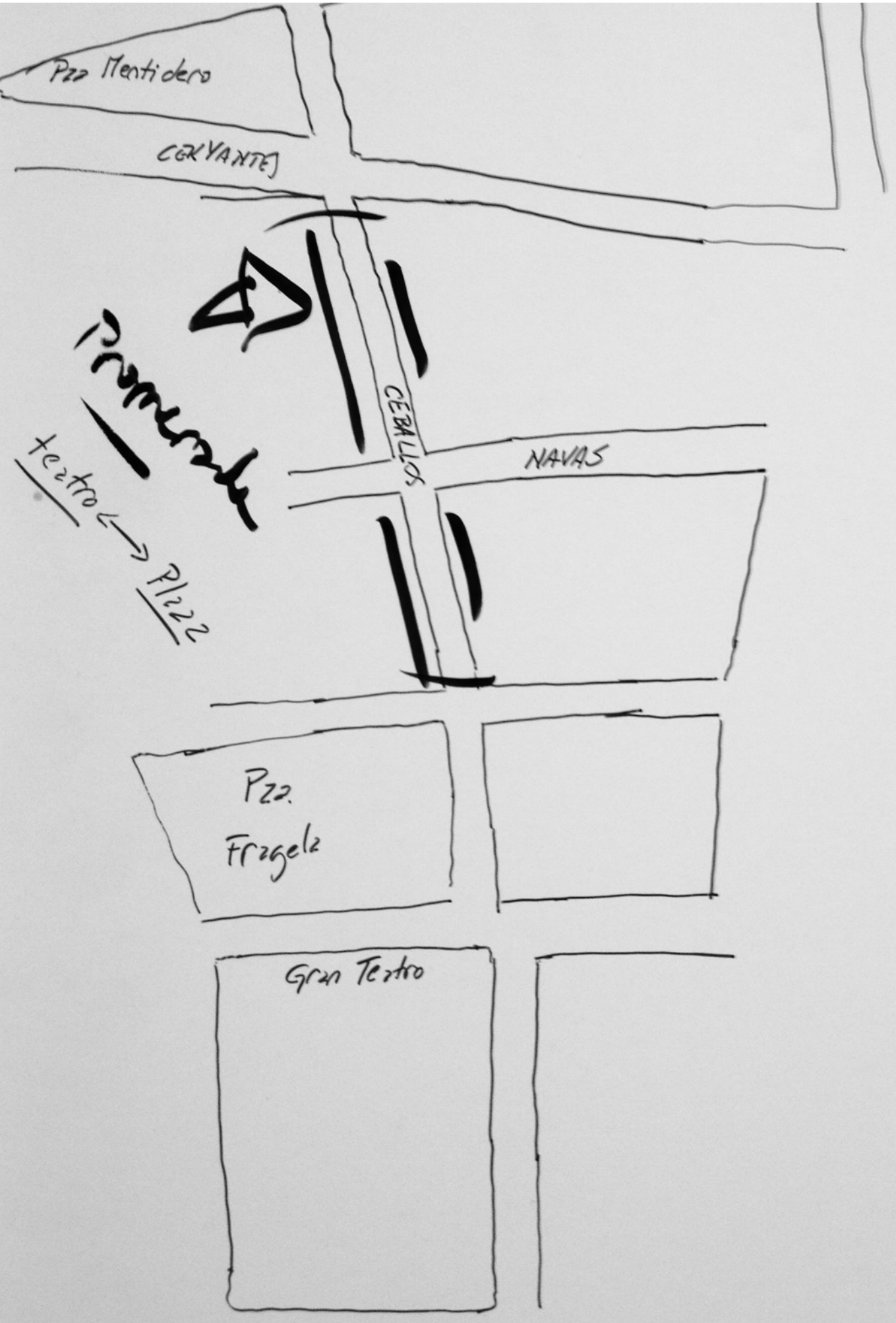
Deriva :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista



Deriva :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista



Deriva :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista


Pza Mentidero
CERVANTES
CEBALLOS
NAVAS
Teatro
Plaza
Pza.
Fragela
Gran Teatro

Negociação :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista

Negociação :: ECCO :: Museo de Arte Contemporaneo de Cadiz :: Linea de Costa Residência Artística :: Cadiz / Espanha 2014 :: Acervo do Artista

_performance para espaço público

Registro em vídeo :: Zamira Duque, Helena Yoshioka e Sefora Rios

Edição :: Dudu Tsuda

Fotografia :: Dudu Tsuda, Zamira Duque, Helena Yoshioka e Sefora Rios

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DE VIDEO REGISTRO ::

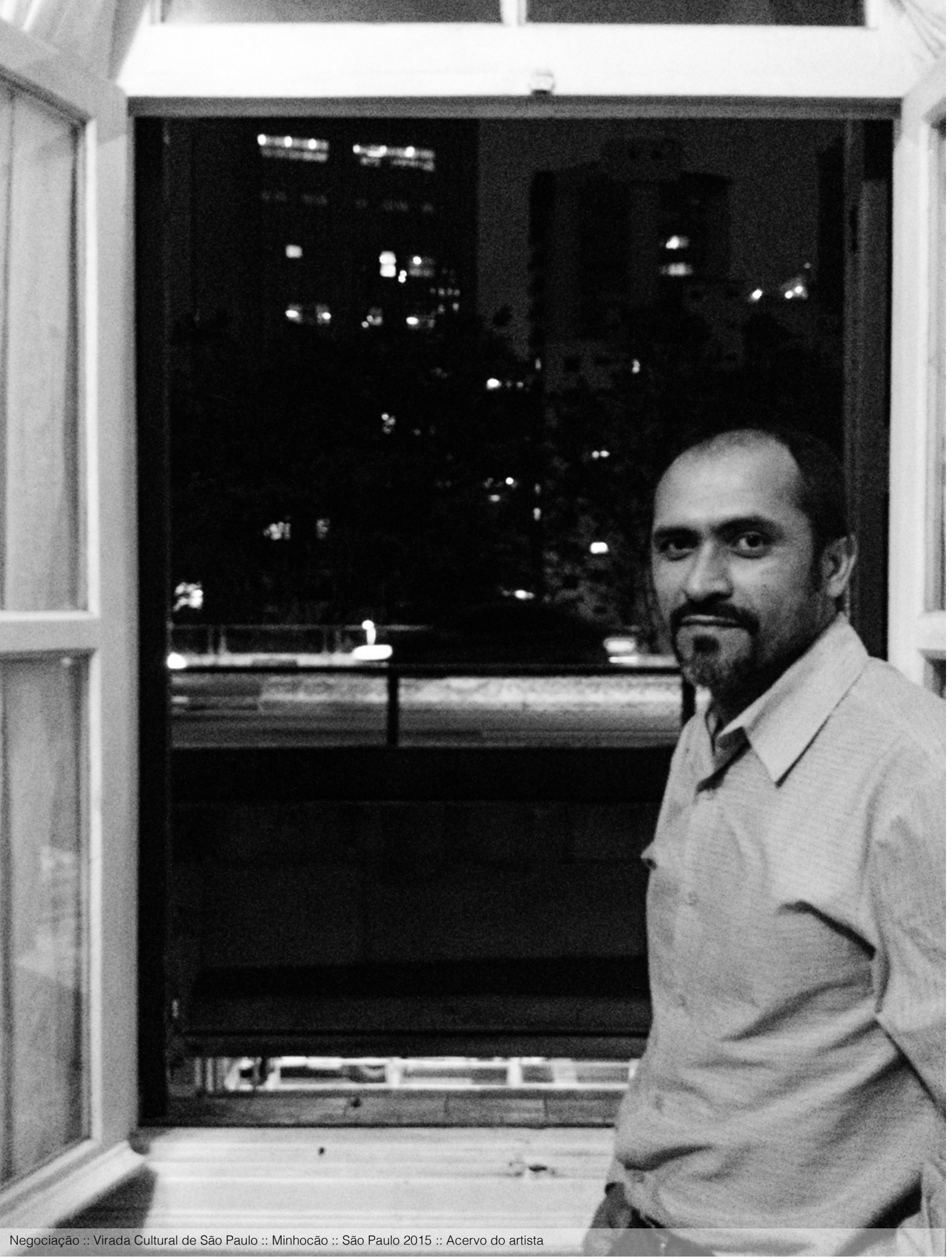
https://vimeo.com/285364115?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

2.2.3. São Paulo

Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista

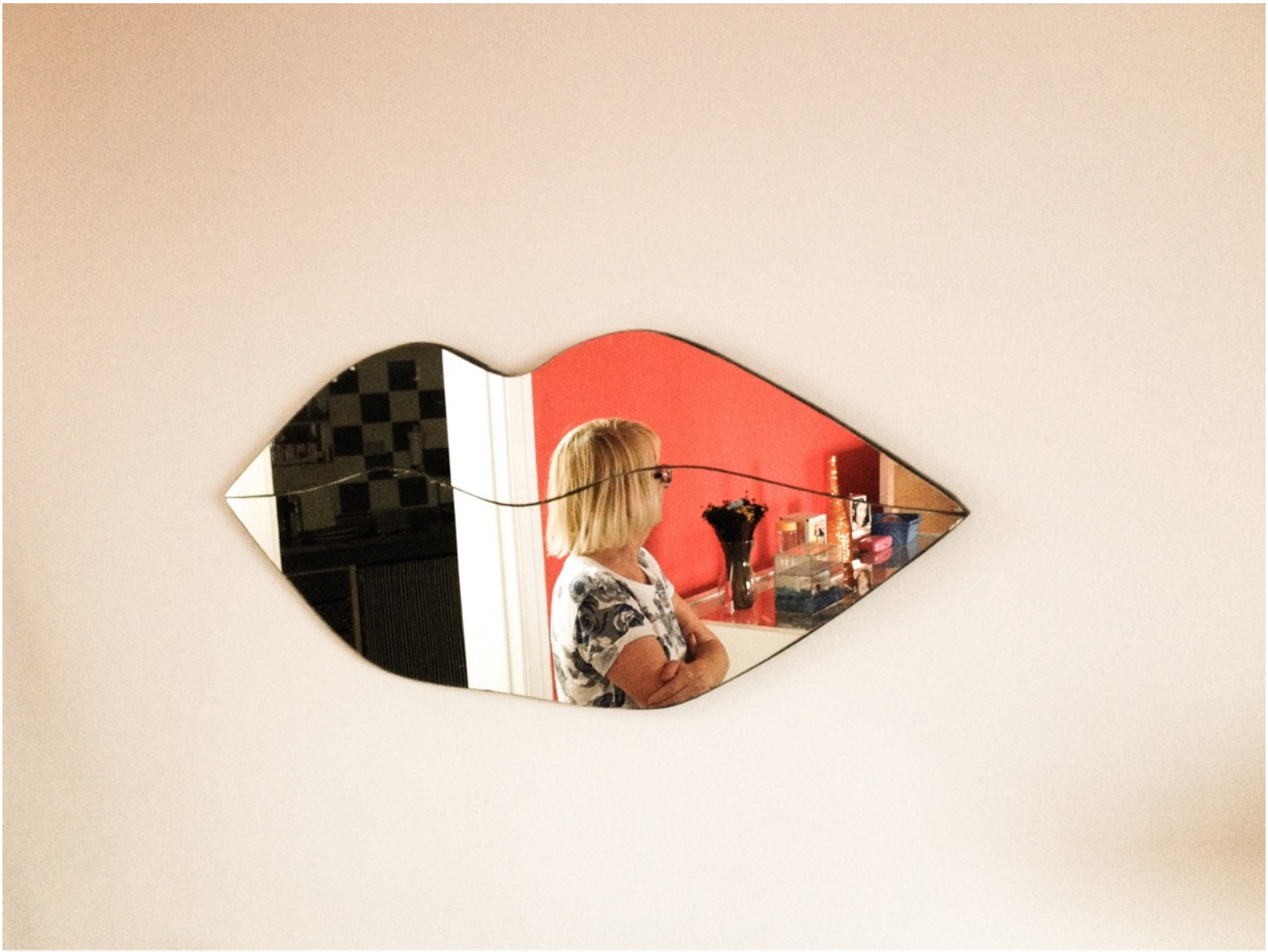
Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista

Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista

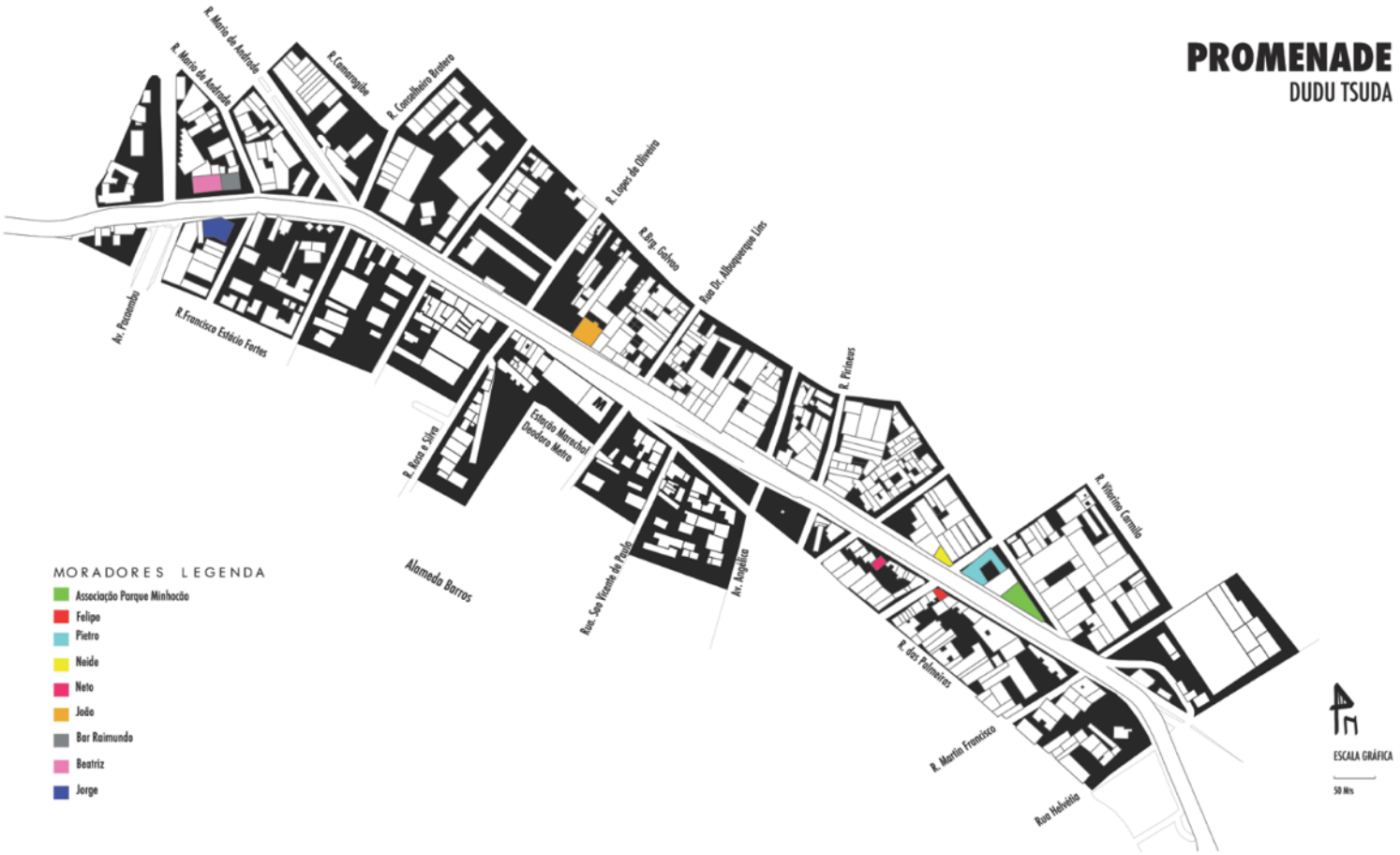


Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista

Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista



Negociação :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do artista

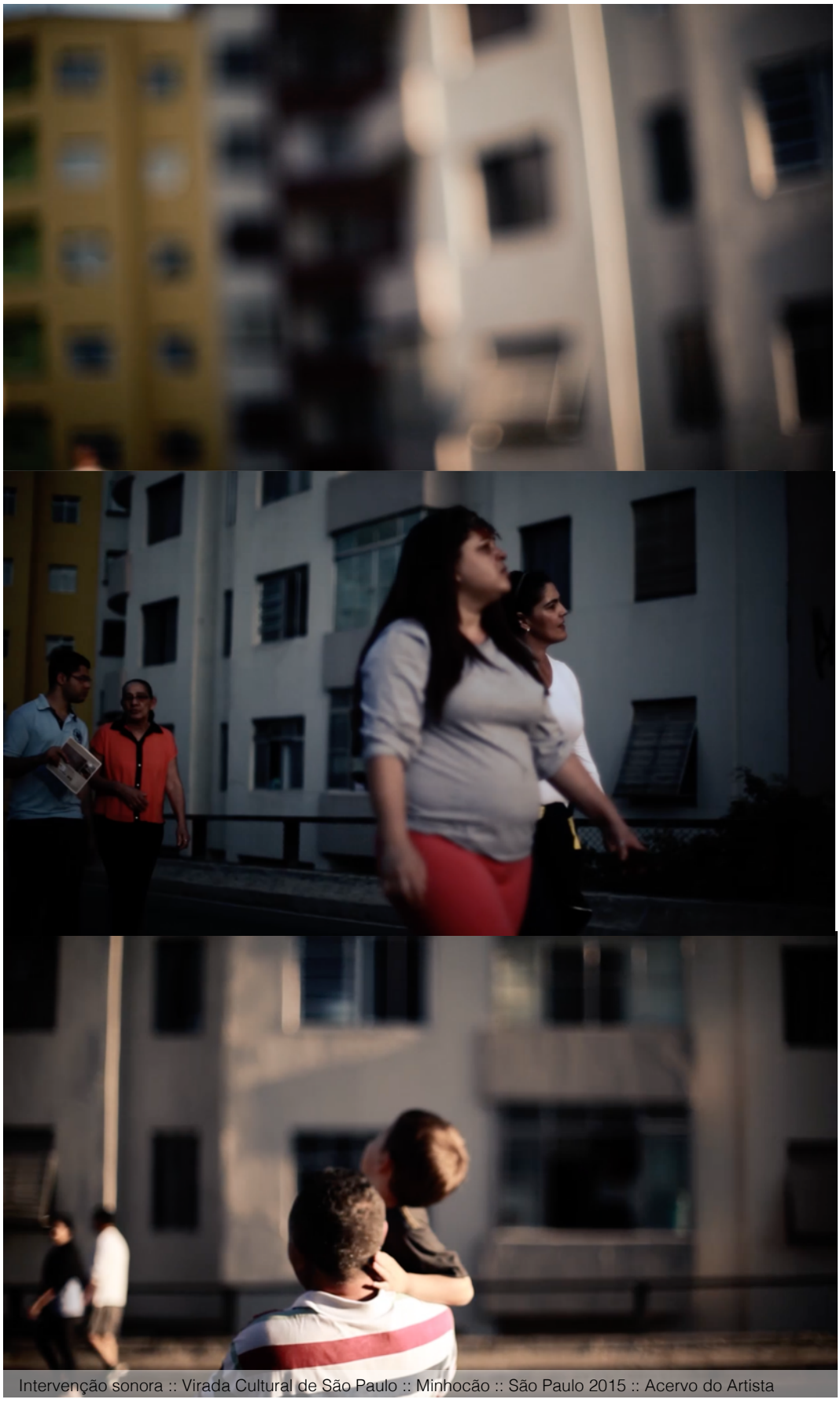


Mapa realizado pela arquiteta Zamira Duque :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 ;: Acervo do artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista



Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Virada Cultural de São Paulo :: Minhocão :: São Paulo 2015 :: Acervo do Artista

_performance para espaço público

Registro em vídeo :: Estudantes do curso de Artes Visuais da

Universidad Pedagogica Nacional

Edição :: Maria Kaufmmann

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DE VIDEO REGISTRO ::

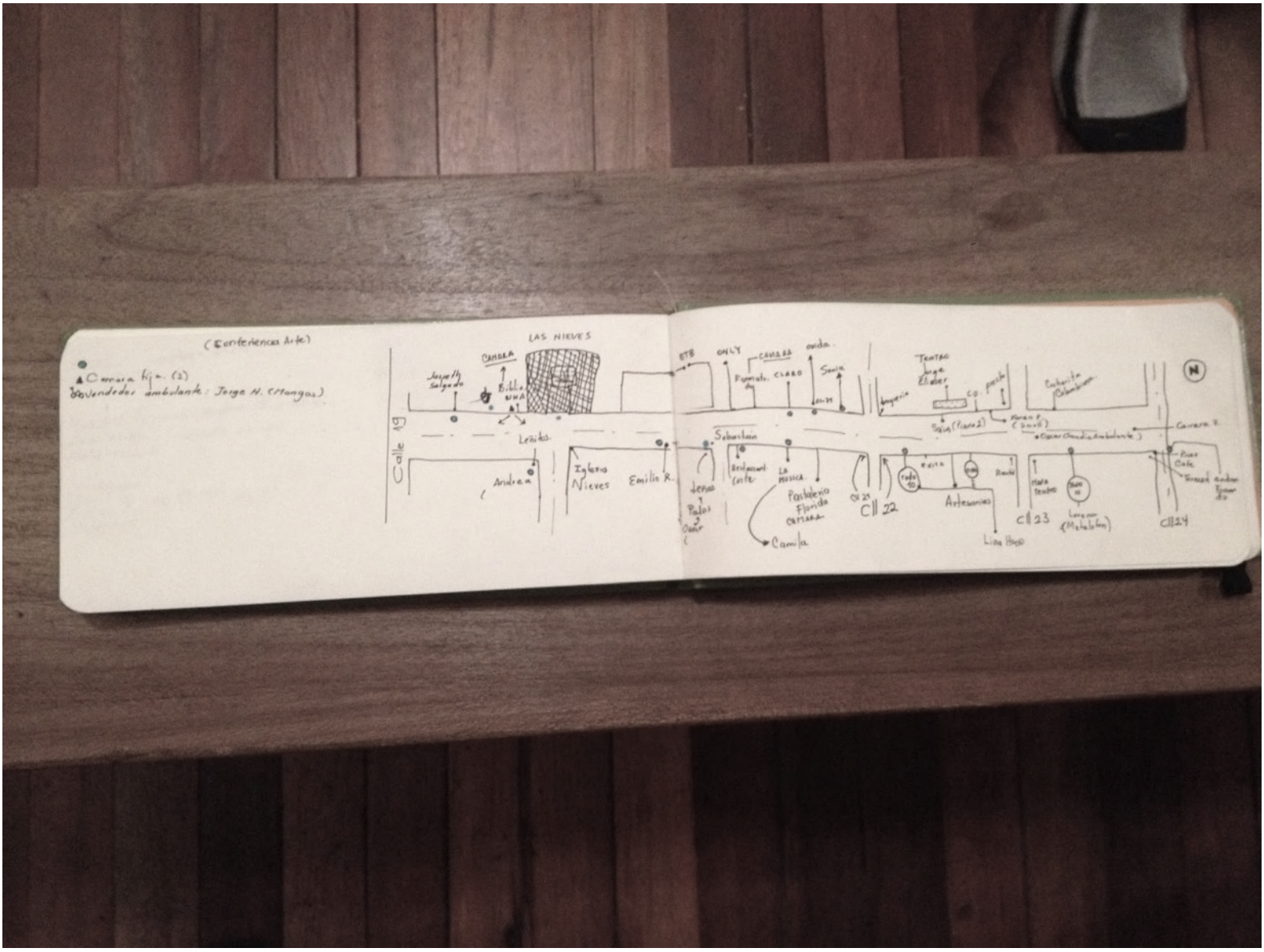
https://vimeo.com/144781431?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

2.2.4. Bogotá

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista



Mapa :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

Negociação :: Ação realizada com os alunos da Universidad Pedagogica Nacional :: Bogotá / Colômbia 2015 :: Acervo do Artista

_performance para espaço público

Registro em vídeo :: Dudu Tsuda, Patrícia Black e Zamira Duque

Edição :: Maria Kaufmmann

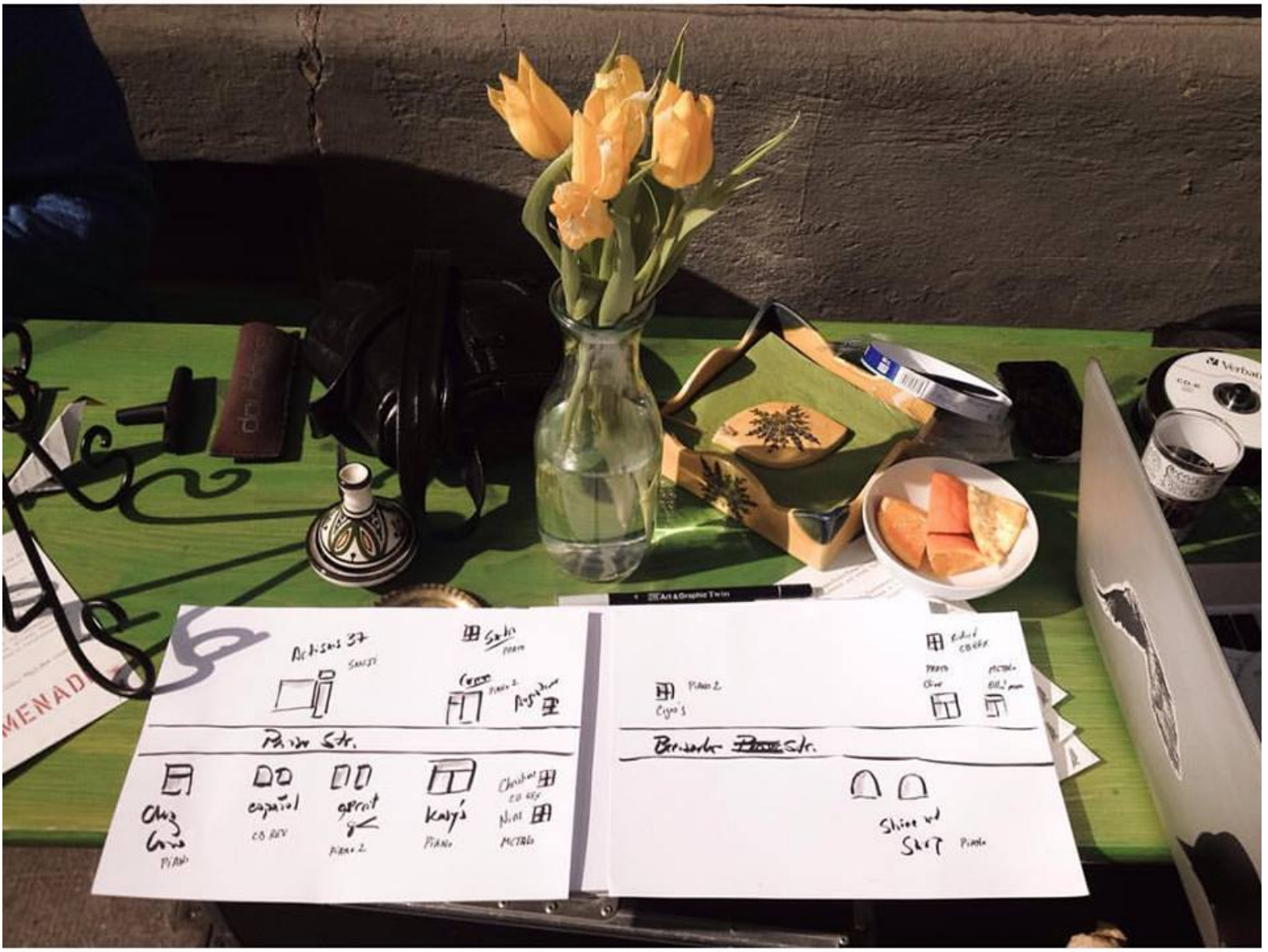
* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DE VIDEO REGISTRO ::

https://vimeo.com/167476353?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

2.2.5. Munique

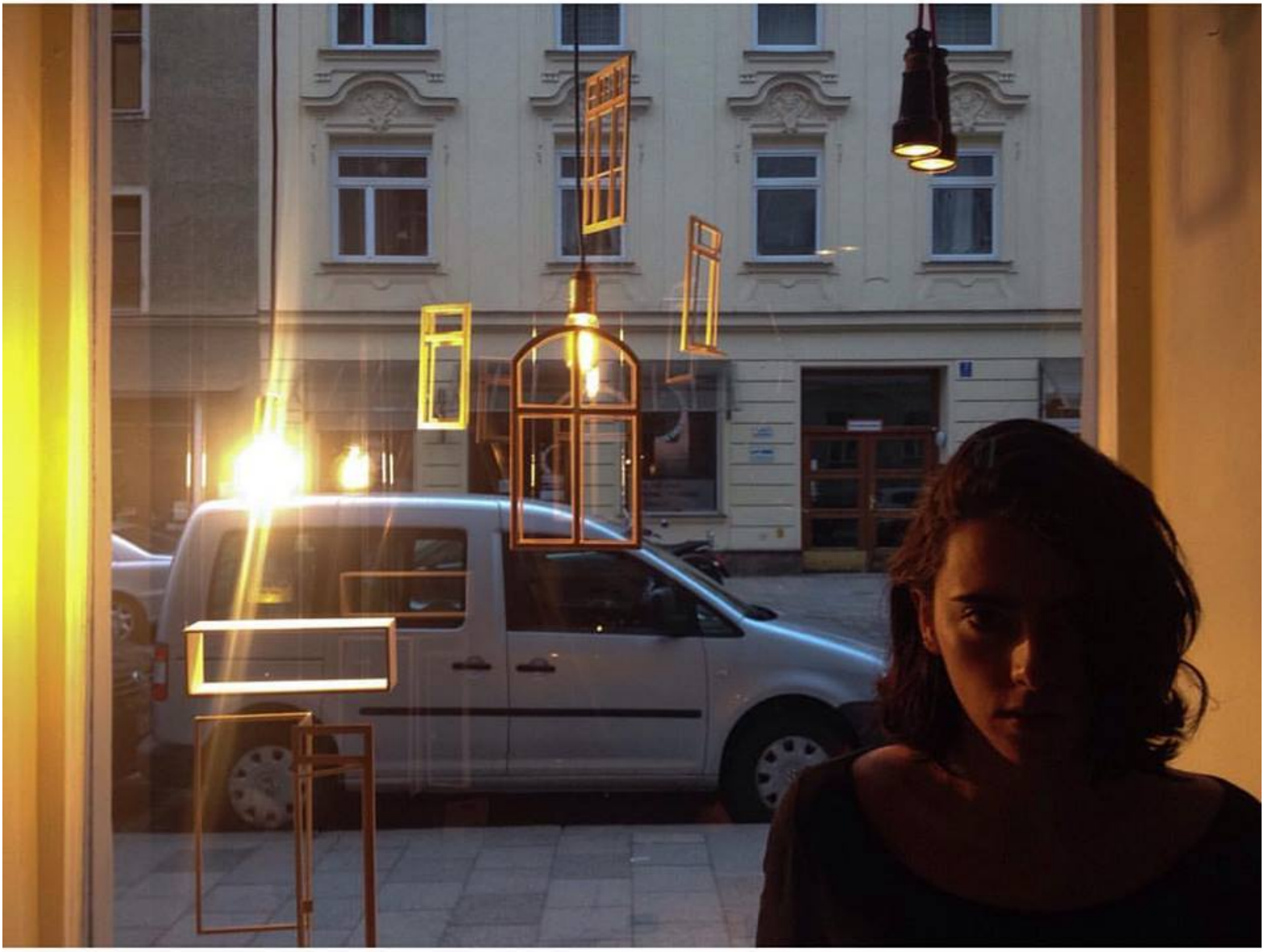
Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista



Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista



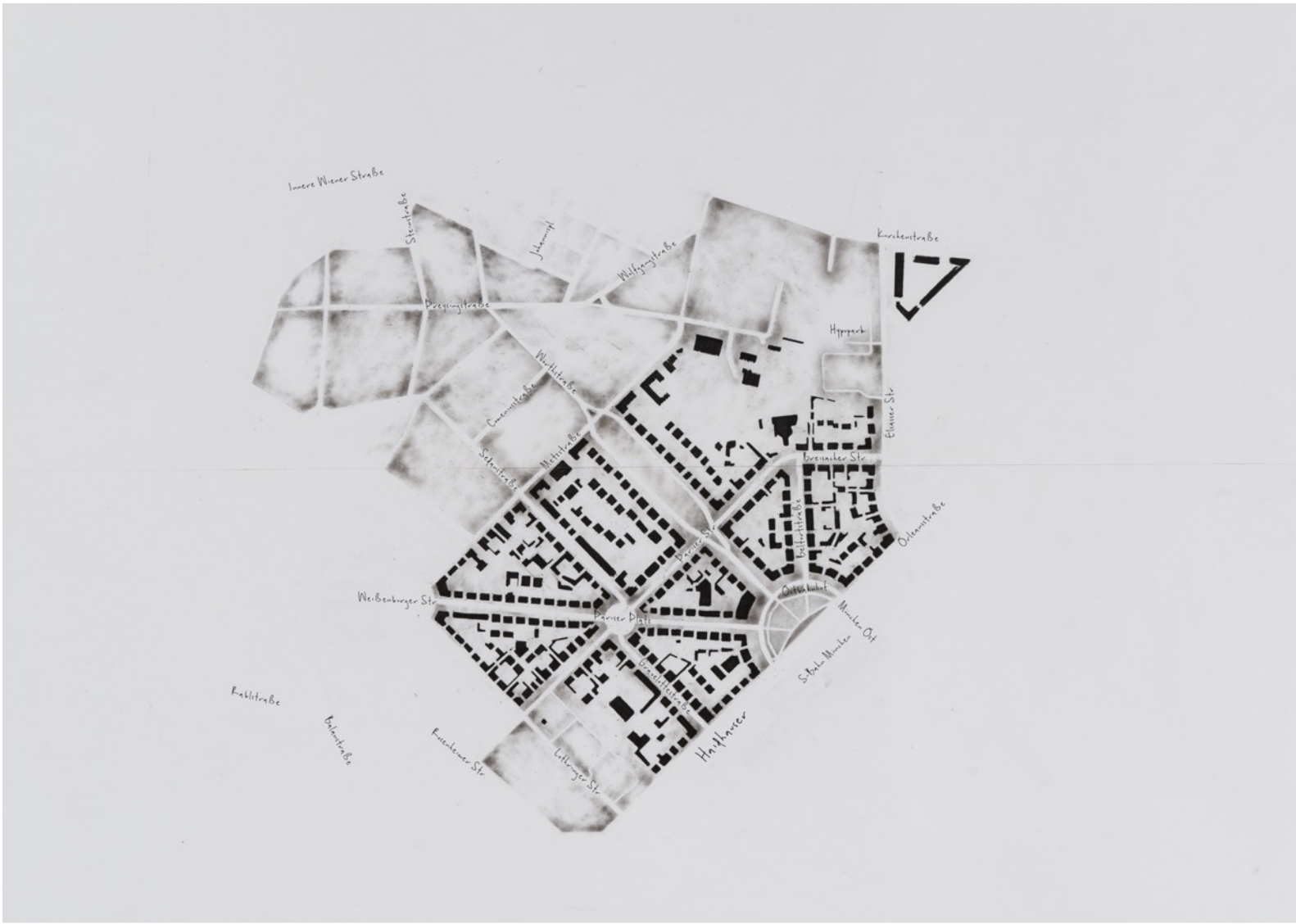
Ação ‘Ventanas’ de Zamira Duque :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :; Acervo do Artista

Ação ‘Ventanas’ de Zamira Duque :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :; Acervo do Artista

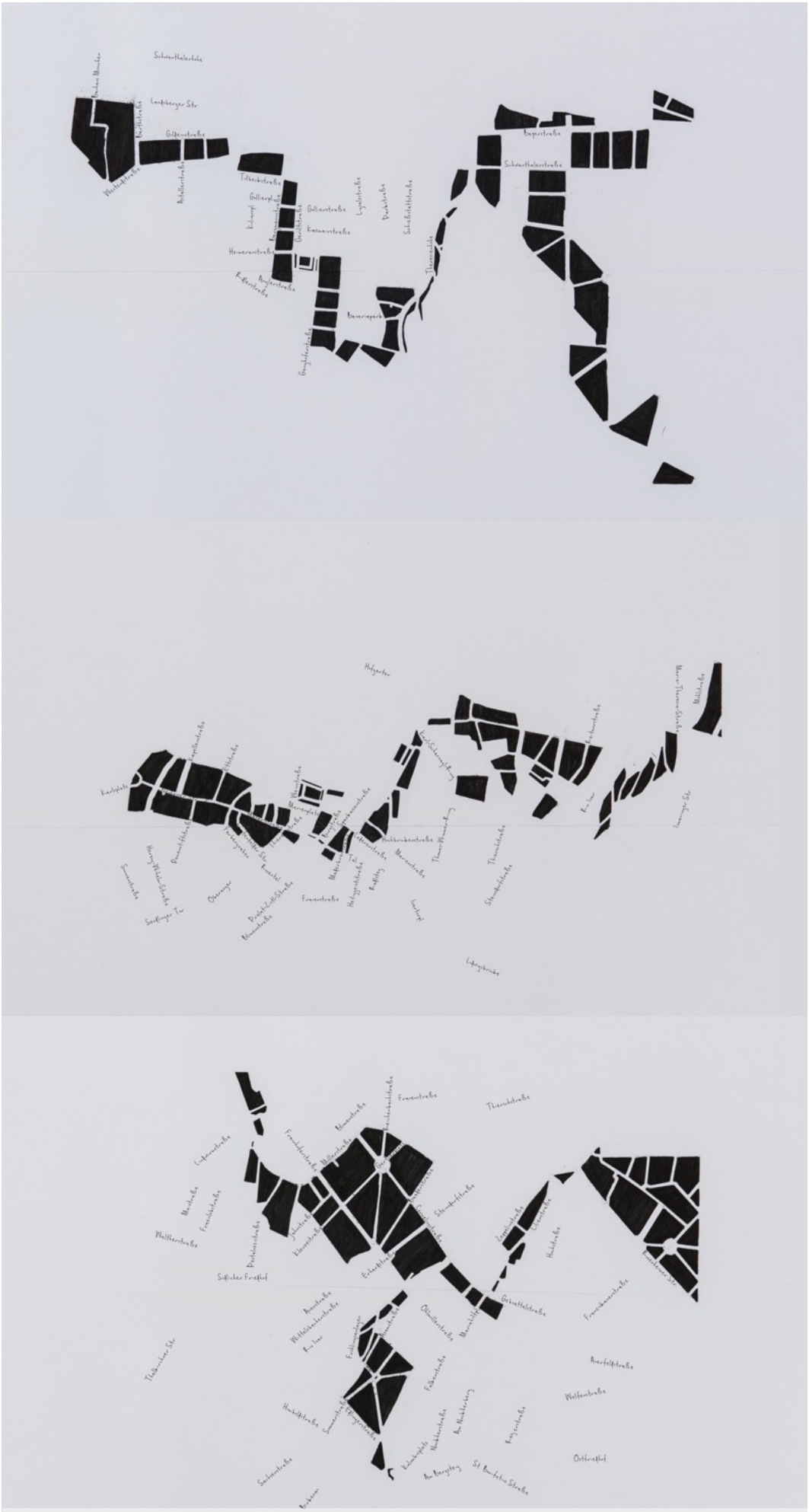
PROMENADE
PROMENADE
PROMENADE

Ação ‘Vitrine’ :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :; Acervo do Artista

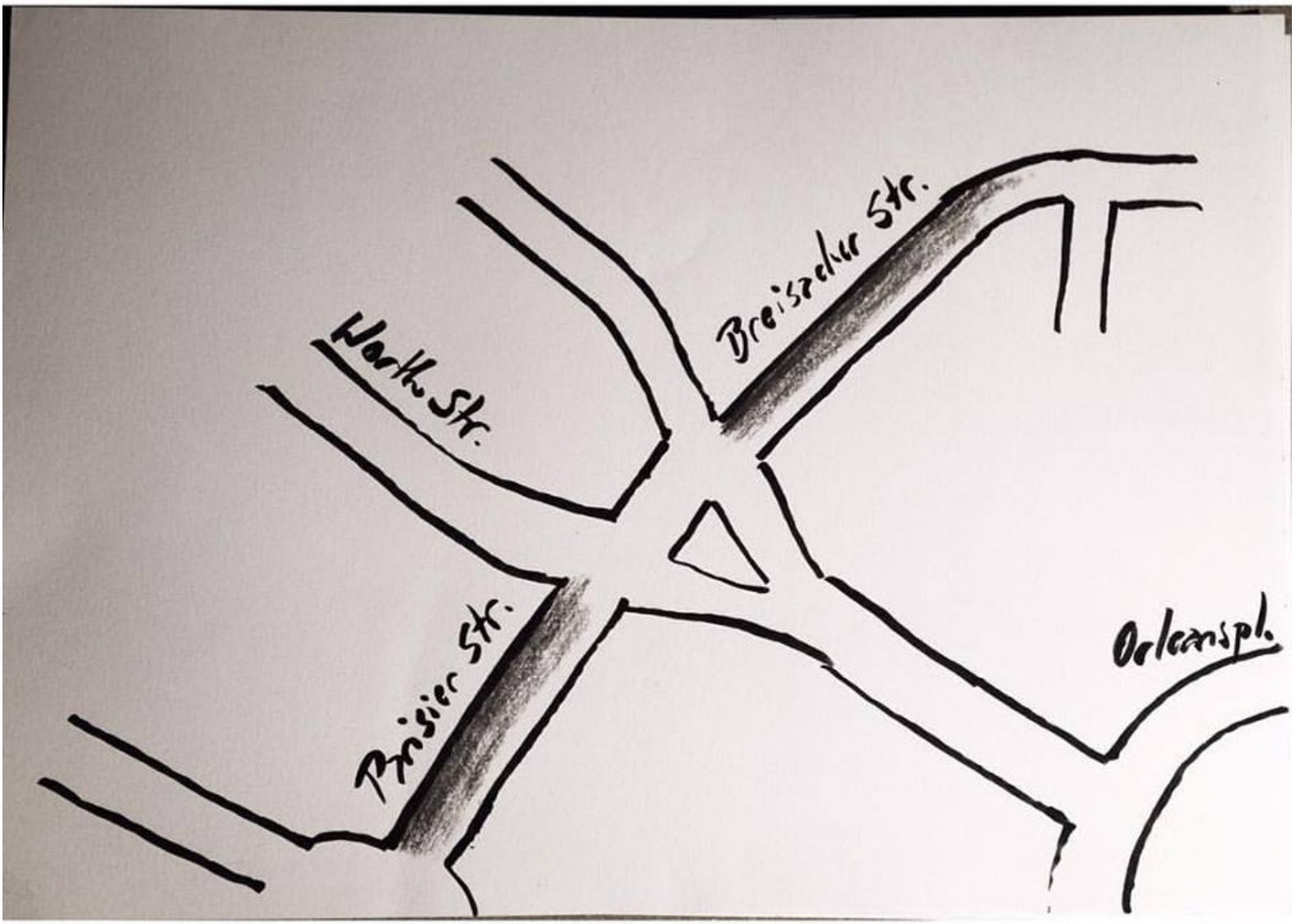
Ação Derivas :: Mapa realizado pela arquiteta Zamira Duque :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista



Ação Derivas :: Mapa realizado pela arquiteta Zamira Duque :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista



Ação Derivas :: Mapa realizado pela arquiteta Zamira Duque :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista



Mapa :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista

Ação Estêncil :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista

Ação Estêncil :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: fotografia: Patrícia Black, Zamira Duque e Dudu Tsuda :: Acervo do Artista

Intervenção sonora :: Residência Artística Villa Waldberta / PlusBrasil / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016 :: fotografia: Patrícia Black, Zamira Duque e Dudu Tsuda :: Acervo do Artista

2.3. Série Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência

_performance para espaço público

Bolívia

Performance em colaboração com Ivanna Terrazas

Registro em vídeo e fotografia :: Alexandra Sanchez

Edição :: Dudu Tsuda

Fotografia :: Alexandra Sanchez

Brasil

Performance em colaboração com Sandra Miyazawa

Fotografia :: Cyro Assahira

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=386

2.3.1. Estudo para o tempo suspenso *Ma*

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: 9ª. Bienal SIART de La Paz :: Salar del Uyuni / Bolívia 2016 :: fotografia: Alexandra Sanchez :: Acervo do Artista

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: 9ª. Bienal SIART de La Paz :: Salar del Uyuni / Bolívia 2016 :: fotografia: Alexandra Sanchez :: Acervo do Artista

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: 9ª. Bienal SIART de La Paz :: Salar del Uyuni / Bolívia 2016 :: fotografia: Alexandra Sanchez :: Acervo do Artista

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: 9ª. Bienal SIART de La Paz :: Salar del Uyuni / Bolívia 2016 :: fotografia: Alexandra Sanchez :: Acervo do Artista

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: Mostra Retrotopias :: São Paulo / Brasil 2018 :: fotografia :: Cyro Assahira :: Acervo do Artista

Estudo para o tempo suspenso ‘Ma’ :: Mostra Retrotopias :: São Paulo / Brasil 2018 :: fotografia :: Cyro Assahira :: Acervo do Artista

_performance / arte sonora

Registro em vídeo :: Lucas Có e Renata Rosa

Edição :: Lucas Có

Fotografia :: Patricia Petreca (ALEA.01 / YBMusic) e Lucas Có e Renata Rosa (Zonas de Compensação 6.0 / UNESP)

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

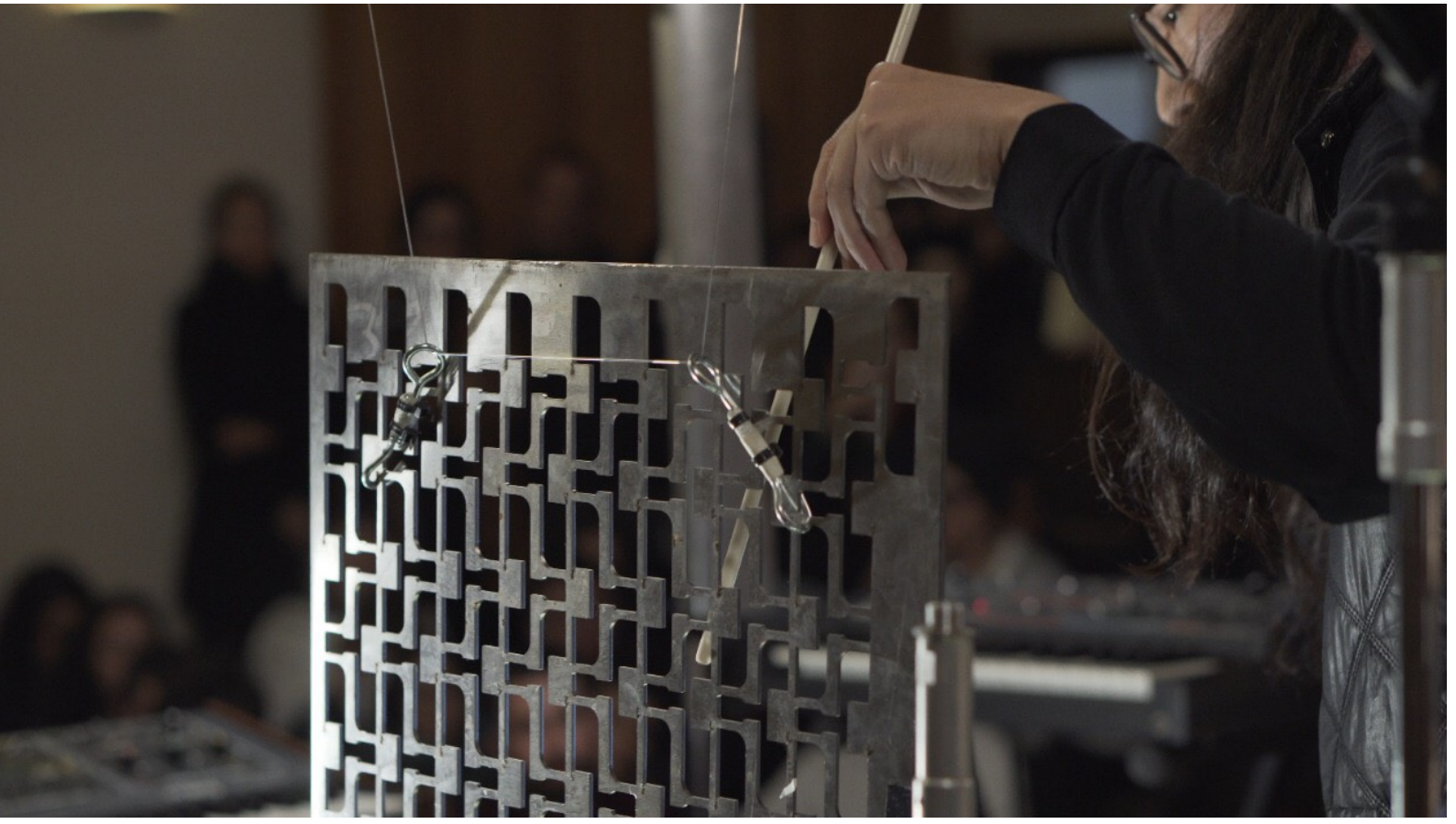
LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=425

LINK DE VIDEO

https://vimeo.com/345548286?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

2.3.2. Físico



Físico :: Mostra ALEA.01: Experimentalismo e Urgência :: YbMusic :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :: Patrícia Petreca :: Acervo do Artista

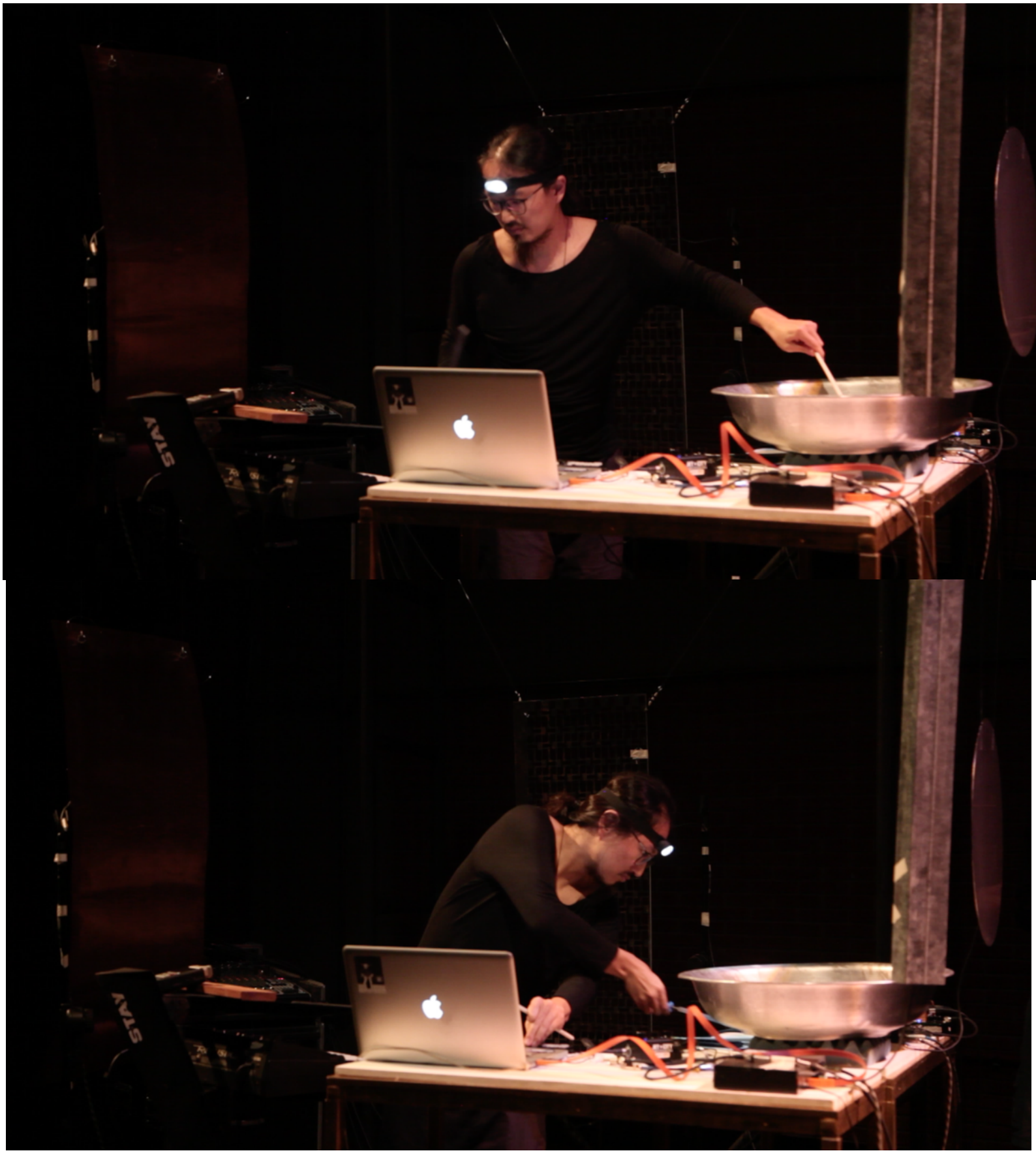
Físico :: Mostra ALEA.01: Experimentalismo e Urgência :: YbMusic :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :: Patrícia Petreca :: Acervo do Artista

Físico :: Mostra ALEA.01: Experimentalismo e Urgência :: YbMusic :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :: Patrícia Petreca :: Acervo do Artista

Físico :: Mostra ALEA.01: Experimentalismo e Urgência :: YbMusic :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :: Patrícia Petreca :: Acervo do Artista

Físico :: Mostra Zonas de Compensação 6.0 :: Instituto de Artes UNESP :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :; Lucas Có e Renata Rosa :: Acervo do Artista

Físico :: Mostra Zonas de Compensação 6.0 :: Instituto de Artes UNESP :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :; Lucas Có e Renata Rosa :: Acervo do Artista



Físico :: Mostra Zonas de Compensação 6.0 :: Instituto de Artes UNESP :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :; Lucas Có e Renata Rosa :: Acervo do Artista

Físico :: Mostra Zonas de Compensação 6.0 :: Instituto de Artes UNESP :: São Paulo / Brasil 2019 :: fotografia :; Lucas Có e Renata Rosa :: Acervo do Artista

2.4. Série A vida é uma Utopia

_performance

Registro em vídeo :: Helena Yoshioka

Edição :: Maria Kaufmann

Fotografia :: Helena Yoshioka

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/medoeconfianca/?page_id=84

2.4.1. Jantar_Medo e Confiança

Programa

. Introduzir aos convidados o tema da radiação no Japão.

. Contar-lhes sobre a relação com o Yuji, o fazendeiro

. Alertá-los sobre os riscos e perigos do consumo de alimentos contaminados por radiação.

. Servir o jantar e conduzir a conversação

*****

Ingredientes

. um pacote de arroz proveniente da região de Fukushima / Japão.

. Peixes, carne, verduras e legumes frescos da cidade onde a performance for realizada.

Jantar :: Medo e Confiança :: Residência Artística Paço das Artes de São Paulo :: São Paulo / Brasil 2015 :: fotografia :: Helena Yoshioka :: Acervo do Artista :: todas as fotos desse capítulo

Philco

e confiança

medo
e confiança

_instalação sonora

Fotografia :: Dudu Tsuda

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

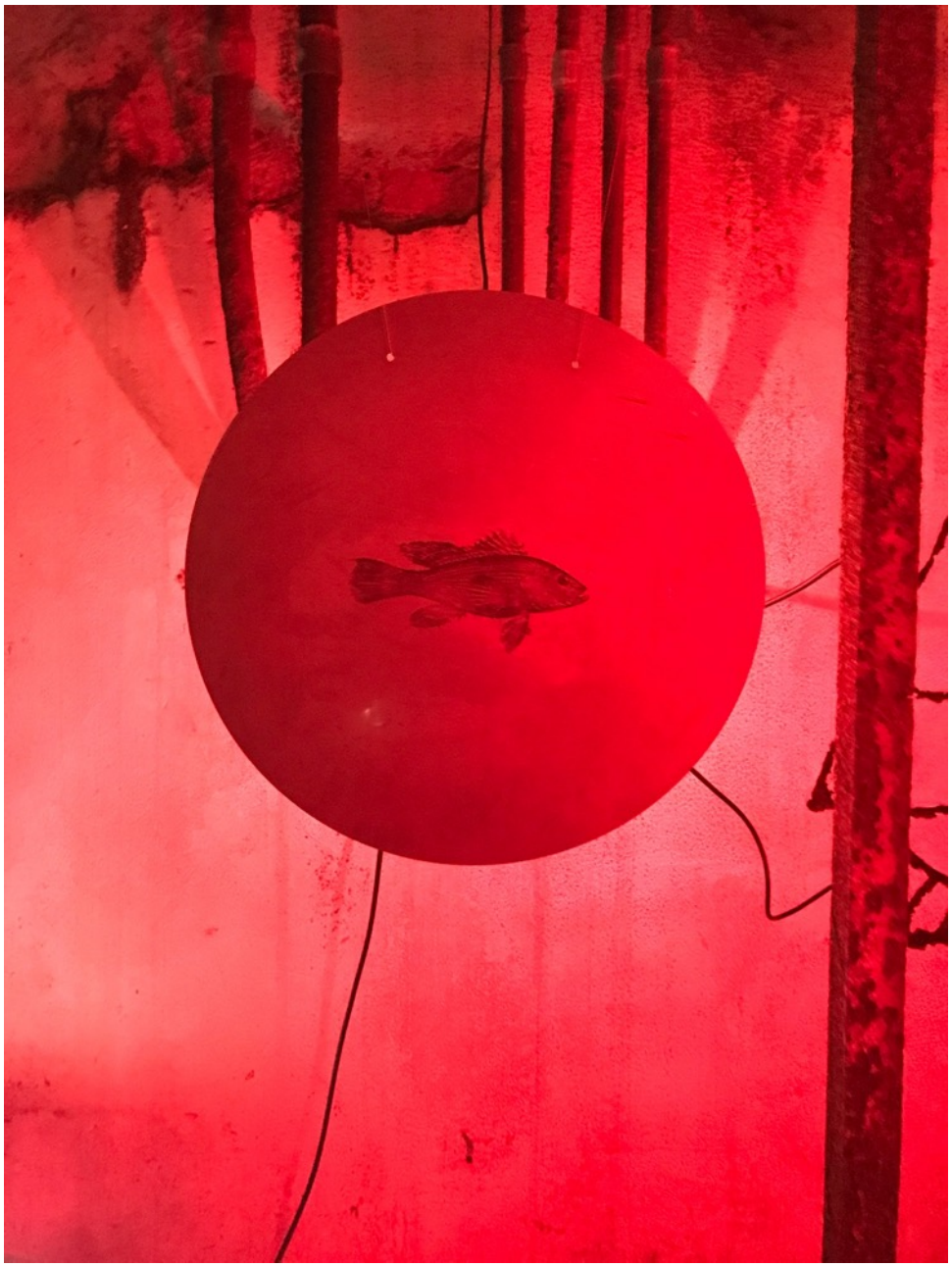
LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=457

2.4.2. Robalo em Prato Inflamado

Robalo em Prato Inflamado :: Atelier Paulista :: São Paulo / Brasil 2019 :: Acervo do Artista

Robalo em Prato Inflamado :: Atelier Paulista :: São Paulo / Brasil 2019 :: Acervo do Artista



Robalo em Prato Inflamado :: O que não é floresta é prisão política :: Galeria ReOcupa_Ocupação 9 de julho :: São Paulo / Brasil 2020 :: Acervo do Artista

_instalação para espaço público / intervenção urbana

Registro em vídeo :: Cachalotte

Fotografia :: Cachalotte

Edição :: Lucas Có

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=514

LINK DE VIDEO REGISTRO

https://vimeo.com/587286691?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5516185

2.4.3. FlorestAR

FlorestAR :: Virada Cultural de São Paulo :: fotografia :: Cachalotte :: São Paulo / Brasil 2020 :: Acervo do Artista

FlorestAR :: Virada Cultural de São Paulo :: fotografia :: Cachalotte :: São Paulo / Brasil 2020 :: Acervo do Artista

_performance para espaço público / intervenção urbana

_instalação para espaço público / intervenção urbana

Registro em vídeo :: Cassandra Mello, Paulo Pereira e Renata Rosa

Fotografia :: Cassandra Mello, Paulo Pereira e Renata Rosa

Edição :: Renata Rosa

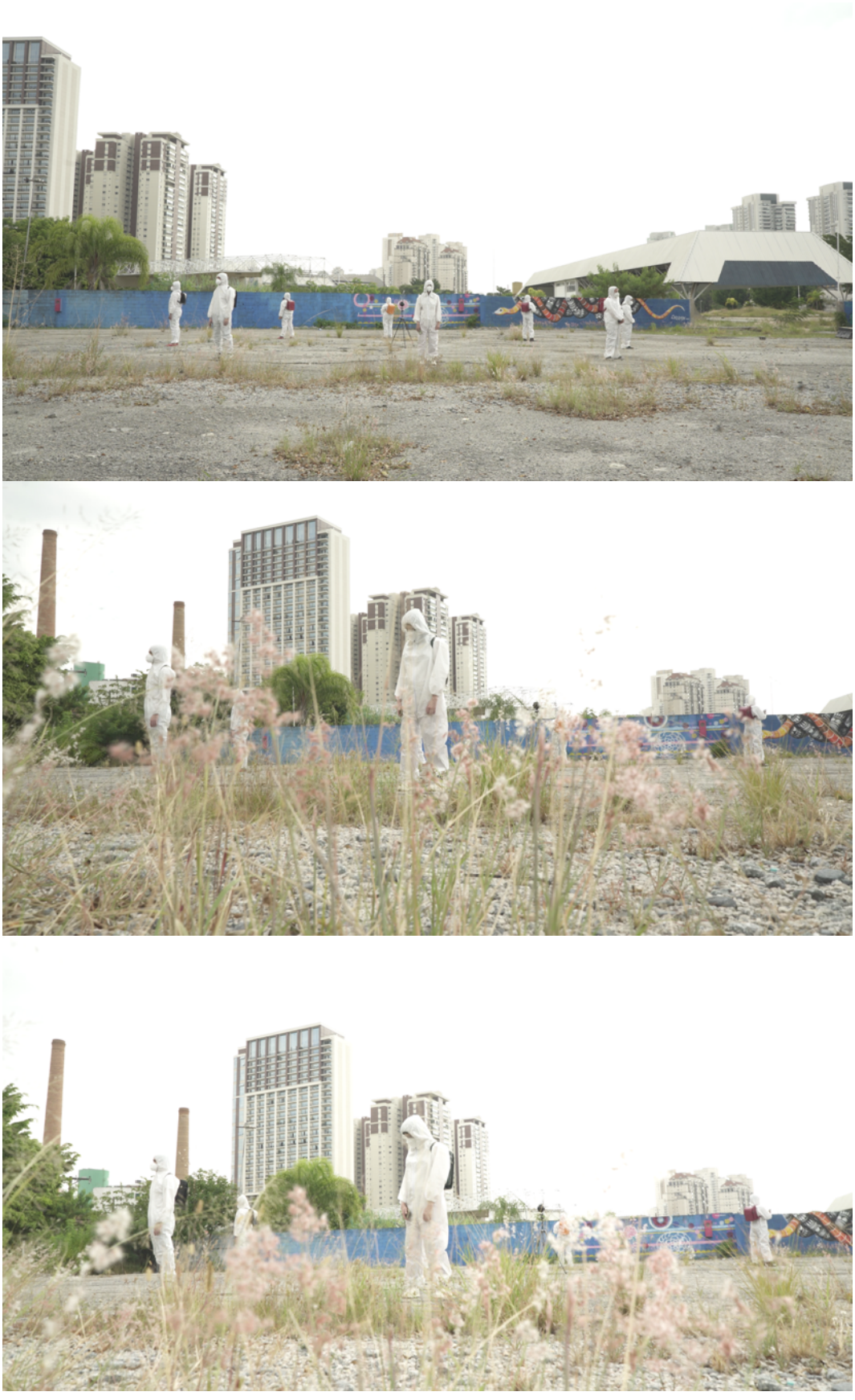
* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=559

2.4.4. ILHA

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Cassandra Mello :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista



ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Cassandra Mello :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Renata Rosa :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Rodolfo Figueiredo :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Renata Rosa :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Renata Rosa :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

ILHA :: AVXLAB 2021 :: fotografia :: Paulo Pereira :: São Paulo / Brasil 2021 :: Acervo do Artista

__performance

Registro em vídeo :: Iara Guedes

Fotografia :: Iara Guedes

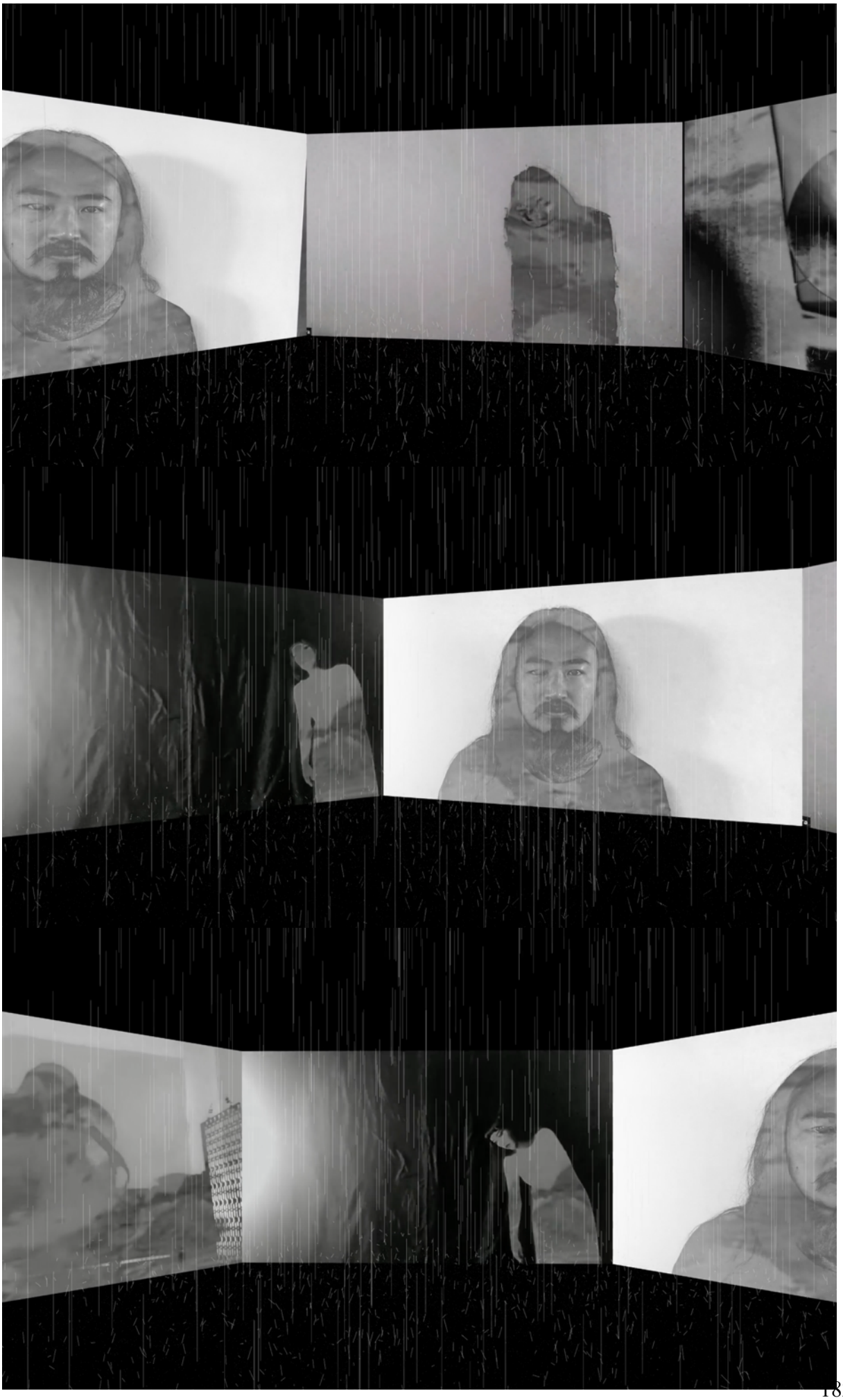
Edição :: Iara Guedes

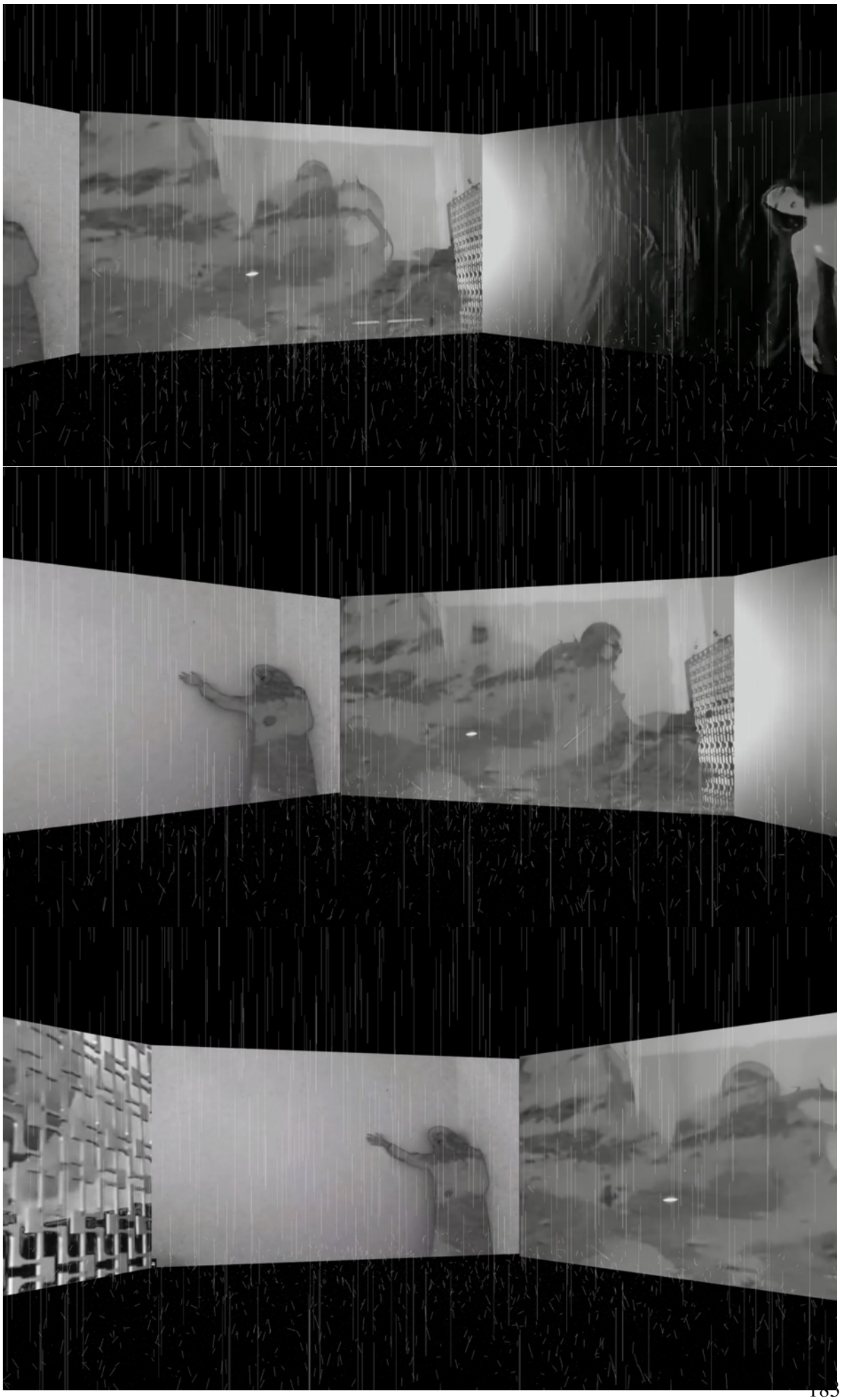
* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

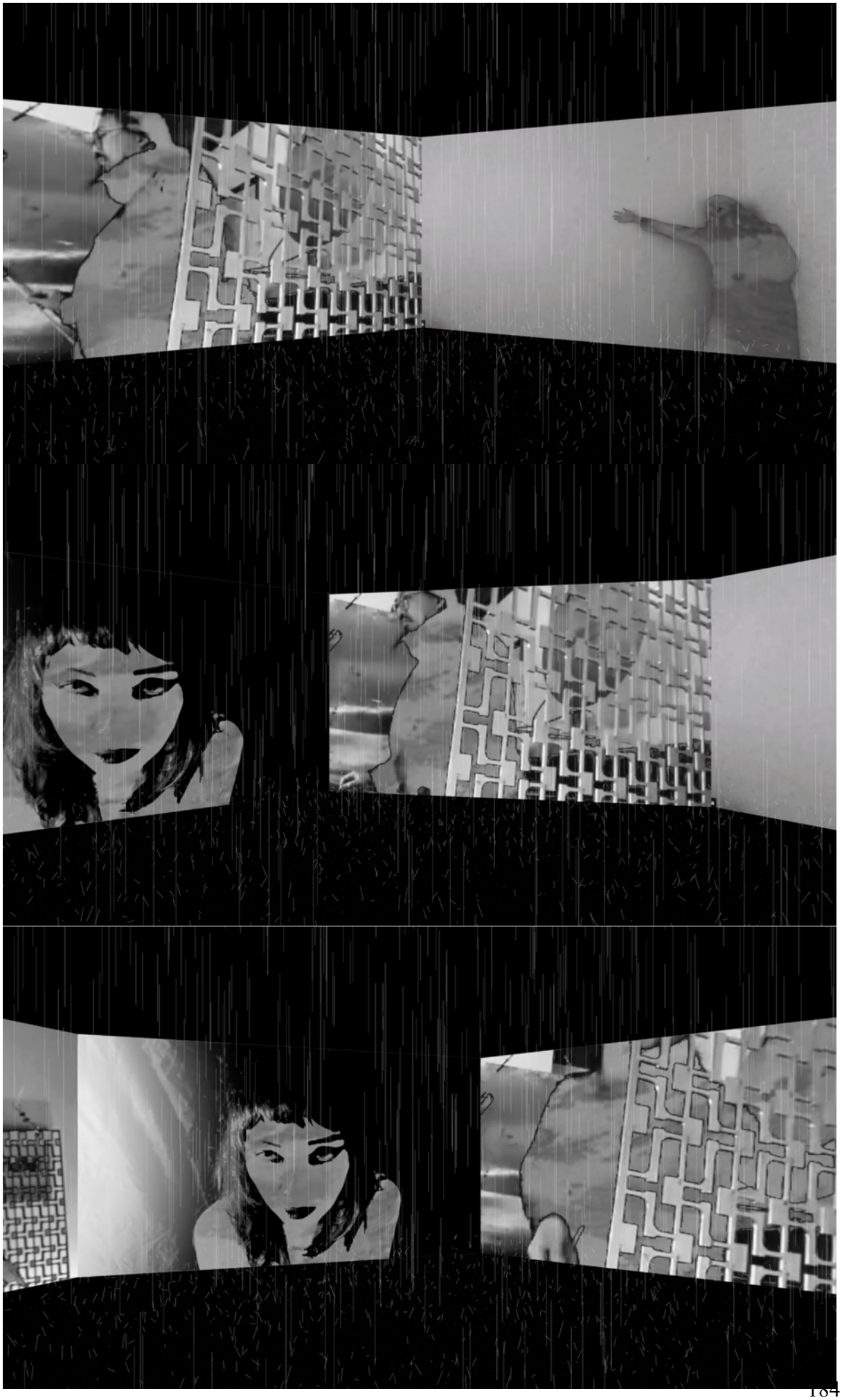
LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=575

2.4.5. Defasagem_devir deserto







__performance arte sonora online

Registro em vídeo :: Renata Rosa

Fotografia :: Renata Rosa

Edição :: Renata Rosa

* Os direitos autorais dos registros fotográficos e em vídeo foram cedidos ao artista.

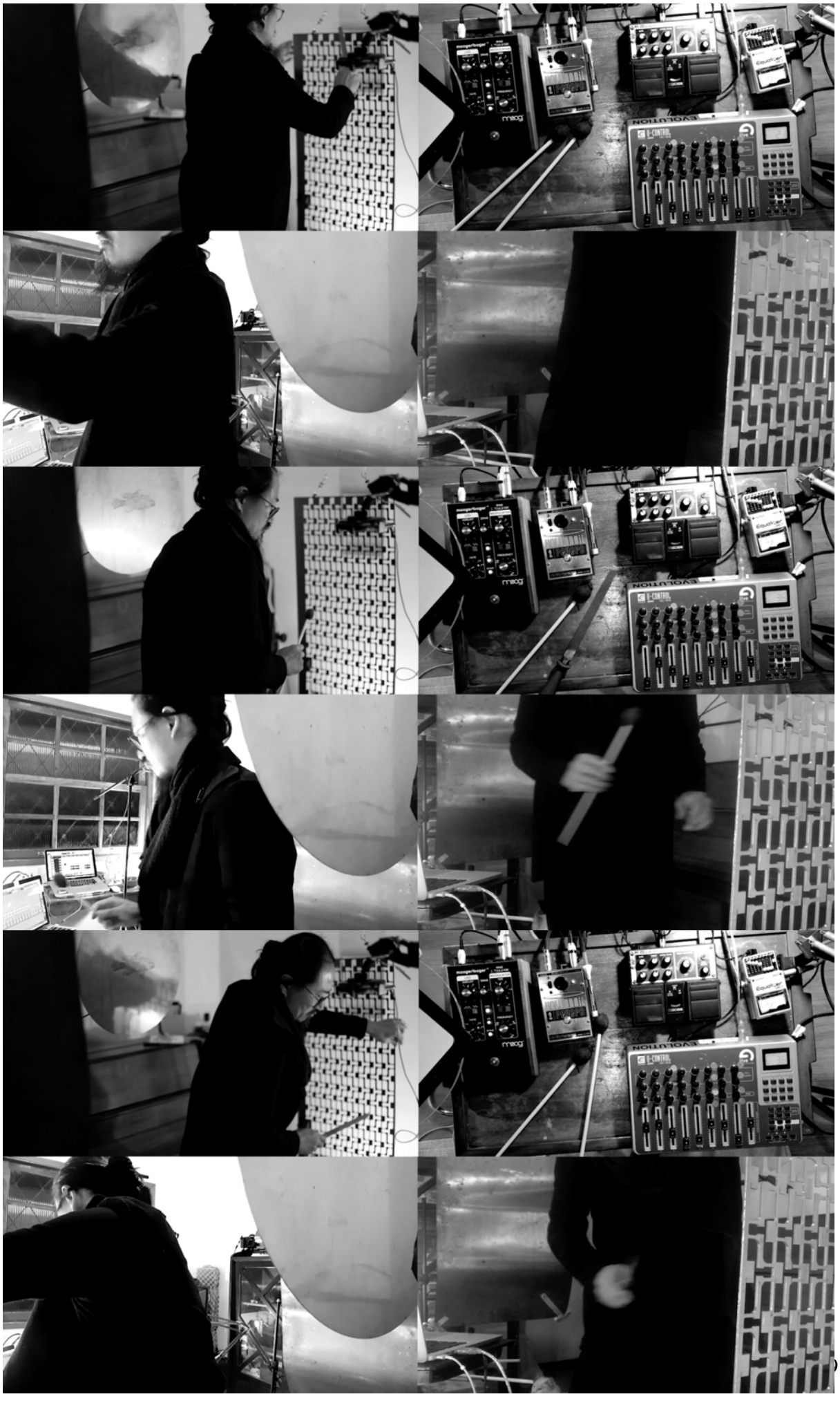
LINK DO SITE DO ARTISTA

http://dudutsuda.com/artworks/?p=586

2.4.6. Hino Plurinacional

moog
EVOLUTION

moogerfooger
moog
EVOLUTION
E-CONTROL


moog
EVOLUTION
E-CONTROL

moogerfooger
MF-101
LOWPASS GATE
moog
EVOLUTION
E-CONTROL
equalizer

3. transversalizar :: vôos conceituais

3.1. Transversais

As linhas transversais que apresentarei são possibilidades de compreensão de aspectos gerais que aproximam algumas obras de outras, numa complexa rede de proximidades, distâncias e devires. Nesse sentido, alguns trabalhos fazem parte de duas ou três grandes linhas transversais, de modo que a imagem mais próxima desse viés de leitura é a de uma estrutura rizomática multidimensional e navegável.

É importante enfatizar que essas linhas nunca atravessam e unem pontos, apenas os avizinham; e nesse circunstancial avizinhamento, os aproxima, lidando com contiguidades e distancias da mesma maneira, na medida que seu traçado funciona como uma barra de conectividade entre todos os pontos que orbitam em seu entorno.

A compreensão de que os trabalhos podem estar nas vizinhanças de diferentes linhas transversais, possibilitou entendê-los enquanto multiplicidades, abrindo o olhar para uma infinidade de abordagens de leitura. De modo que a estruturação particionada entre devires e operações poéticas tem o intuito de convidar o leitor a traçar suas próprias transversais entre argumentações e processos criativos, e assim desfrutar dos trabalhos artísticos em suas diferentes existências.

Parto da diferenciação para arriscar aproximações, justapondo autores e saberes de diferentes origens, épocas e naturezas, no esforço de entrecruzar a maior diversidade possível de olhares e escutas. Dito isso, tal material se encontra em latência e ainda bastante úmido do frescor de sua prática, sendo esta intensidade a grande qualidade desta metodologia inventada. Inventada, pois apesar de se alicerçar declaradamente nas noções de rizoma, devir e corpo sem orgãos de Deleuze e Guattari, foi integralmente moldada para o exercício de leitura dos trabalhos aqui apresentados. Nada a mais, nada a menos.

Com isso não determino que esta proposta teórica não tenha validade para a compreensão de outros fenômenos que não meus próprios trabalhos. Mas me isento da necessidade de dar conta de analisar processos criativos de todo e qualquer artista, ou de qualquer assunto adjacente aos tratados aqui. De maneira que, adoto uma certa tendência panorâmica e não totalizante, na forma de elaborar essa cartografia provisória e movediça, cuja área abrangida compreende regiões sombreadas menos visitadas, e outras em que eu ainda não vislumbrei. Neste texto, tão pouco, tenho o empenho criar uma teoria sobre a minha prática artística. Ensaio, portanto, uma formulação conceitual circunstancial sobre o meu processo criativo e o conjunto das obras produzidas até o presente momento.

3.1.1 Devir Ambiente_Devir Vírus

São avizinhados por esta transversal as performances para espaço público da série Promenade, em que uma cadeia de ações participativas é realizada em conjunto com moradores de uma determinada rua, e de uma determinada cidade.

Nesses trabalhos, o que é mais característico é a capacidade de seus programas se adaptarem e incorporarem tudo que vai acontecendo, sem que isso invalide suas proposições programáticas. Nesse sentido, entram em devir com o ambiente como um vírus, em que a contaminação e o compartilhamento programático disseminam e dissolvem o programa na mesma medida. Perde-se a referência de sua carga autoral, na medida em que seu código incorpora outros códigos nesse processo de expansão e propagação. Em cada realização, por mais que haja uma direção e uma condução, o trabalho se manifesta de forma completamente diferente, e em relação intrínseca ao seu entorno. Essa abertura ao entorno, manifestada por essa vocação em incorporar agentes e elementos do ambiente, encontra ressonância nas obras participativas identificadas por Claire Bishop em *Artificial Hells*, na Europa dos anos 1990. Nas palavras da autora:

> [...] o artista é entendido menos como um produtor individual de objetos do que como um colaborador e agenciador de situações; a obra de arte, entendida como um produto finito, portátil e mercantilizável é reconcebida como um projeto em andamento ou um processo de longa duração, com início e fim não definidos; enquanto que o público, previamente concebido como um observador ou um espectador, é agora reposicionado como um co-produtor ou participante.[9] (BISHOP, 2012, p.6 Tradução nossa).

Parto, assim, do estabelecimento de redes temporárias de afetos para a consolidação de uma malha social que possibilita não somente a realização da ação planejada, mas também o surgimento de inúmeras outras. Neste sentido, borram-se fronteiras entre operação poética e participação pública: o foco passa a ser as novas instruções do programa que estão surgindo, e a percepção daqueles que estão participando das proposições, a partir desta experiência edificada no comum entre todos.

Redes temporárias de ativação são criadas e acionadas em diferentes momentos e espaços, num fluxo de atuação e participação que se molda no presente. Doreen Massey contribui para esta imagem ao discutir o conceito de lugar,

[9] - Traduzido a partir de: "the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or participant."

um centro de confluências de relações sociais, políticas e econômicas, redes de fluxos comunicacionais, teias socioculturais em constante evolução e processos múltiplos envoltos num continuum, em devir. Neste sentido, temporalidades que coexistem e se transformam em dinâmicas modulares, que vem e vão no tempo e no espaço, em linhas de fuga e processos simultâneos e contínuos de desterritorializações e reterritorializações. São, portanto, "focos do encontro e do não-encontro do previamente não relacionado e, assim, essenciais para a geração do novo" (MASSEY, 2008, p.111).

Interessante notar o aspecto duracional intrínseco ao conceito de Massey, quando ela enfatiza sua característica temporal enquanto um continuum, sua constituição a partir da co-existência de diferentes temporalidades e a aptidão à transformação ao longo do tempo. Uma existência duracional que concentra em si toda magnitude e potência do acontecimento estético.

A partir dessa perspectiva, fica evidente também a potência dos encontros e das trocas na geração desse novo, dentre pessoas e coisas que ainda não se entrecruzaram ou que ainda não se relacionaram de uma determinada forma. Um devir ambiente que vai eregir a matéria prima humana constituinte da operação poética.

Sua temporalidade, neste contexto, é inerente a este devir ambiente, cuja percepção de tempo é subtituída por esta qualidade dos encontros e das relações estabelecidas. O conceito de espaço em Michel Certeau é bastante confluente neste sentido ao englobar todas as ações realizadas nesse espaço-tempo, numa percepção complexa sobre as múltiplas relações que se fazem presentes e potentes a serem vivenciadas. Nas palavras de Certeau:

> Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a varíavel tempo. Espaço é um cruzamento de móveis. [...] Em suma o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 1994, p..202).

O espaço que nos fala Certeau delimita a espacialidade e a temporalidade desses trabalhos, visto que é apenas a partir de sua prática que tangenciamos sua realização. Não obstante, sua pertinência e sua duração estão atreladas e alicerçadas às especificidades relacionais praticadas naquele lugar. A prática deste lugar se manifesta como presentificação, ou seja, um complexo emaranhado de vetores de força em potência, suas atualizações, e todo o vigor do acontecido, numa

lógica espaço-temporal não linear. Um devir espaço / lugar praticado, na medida em que concentra inúmeras temporalidades e presentificações.

Encontramos também aderência ao conceito de environment tratado em Renato Cohen e Jorge Glusberg, um "espaço" que não se configura como uma localização coesa e corente em si, uma situação estática e rígida, mas como um território de múltiplas possibilidades, temporalidades e simultaneidades. Uma livre fruição desse tecido artístico que interfere e estabelece uma polissêmica teia de relações dentre tudo e todos.

Tal discussão encontra também ressonância no que Lucas Bambozzi identificou em seu artigo, “Aproximações Arriscadas entre Site-Specific e Artes Locativas”, como "um suposto movimento de desmaterialização da noção de site que, a partir dos anos 1970, passa a incorporar obras nas quais o mapeamento sociológico é explícito tornando o site não mais algo estritamente físico, mas o incorporando de um sentido discursivo e social" (BAMBOZZI IN MORAN; PATROCÍNIO, 2011, p. 66).

A ocupação artística, portanto, entra em devir com seu entorno, o environment que nos fala Cohen e Glusberg, e se dissolve, na medida em que os lugares são praticados, e novos procedimentos, tecnologias sociais e performances são modificados, criados e incorporados, num constante atrito entre criação artística e ambiente. Como apontado por Massey, é nesse lugar de confluências de pessoas, memórias, fluxos informacionais que se dão as relações interpessoais de participação e interatividade, sendo esta teia de conectividade, propulsora e resultante de sua realização: o mapeamento sociológico que nos aponta Bambozzi. Não há distinção entre processo criativo e participação pública, como nos aponta Bishop. Todo o contato estabelecido com as pessoas participantes da ação atualiza o processo criativo, na medida em que desconstrói e ressignifica procedimentos edificados em realizações anteriores. Sua integração com o espaço é o principal indício de sua abertura ao entorno, de modo que o compartilhamento de tecnologias sociais desenvolvidas passa inevitavelmente por um processo de contaminação no e pelo ambiente. Um devir contaminante.

Finalmente, a qualidade essencial desses trabalhos é a possibilidade de reaplicarmos uma parte de seu programa em outras realizações. Tal adaptabilidade nos mostra seu potencial em se conectar com aspectos situacionais e circunstanciais do espaço, muito mais embasados em características socioculturais do que físicas. Essa possibilidade parte do princípio que sua integração no novo ambiente implicará na desconstrução e ressignificação de parte de seu código para sua aderência ao novo contexto. Não há realização sem a transformação e incorporação de novos elementos e aspectos encontrados. O que denota a capacidade e a necessidade do

programa desses trabalhos estabelecer uma relação profunda e constituinte com seu o entorno, nos extremos da participação pública.

3.1.2. Devir ambiente_Devir Kinestésico

Nessa transversal, o que é mais expressivo é a forma como os trabalhos alteram a percepção do espaço através de sua ocupação. São performances e/ou instalações para espaço público que podem atuar direta ou indiretamente no espaço, com proposições e/ou ações presenciais e/ou virtuais, podendo contar com o uso de aplicativos para aparelhos móveis que utilizem tecnologias de geolocalização, como é o caso das performances para espaço público da série Promenade e das performances 'ILHA' e 'FlorestAR' da série 'A Vida é uma Utopia', em que a percepção do espaço através da movimentação, e sua alteração através do som são pontos centrais na exploração sensorial. De uma forma distinta, esta transversal avizinha também a performance 'Estudo para o Tempo Suspenso Ma', da série 'Siliencio, o espaço tempo de resistência e resiliência', na medida em que sua ocupação propõem uma alteração perceptiva do espaço através da sensação de suspensão temporal.

Sua estrutura gestáltica borra limites entre obra e meio e intenção e situação, de modo que seu acontecimento estético tende a se dissolver no ambiente, num movimento de desterritorialização em que ao mesmo tempo que altera e ressalta os demais estímulos perceptivos ali experienciados, se mistura com eles. A construção sintática da coisa artística tende a dissolução no seu agenciamento na vida pública, na medida em que tal capacidade de despertar a percepção do espectador não seria possível sem uma boa camuflagem ambiental. É preciso que o trabalho não se destaque em demasiado do seu fundo, para que ele também seja fundo aos olhos do espectador, já que a dúvida e a ambiguidade são vetores centrais dessa operação poética. A surpresa reside na verossimilhança do aspecto cotidiano do acontecimento estético: quanto mais sutil for a ocupação, mais impactante sua contradição perceptiva.

Algumas das possibilidades de exploração poética dessa transversal residem no movimento e na percepção do espaço através do movimento. Segundo Galia Hanoche-Roe, em seu artigo "Pautando o Caminho: Seqüências Lineares na Música e no Espaço", seqüências lineares são a forma através da qual arquitetos e paisagistas manipulam a percepção do espaço de uma pessoa. Ele segue ainda afirmando:

> ...que qualquer sequência é constituída de movimentos e cria uma sucessão de eventos: cada evento está relacionado ao evento predecessor /.../ e poderá afetar futuras respostas e escolhas. O observador tece o seu caminho combinando escolhas com restrições. (HANOCHE-ROE IN MUECKE ; ZACH, 2007, p. 78 Tradução nossa).

Neste contexto, a noção de percepção de espaço urbano de Kevin Lynch em seu livro A Imagem da Cidade, também discutida por Hanoche-Roe, complementa

de forma pontual sua argumentação. Lynch coloca que a maior parte das pessoas percebe o espaço urbano através de caminhos e trajetos realizados nas ruas e passarelas de determinada cidade. Mais a frente, enfatiza que é somente através do movimento que um indivíduo percebe o espaço, e este processo provoca a necessidade de consciência do movimento, o que ele vai definir como 'as qualidades que tornam seus próprios movimentos ou movimentos potenciais sensíveis ao observador através do sentido visual e motoro'[10] (Hanoche-Roe IN MUECKE; ZACH, 2007, p. 81 Tradução nossa). Ou como coloca Yi-Fu Tuan:

> Um objeto ou lugar se torna uma realidade concreta, quando a nossa experiência é total, isto é, com todos os sentidos assim como com a mente ativa e reflexiva[11]. (YI-FU TUAN Apud HANOCHE-ROE IN MUECKE; ZACH, 2007, p.56 Tradução nossa).

Em outras palavras, o que os autores querem ressaltar é que uma pessoa percebe o espaço urbano através de percursos traçados em suas ruas e vielas, suas calçadas e áreas abertas, suas portas, janelas, parques, campos de flores, jardins, numa efusão de sensações, memórias e surpresas. E estas últimas, na medida em que os eventos forem sendo vivenciados, acabam por gerar e demandar um estado mais consciente e alerta dos sentidos, com estados qualitativos diferenciados de acordo com a relação estabelecida entre determinada pessoa em determinado espaço/trajeto. O sentido kinestésico.

Nesse contexto, quando alteramos um dado perceptivo do espaço, sua sonoridade por exemplo, provocamos uma profunda mudança nos estados de consciência dos expectadores. Ao serem confrontadas com uma paisagem sonora completamente diferente, experienciam aquele mesmo lugar de uma outra forma. A percepção do espaço em toda sua complexidade, suas cores, formas, odores, texturas e temperaturas, é intensificada por este estado de alerta dos sentidos. Desautomatiza e desprograma cotidianos na medida em que provoca uma maior porosidade ao ambiente, tornando sensível o que era até então rotina. Desconstrói sólidos e memórias enrijecidas para contaminação no e com o entorno, num renascimento dos sentidos do espectador para o tempo presente.

No tocante a esta transformação da percepção no espaço, a noção de presentidade em Robert Morris contribui para esta discussão ao trazer uma reflexão acerca da forma como experienciamos uma ocupação espacial artística. Nas décadas de 1950 e 1960, percebendo o surgimento de uma nova forma de

---

[10] - Traduzido a partir de: "the qualities which make sensible to the observer, through the visual and the kinesthetic senses, his own actual or potential motion".

[11] - Traduzido a partir de: "an object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind".

modalidade artística, cujas distinções entre figura e fundo clássicas não davam mais conta de sua compreensão - apontando para uma outra relação gestáltica entre obra e entorno -, Morris vai nos apontar para uma outra forma de perceber e experienciar o tempo e o espaço. Nas palavras do autor:

> Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve na escultura do passado. As questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico parecem não ter nada a ver com essas mudanças. Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência. E, apesar de a arte em questão não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tornar essas percepções mais conscientes e articuladas. (MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 402)

Apesar de Morris estar se referindo ao surgimento dos trabalhos instalativos, e com eles, uma nova forma de apreciação espaço-temporal, me atenho a sua formulação teórica por me ajudar a precisar aspectos concernentes ao tipo de experiência que processos criativos dessa transversal suscitam. Em contraposição à percepção fotográfica estática que vivenciamos com a pintura, por exemplo, Morris vai identificar, em trabalhos instalativos, um aspecto duracional de sua experiência, intrinsecamente ligada à percepção do espaço onde ela está instalada / é praticada. Podemos, em alguns casos, até chegar a entender essas obras a partir de uma perspectiva gestáltica objetual fotográfica, mas nunca conseguiremos apreender sua potencialidade poética, senão vivenciando-a no espaço e no tempo presente.

Mais à frente, segundo o autor, a "oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado, parece ser uma constante, no que diz respeito ao processamento de imagens." (MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 403). Isto é, todo processo perceptivo de imagens é fundado na oposição entre a experiência vivenciada no tempo presente, em seu fluxo, e a memória desta experiência organizada mentalmente a partir de imagens e sensações apreendidas. A percepção do espaço em Morris, como em Lynch e Hanoche-Roe, se dá através do movimento pelo espaço, no tempo presente da sua ação, através da sua experiência imediata. Mas sua memória se constitui de imagens estáticas e pequenos "filmes" desses trajetos vivenciados no espaço, que podem, no máximo, serem lembrados com um rigor de detalhes. Não podemos caminhar livremente pelo espaço mental da nossa memória; da mesma maneira, não conseguimos ver de outros pontos de vista possíveis senão os que vivenciamos no tempo presente. Ou como coloca o autor:

> A apresentação de si [self] para si mesmo, uma operação mais complexa envolvendo tanto o uso extensivo da linguagem quanto a imaginação, mantém também uma oposição entre o estático e o dinâmico. algum tempo atrás, George Hebert Mead dividiu o self êm "eu" [I] e mim ["me"]. O primeiro tem a ver com o self se experimentando em tempo presente, reagindo conscientemente. O segundo é o self reconstruído a partir de vários indícios relembrados. (MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 403)

Duas passagens no texto de Morris contribuem para entendermos melhor como se dá essa experiência espacial imediata. A primeira, de George Hebert Mead, em que fica mais clara a distinção entre esses dois momentos do processo de apreensão perceptiva, a percepção da realidade propriamente dita e sua memória. Nas palavras do autor:

> O modo mais simples de lidar com o problema seria em termos de memória. eu falo comigo mesmo, relembro o que disse e talvez o conteúdo emocional que permeava o que disse. O "eu" desse momento está presente no "mim" do momento seguinte. De novo não posso me virar suficientemente rápido para captar a mim mesmo. Torno-me um "mim" à medida que relembro o que disse. Ao "eu", no entanto, pode ser atribuída a relação funcional. Por causa do "eu", dizemos que nunca temos total consciência do que somos…(MEAD Apud MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 403-404)

E a segunda, em que Morris comenta a colocação de Mead da seguinte forma:

> Parece haver uma distinção fundamental entre a experiência interativa em tempo real e todos os outros tipos de experiência. O "eu" é aquela parte do self no ponto da seta do tempo que é apresentado ao self consciente. O "mim" é aquela "imagem" reconstituída do self formada de quaisquer partes – linguagens, imagens, juízos etc. – que nunca podem coexistir com a experiência imediata, mas acompanham em partículas e pedaços. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. (...) O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. (MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 404).

Tal perspectiva reforça a condição elementar para o acontecimento estético das obras avizinhadas por essa transversal, isto é, a especificidade de sua experiência espaço-temporal. É inerente ao processo criativo desses trabalhos a possibilidade de se vislumbrar diferentes perspectivas da coisa artística no espaço, da mesma forma que é também constitutivo deles, o fato dessas lâminas perceptuais apreendidas da realidade e ordenadas como memórias, serem sempre únicas para cada espectador.

Nos aproximamos dos extremos da espacialidade, dos seus resíduos perceptivos do espaço, e da forma como as pessoas se relacionam com ele. De suas fronteiras mais distantes, que transbordam nas alterações de percepção do espaço, e nas sensações produzidas a partir das relações sociais e interpessoais estabelecidas.

3.1.2.1. Percepção do Espaço

Outra faceta desse bloco de devir diz respeito a forma como agenciamos nossas modalidades perceptivas para experienciar o espaço. Nesse sentido, chamo a atenção para as formas de percepção, às diferenças dentre o campo visual e o auditivo, e à complementariedade dentre as modalidades perceptivas.

Segundo Edward Hall em seu livro A Dimensão Oculta, a percepção do espaço é, sem dúvida, a sensação mais complexa do sistema sensorial humano. Segundo o autor, seu desenvolvimento está intrinsecamente atrelado ao processo evolutivo da espécie humana. Nós, os seres humanos, ao nos distanciarmos do chão ao longo da evolução da espécie, passamos a concentrar mais informação nos sentidos visual e auditivo em detrimento, sobretudo, do sentido olfativo. A especialização audiovisual surge quando o sentido olfativo passa a perder importância e relevância na sobrevivência cotidiana da espécie, alterando também formas de sociabilização e de percepção do espaço. Com o olfato menos sensível, o espaço passa a ser constituído fundamentalmente pelo campo visual e seu entorno auditivo, sem nunca, todavia, desconsiderar os demais sentidos. (HALL, 2005).

O autor estabelece que a evolução humana "caracterizou-se pelo desenvolvimento dos "receptores remotos" - a visão e a audição." (HALL, 2005, p. 50). Nós desenvolvemos modalidades criativas que empregam fundamentalmente estes dois sentidos, "praticamente excluindo todos os outros". (HALL, 2005, p. 50). Nestes termos, todas as formas de arte - a poesia, a arquitetura, a música, a pintura, a dança, a escultura - e os sistemas de comunicação dependem, de alguma forma, dos olhos e dos ouvidos. (HALL, 2005, p. 50). O que nos explica os motivos pelos quais artistas escolheram, ao longo da história, as mesmas modalidades perceptivas para operar sua expressividade. À argumentação de Hall, Lúcia Santaella em seu livro Culturas e artes do Pós-humano, complementa que:

> Tomando como base essas comparações não fica difícil lançar a hipótese de que as matrizes da visualidade e sonoridade são frutos da complexidade fisiológica do olho e ouvido que, mais se assemelhando a aparelhos ou dispositivos do próprio cérebro, são órgãos codificadores e decodificadores de informações que não se exaurem no ato perceptivo. /... / Disso tudo ainda decorre que ambos, olho e ouvido, tenham sido capazes de criar linguagens extra-somáticas, fora do corpo, linguagens que, ao se desprenderem do corpo, começaram a povoar o mundo de signos. (SANTAELLA, 2001, p. 74).

Nesse sentido, Santaella caminha na mesma direção ao afirmar que existe uma hierarquização dentre os sentidos. Segundo a autora, "há uma nítida gradação decrescente de complexidade que vai da visão para a audição, desta para o tato,

deste para o olfato e deste, enfim, para o paladar." (SANTAELLA, 2001, p. 73). Tal constatação se dá ao fato de que os sentidos, por estarem conectados ao cérebro de formas e caminhos corporais distintos, estabelecem com ele interações completamente diferentes.

O olho e o ouvido detêm uma proximidade ao cérebro muito maior "pois ambos são orifícios que ligam o mundo exterior ao cérebro. Entretanto há diferenças substanciais entre olho e ouvido que tornam a intimidade do ouvido com o cérebro não tão estreita quanto é a da visão". (SANTAELLA, 2001, p. 73). Apesar de ambos captarem ondas, "a diferença entre eles evidencia-se no tipo de onda que é captada por cada um". (SANTAELLA, 2001, p. 73). Enquanto que a visão capta radiações luminosas que viajam a 300 mil km/seg., a audição capta ondas sonoras que se propagam pelo ar de forma mecânica, a 331 metros/seg. Há uma enorme diferença na quantidade e na qualidade de informação captada por ambos. (SANTAELLA, 2001, p. 73).

O tato, por sua vez, apesar de sua natureza mecânica como a da audição, está hierarquicamente abaixo pois seu contato com o mundo externo se dá corpo-a-corpo em contraposição às ondas sonoras captadas pelos ouvidos. "Assim como o olho, o ouvido está diretamente conectado com o cérebro, enquanto os nervos da pele não se ligam de modo direto ao sistema nervoso central, mas se espraiam em uma rede de distribuição". (SANTAELLA, 2001, p. 74).

O olfato e o paladar, estão ainda abaixo nesta hierarquia, por dependerem de dados químicos do entorno para realizarem seu processo perceptivo. Por serem estimulados quimicamente, o trajeto informacional realiza mais etapas materiais até chegarem nas redes neurais e no cérebro. São mais orgânicos,"matéricos" como coloca à autora. (SANTAELLA, 2001, p. 74).

Ainda em Santaella, temos que o sentido visual, por ser o mais próximo ao cérebro, é o menos visceral, o menos sensorial, e o mais racional. Os demais seguiriam em ordem crescente de organicidade, partindo da audição, para o tato, depois para o olfato e, por último o paladar. Essa constatação é muito relevante a esta transversal, pois tipifica a qualidade de interatividade que pode ser explorada por uma ocupação, e especifica os gradientes das intensidades agenciadas. Uma outra passagem de Hall contribui para esta argumentação ao trazer esta observação de Santaella para os aspectos evolutivos de compreensão e apreensão do espaço:

> A passagem da confiança no olfato para a confiança na visão em consequência de pressões ambientais redefiniu totalmente a situação humana. A capacidade que o homem tem de planejar tornou-se possível porque os olhos abrangem uma área maior. A visão aceita dados extremamente mais complexos e assim estimula o pensamento abstrato. Já o olfato, embora profundameNTE emocional e gratificante em termos sensuais, leva o homem na direção oposta. (HALL, 2005, p. 49-50).

Nessa mesma perspectiva, Santaella complementa que os olhos são os órgãos mais atribuídos à percepção de movimento, por registrarem a imagem em sequência, o espaço fraccionado no tempo; compreendem o tempo espacializado, que é percebido através da movimentação no espaço. Em segundo lugar, temos os ouvidos e sua capacidade de percepção espacial ambiental através do som; depois, temos as alterações de temperatura e sensações tácteis do espaço pela pele; e por último, os sentidos físico-químicos de olfato e paladar. (SANTAELLA, 2001). Sobre este aspecto, Kourosh Mavash em seu artigo Site + Sound: Space, nos agracia com a seguinte passagem:

> Nós percebemos o mundo através do uso simultâneo de todos os sentidos, mas nas sociedades modernas a percepção visual tem sido desproporcionalmente favorecida, e isto tem nos custado a privação da capacidade potencial dos outros sentidos. [12](MAVASH IN MUECKE E ZACH 2007: 57).

Assim, ainda que, segundo Lynch, o espaço seja percebido pelo sentido kinestésico - isto é, uma experiência espaço temporal proporcionada pela associação entremodal dos sentidos perceptivos mais a memória -, há uma predominância da audiovisão na sua percepção, dada a especialização perceptiva causada pelos processos evolutivos e mudanças sócio-culturais apontados por Hall e Santaella. E dentre os sentidos visual e auditivo, há, sem dúvida, um predomínio da visão, sobretudo nas culturas ocidentais, como bem colocou Santaella e Mavash. Todavia, apesar da visão ser a forma de percepção dominante no ocidente, e tal fato ter moldado o mundo em função da imagem, não podemos deixar de considerar a extrema importância do sentido auditivo na percepção espacial, centrado sobretudo nas suas diferenças com relação a modalidade visual. Sobre essas diferenças, McLuhan e Carpenter em O Espaço Acústico nos trazem uma importante contribuição para a discussão:

> O espaço auditivo não tem um ponto de focalização favorecido — É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pela própria coisa, não espaço contendo a coisa. Não é um espaço pictórico, encaixado, mas dinâmico, em fluxo constante, criando suas próprias dimensões de momento em momento. Não tem fronteiras rígidas; é indiferente ao background, ao meio circundante. Os olhos focalizam, localizam, abstraem, situam cada objeto no espaço físico, contra um fundo; o ouvido, porém, acolhe o som proveniente de qualquer direção. Ouvimos igualmente bem da direita ou da esquerda, da frente ou de trás, de cima ou de baixo - Não faz diferença se estamos deitados, ao passo que, no espaço visual, todo o espetáculo se altera.

[12] - Traduzido a partir de: "We perceive the world through the simultaneous use of all senses but in modern societies the visual perception has been heavily and disproportionately favored, and this has been at the expense of depriving ourselves from the potential capacity of other senses".

> Podemos eliminar o campo visual fechando, simplesmente, os olhos, mas estamos sempre engatilhados para reagir ao som. (MCLUHAN; CARPENTER, 1980, p. 4).

Na mesma direção, Murray Schafer declara que 'o espaço auditivo é muito diferente do espaço visual. Estamos sempre no vértice do espaço visual, olhando com os olhos. Mas estamos no centro do espaço auditivo, escutando com os ouvidos.[13] ' (Schafer Apud Mavash IN Muecke e Zach 2007: 60). Julio Plaza complementa as reflexões de McLuhan e Carpenter, e de Schafer, ao afirmar que 'os sinais tácteis como os visuais dão-se no espaço, de forma simultânea. No entanto, são suscetíveis de exploração temporal como acontece na leitura de um texto. Os sinais temporais como a música e a fala são sucessivos.' (Plaza 2003: 58-59).

O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan contribui à discussão no tocante ao aspecto ambiental do espaço acústico, colocando que 'com a surdez, a vida parece congelada e ao tempo falta o progresso. O espaço se contrai na medida em que nossa experiência do espaço é enormemente estendida pelo sentido da audição, que fornece informação do mundo atrás do campo visual'. Segue adiante dizendo que o 'som aumenta a percepção espacial de um indivíduo ao incluir áreas atrás da cabeça que não podem ser vistas' (YI-FU TUAN Apud MAVASH IN MUECKE E ZACH 2007: 60). Ou ainda, como sintetiza Mcluhan:

> O espaço acústico não pode existir num fragmento de espaço visual (...) o bidimensional retrata muitos espaços num tempo multinivelado" (MCLUHAN apud PLAZA, 2003, p. 59).

O espaço acústico, portanto, é naturalmente ambiental e temporal, de modo que não há como dissociar o fenômeno sonoro de seu ambiente, o que lhe confere um tipo de percepção intrinsecamente vinculada a experiência no espaço de sua ocorrência. Não existe um "som puro", isolado do espaço onde é produzido, que possa ser ouvido enquanto um acontecimento à parte dos atributos acústicos do espaço em que ressoa. Percebemos o som no espaço como um fluxo único, como experiência, na ponta da fecha do tempo presente que nos fala Morris. Ainda que consigamos nos lembrar dos sons e, de uma certa forma, reviver uma parte da sua experiência no espaço da memória, não conseguimos mudar nosso ponto de escuta, e muito menos podemos editar o volume das coisas que ouvimos. O que caracteriza

[13] - Traduzido a partir de: "We are always at the edge of visual space, looking in with the eye. But we are always at the centre of auditory space, listening out with ears... Visual awareness faces foward. Aural awareness is centered."

o acontecimento sonoro como uma experiência duracional, próxima a noção de presentidade em Morris.

Não obstante, os apontamentos levantados por McLuhan e Carpenter, Plaza, Schafer e Tuan, direcionam nosso olhar para uma diferença fundamental entre as ocupações artísticas visuais e às sonoras e/ou audiovisuais, no que diz respeito ao tipo de experiência propiciada no ambiente. Podemos concluir, que o sentido auditivo tem uma forte predominância na percepção do espaço no tocante à sua dimensão, aos aspectos físico-acústicos concernentes aos materiais e as formas que compõem suas estruturas, e à localização dos seres vivos e objetos ali presentes. O fenômeno acústico de reflexão e reverberação sonoras proporcionam um complexo e fundamental emaranhado de informações perceptivas ao cérebro capacitando o receptor a identificar distâncias e localizações de fontes sonoras de todo o ambiente. Mais além, proporcionam formas ambientais sensoriais de percepção não direcionais e não intencionais, envolvendo o receptor de forma muito mais profunda.

Complementando essa discussão, para além dos cinco sentidos clássicos, identificados por Aristóteles desde a Grécia Antiga - visão, audicão, olfato, tato e paladar -, Hall e Santaella nos alertam para outros sentidos e qualidades perceptivas adicionais, e para relações de complementariedade dentre grupos de sentido. Para Santaella, o ouvido, por exemplo, é o órgão responsável pelo equilíbrio estático e pelo equilíbrio dinâmico "que permitem perceber os movimentos rotatórios do corpo, um dos fatores que pode explicar a íntima ligação da música com a dança" (SANTAELLA, 2001, p. 75). Na mesma direção, Hall afirma que não só o equilíbrio é atribuído ao sistema auditivo, mas também, as sensações resultantes de alteração de pressão atmosférica, o que rende a este órgão, uma aptidão à percepção do espaço[14]: esta, por sua vez, é uma combinação de dados sensoriais de diversas qualidades integralmente associadas como um só fluxo informacional (MUECKE; ZACH 2000). Como Sérgio Basbaum coloca, em seu artigo Sinestesia e Percepção Digital:

> Os sentidos constituem um tecido único de sensação, inconcebível sem que suas naturezas, eventualmente distintas, possam ser comparadas umas às outras (pela razão) a fim de serem compreendidas. (BASBAUM, 2012, p. 256).

[14] - A descrição minuciosa do sentido auditivo realizado por Santaella nos ajuda a esclarecer melhor esta questão: "O ouvido humano é um órgão sensível ao som, além de ser responsável também pelo sentido do equilíbrio. O ouvido se divide em três: o externo, o médio ou tímpano e o interno ou labirinto. Quando a onda sonora atravessa o canal auditivo, ela incide sobre a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. O conjunto de ossos do tímpano é um sistema mecânico que tem certas frequências de ressonância. Dentro do ouvido interno, há duas partes: o labirinto, responsável pelo equilíbrio e o caracol, que funciona como um receptor da sensação auditiva. No labirinto, há três condutos semicirculares e dois sacos, o sáculo e o utrículo, no interior dos quais há uma terminação chamada mácula. Esta consiste de fibras sensíveis que estão embebidas em substância gelatinosa e que têm forma de pelo. Em um extremo desses pelos há uma conexão com fibras nerv osas que se comunicam com o cérebro." (Santaella 2001: 72).

Outra característica perceptiva que podemos identificar como provedora de sensações cinéticas é a propriocepção, ou seja, a capacidade de sentirmos e de percebemos o movimento e o espaço através das partes do nosso corpo (Santaella 2001). Capacidade perceptiva muito desenvolvida em artistas do corpo em geral e em praticantes de artes marciais, a propriocepção rende ao indivíduo sensorialidade ambiental mais distante dos processos racionalizantes e homogêneos dos sentidos clássicos. Se caracterizam como vias de estímulos entremodais que, como nos coloca Basbaum, vão compor inúmeras formas de perceber a realidade e suas múltiplas possibilidades sígnicas, sobretudo se a este processo perceptivo estiverem atrelados objetivos estéticos e artísticos. Neste sentido, as sensações tácteis entram em simbiose com as sensações cinéticas proprioceptivas, proporcionando dados ambientais como peso, equilíbrio e proximidade com outros corpos.[15]

Com relação a essa discussão, Basbaum complementa que os entrecruzamentos modais são processos comuns em nós seres humanos, sobretudo na fase em que nos relacionamos com a realidade sem utilizar a interface da palavra, "onde o aqui-agora da sensação predomina sobre o universo simbólico, duradouro, característico da cognição verbal", (Basbaum 2012: 249), isto é, na infância. Segundo o autor, "a sinestesia é uma propriedade natural do sistema perceptivo dos recém nascidos e é mais facilmente encontrado em crianças". Estes cruzamentos modais biológicos, neste sentido, estão na origem da linguagem, "como uma experiência direta, pré-verbal do mundo; uma imersão na sensação, oposta àquela analítica, racional; uma experiência específica do tempo, um tempo agórico, uma presença aqui-agora - quase como uma dilação, um tempo deslocado do tempo linear, diacrônico, da experiência ordinária" [16] (Basbaum 2012: 250). Mais adiante, Basbaum identifica três tipos de associação dentre as modalidades perceptivas: fisiológica; a partir de aspectos universais da experiência; e cultural. Nas palavras do autor:

> Em termos evolutivos, as diferentes modalidades perceptivas do ser humano estão inter-relacionadas por uma série de fatores. Do diálogo entre estas modalidades depende, por exemplo, a construção de uma representação consciente e coerente da realidade, indispensável à sobrevivência. Os sentido confirmam-se uns aos outros, e cremos no mundo - assim como agimos nele de forma eficaz. (BASBAUM, 2012, p. 249).

Nesse contexto, com relação às associações fisiológicas, em Lawrence Marks, Basbaum discute a forma como "sensações próprias a uma modalidade" podem ser "descritas nos termos de outra" (Basbaum 2012: 249). O autor enumera

[15] - Informação aferida em aulas de danca contemporânea com a dançarina Tarina Quelho, e em discussão de processo criativo com a coreógrafa Adriana Grechi.
[16] - Vale aqui um aprofundamento do entendimento sobre o processo perceptivo e a experiência sinestésica discutida por Sérgio Basbaun. Ler mais sobre o assunto em: BASBAUM, Sérgio (2002). Sinestesia, Arte e Tecnologia - Fundamentos da Cromossonia. São Paulo, Annablume/FAPESP.

algumas destas relações sinestésicas ao mencionar que "sons graves nos parecem mais amplos e mais escuros; sons agudos menores e mais brilhantes". Cita ainda, exemplos como "um som brilhante", "uma cor berrante" e "uma voz doce" (Basbaum 2012: 249).

Tais ocorrências começam a se tornar usuais nas criações artísticas da segunda metade do século XIX, e vão se intensificar ao longo do século XX. A riqueza de detalhes sensitivos em Balzac, a composição em cores e ritmo de Kandinsky, as pinturas sonoras propostas por Debussy, a plasticidade sonora em Varèse, a percepção do espaço arquitetônico na pintura de Mondrian, e nas experiências espaciais de instalações e obras para espaço público em artistas como Christo e Jean-Claude, Richard Serra e Allan Kaprow.

Mais a frente, no tocante aos aspectos culturais da percepção, o autor discorre sobre as relações sinestésicas que são características e peculiares de uma determinada cultura, povoado, região, país, etc, ou seja, associações atreladas a uma certa territorialidade e/ou identidade cultural. Ou seja, "hábitos perceptivos" determinados por cada cultura (Basbaum 2012: 249). Tais diálogos estão presentes no nosso cotidiano, por exemplo, na relação entre visão e paladar - a cor dos alimentos e das bebidas e o desenvolvimento das criações gastronômicas ao longo da história -, visão e tato - a relação estabelecida entre cor e temperatura -, entre muitos outros. (Basbaum 2012: 249). Neste sentido, é inegável o potencial estético destas associações para os processos artísticos, posto que gera uma forma de entrecruzamento modal atenta ao ambiente e à cultura em que está inserido.

Com relação às associações advindas de aspectos universais da experiência, Basbaum cita "a harmonia das esferas pitagóricas, a razão áurea, os arquétipos junguianos e mesmo as categorias fenomenológicas de Peirce", e propõe um exemplo de Richard Cytowic sobre os fogos de artifício (BASBAUM, 2012, p. 249). São, portanto, relações que podem ser identificadas na história e em diversas culturas diferentes de forma universal, em alguns casos, como regras ou sistemas de associações comunicacionais. Por serem universais, podem estar atreladas a um período histórico ou época, e desta forma, regem a realidade de forma ampla e abrangente, como formas de ver o mundo.

Neste sentido, no que concerne a este último tipo de associação entre modal, presenciamos na cultura ocidental uma grande transformação impingida pela transição da cultural oral para a escrita, que vai resultar, segundo McLuhan, no predomínio da visão sobre os demais sentidos na modernidade. Portanto, esta categorização proposta por Basbaum, nos permite um entendimento da complexa cadeia de processos que compreende o processo perceptivo sinestésico e os tipos de entrecruzamentos modais. Seus desdobramentos diferentes que vão integrar variáveis como as modalidades perceptivas, a cultura e o contexto, os processos

lógicos e as experiências universais, geram inúmeras possibilidades de relações sígnicas e sinestésicas, importantes gradientes para as intensidades agenciadas por esse bloco de devir. Não há dúvidas de que as colocações de Basbaum se configuram como uma importante base para a compreensão dos trabalhos dessa longitudinal, ocupação artística do espaço e do espaço público, ao trazer questionamentos acerca dos sentidos estimulados intencionalmente pelo artista, e de como esses estímulos se desdobram nos receptores.

Assim, se transversalizarmos as afirmações de Tuan, Santaella, Mcluhan e Carpenter e Hall, Basbaum, Lynch e Hanoche-Roe, temos que a consciência e percepção do espaço se dá pela conjunção do material sensorial percebido pelos cinco sentidos clássicos, pelas sensações de equilíbrio e pressão atmosférica do ouvido, e pelo sentido proprioceptivo e os seus respectivos entrecruzamentos modais.

Fica evidente, neste ponto, uma importante confluência de conceitos que embasam essa linha de fuga, e nos ajudam na compreensão das operações poéticas das obras avizinhadas por esse bloco de devires: a discussão de Hanoche-Roe e Kevin Lynch que considera que o espaço é percebido através do movimento, na conjunção de todos os sentidos, mais as memórias sensoriais despertadas; a noção de presentidade em Morris; a discussão acerca da complementariedade dos sentidos encontrada em Tuan, Santaella, Mcluhan e Carpenter e Hall; as diferenças e especificidades de cada sentido, sobretudo dentre os sentidos da visão e da audição em McLuhan e Carpenter, Schafer, Plaza e Tuan; a natureza imersiva do espaço auditivo discutido por McLuhan e Carpenter, Schafer e Plaza; a passividade e a impossibilidade de escolha de amostragem do canal auditivo identificado por Plaza; ao fato de que o som aumenta a percepção espacial apontado por Yi-Fu Tuan; as considerações acerca dos sentidos adicionais e sua relação com os demais sentidos em Santaella; e o conceito de sinestesia e os entrecruzamentos modais em Basbaum.

Estabelecemos, assim, uma longitudinal nas extremidades da exploração perceptiva e espacial, em que trabalhos artísticos se avizinham na sua forma de se apropriar de qualidades físicas e contextuais do espaço. São operações poéticas que ocupam as regiões fronteiriças entre diferentes modalidades criativas, que tem em seu cerne a relação com o espaço e sua percepção como o acontecimento estético.

3.1.3. Devir ambiente_Devir Reverberante_Devir Neblina

Dou sequência a esta exposição me debruçando sobre trabalhos de instalação e/ou performance para espaço público ou não, que proporcionam uma transposição ambiental através de uma experiência sensorial, nunca de forma narrativa, figurativa e/ou representativa / simbólica.

A maior parte dos trabalhos que lidam com o som, de alguma forma, são avizinhados por essa transversal, exatamente pelo aspecto composicional centrado na construção de nebulosas sonoras de sobreposições e texturas. Mas não somente, outros trabalhos que não contem o agenciamento sonoro em seu cerne, também evocam essa transposição ambiental característica dessa transversal. São avizinhados: a performance 'Incertezas' do coletivo Telemusik, as performances da série Promenade, a performance 'Físico' da série Silêncio, o espaço tempo de resistência e resiliência e os trabalhos da série 'A Vida é uma Utopia'.

É uma transversal que lida com sensações e questões sócio-político-ambientais enquanto intensidades das sonoridades e imagens propostas; seus gradientes passam a ser dosados enquanto parâmetros de alteridade audiovisuais, sendo mais ou menos intensos a partir de aspectos e características específicas da audiovisão. No ato de Transversalizar, busca evocar essas sensações em relação ao entorno de agora, no agora e na pessoa, em sua realidade, sem recorrer aos gêneros cinematográficos para construção de pontes associativas e subjetivações, e sem também provocá-las a partir de cadeias de significantes. Na realização desses trabalhos, não remeto às essas sensações, assim como não trago imagens culturais que as representem e muito menos atrai os espectadores para universos pessoais. Entro em devir com essas sensações, que por sua vez se desterritorializam entrando em devir com o entorno circunstancial sócio-político-ambiental do espectador, estabelecendo longitudinais que transversalizam tais sensações em reverberações nas cavidades corporais dos espectadores. Ser neblina, ser poroso, não ter contornos definidos, um espaço liso, leve, que se mistura com as coisas.

Tais intensidades qualitativas edificam o acontecimento como experiência, estabelecendo transversalidades entre as pessoas e as coisas que a habitam ou que nos entornam momentaneamente. Apesar da condução dos artistas criadores na escolha das qualidades sensoriais que desejam trabalhar, ao entrarmos em devir com esta nebulização sócio-político-midiática, se instaura um processo de dessubjetivação e desterritorialização de tais sensações e sentimentos, os molecularizando em seus múltiplos reflexos no espaço até se tornarem minúsculas partículas reverberantes. Reverberam sensações nos espectadores, na medida em

que operam intensidades enquanto experiência, evocando no outro suas próprias sensações e relações com seu entorno.

Seria a imagem da reverberação de ondas sonoras num espaço enorme e irregular como uma catedral medieval. As ondas logo que emitidas pela sua fonte, se espalham no espaço direcionalmente, sendo refletidas pelos obstáculos encontrados; seus primeiros reflexos são escutados com clareza e definição, é ainda possível estabelecer de onde vem e sua direção; mas após milissegundos, esses primeiros reflexos sofrem outras interferências de obstáculos no espaço, refletindo neles novamente e sucessivamente, sofrendo interferências e cancelamentos de fase, quebrando-se em pequenas ondas em múltiplas direções. Estas, por sua vez, vão se refletir novamente e sucessivamente nesses obstáculos, e sofrerão mais interferências e cancelamentos de fase no espaço e dentre si, até se tornarem menores ainda e tão difusas que o que se percebe é um grande bafo amorfo sonoro, uma reminiscência que já não mais guarda aspectos e características de seu original; apenas uma neblina sonora resultante das inúmeras desterritorializações ocorridas, que nada mais é senão uma transversal dentre todas as memórias/pontos daquele espaço acústico.

3.1.3.1. Auralidade e Ambientalidade

Uma especificidade desse bloco de devir é concernente às características físicas e culturais do espaço reverberante. Corresponde a forma como os atributos físicos do espaço como forma e os materiais dos objetos e estruturas que o compõem, em conjunção com o contexto cultural que o constela, respondem ao som produzido. De modo que, um mesmo trabalho realizado em espaços diferentes pode suscitar sensações distintas, e evocar questões contextuais singulares, de acordo com as variações de suas qualidades reverberantes e sua complexidade sócio-político-cultural.

Sobre as propriedades de um espaço que pode ser experienciado por um ouvinte, Blesser e Salter nos falam de uma arquitetura aural, isto é, "a composição de objetos, superfícies reflexivas, e geometrias num ambiente complexo", dentro de um contexto cultural e histórico. (BLESSER; SALTER, 2007, p. 2).

Para ilustrar melhor seu conceito, vale uma diferenciação terminológica proposta pelos autores entre arquitetura acústica e arquitetura aural. Enquanto a primeira está focada na forma como o espaço altera as qualidades físicas de ondas sonoras, a segunda está focada na forma como o ouvinte experiencia o espaço (Blesser e Salter 2007: 5).

> Para analisar a arquitetura aural em seu contexto cultural, temos que nos certificar como atributos acústicos são percebidos: por quem, sob quais condições, para que propósitos e com quais significados. A compreensão da arquitetura aural requer a aceitação da relatividade cultural em todas as experiências sensoriais. [17] (BLESSER; SALTER, 2007, p. 3 Tradução nossa).

A arquitetura aural corresponde, portanto, aos aspectos e qualidades sonoras e acústicas de um determinado espaço, considerando seu contexto cultural e histórico. A descrição da catedral e seus atributos físicos sensoriais em Kourosh Mavash em seu artigo Site + Sound: Space, refletem aspectos culturais em torno realização arquitetônica, no caso, o tipo de culto religioso ali praticado e o processo histórico de expansão religiosa do cristianismo na Europa. Os signos atrelados às qualidades acústicas que uma catedral medieval oferece numa apresentação de peça de canto gregoriano, por exemplo, estão longe de ser os mesmos de uma sala de concerto contemporânea, muito embora algumas relações de reflexão e reverberação sonoras possam ser reproduzidas fisicamente. O espaço, e a manifestação cultural nele inserida, faz parte de um mesmo ambiente sócio-político-

[17]- Traduzido a partir de: "To evaluate aural architecture in its cultural context, we must ascertain how acoustic attributes are perceived: by whom, under what conditions, for what purposes, and with what meanings. Understanding aural architecture requires an acceptance of the cultural relativism for all sensory experiences".

cultural, de um mesmo tecido social, de modo que suas características reverberantes se expandem para além de seus atributos físicos.

As noções de espaço e lugar em Yi-Fu Tuan, discutidas por Mavash, contribuem com a discussão ao distinguir espaço de espaço arquitetônico, sendo o último fruto de uma elaboração mais complexa, enraizada na cultura. Espaço, para o autor, estaria relacionado às distâncias dentre objetos e obstáculos, em contraponto ao espaço arquitetônico, provido de contexto cultural e histórico. Nas palavras de Yi-Fu Tuan:

> Seres humanos não somente percebem padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos em suas mentes, eles também tentam incorporar seus sentimentos, imagens e pensamentos em material tangível. O resultado é o espaço escultural e arquitetônico, e numa grande escala, a cidade planejada.[18] (YI-FU TUAN Apud MAVASH IN MUECKE; ZACH, 2007, p. 73 Tradução nossa).

Nesse sentido, não somente os espaços - dados seus atributos físicos e culturais -, tem sua arquitetura aural, como também carregam significados entrelaçados em relação ao meio em que estão situados. Uma vez deslocados, estabelecem outras cadeias sígnicas, se distanciando de sua condição anterior, que no caso de uma proposta artística pode ser uma operação poética de apropriação bastante interessante. A este dado perceptivo, Blesser e Salter denominam de personalidade aural. Nas palavras dos autores:

> Um ambiente real, como uma rua, uma sala de concerto ou uma densa floresta é sonoramente mais complexo que uma parede (...) Ao ouvir como diferentes sons de múltiplas fontes sonoras interagem com os diversos elementos espaciais, assinalamos uma personalidade à arquitetura aural, do mesmo modo que interpretamos um eco como sendo a personalidade aural de uma parede. [19] (BLESSER; SALTER, 2007, p. 3 Tradução nossa).

Sons de uma floresta, por exemplo, deslocados para um ambiente urbano criarão uma sensação de estranhamento, uma vez que perderão o seu impacto aural, suas relações acústicas e lógicas com o meio onde estão inseridos. Gerarão, assim, uma série de signos a partir do choque entre as duas ideias conflitantes e

---

[18] - Traduzido a partir de: “Human beings not only discern geometric patterns in nature and created abstract spaces in the mind, they also try to embody their feelings, images, and thoughts in tangible material. The result is sculptural and architectural space, ando n large scale, the planned city..."

[19] - Traduzido a partir de: "A real enviroment, such as an urban street, a concert hall, or a dense jungle, is sonically far more complex than a single wall. The composite of numerous surfaces, objects, and geometries in a complicated enviroment creates an aural architecture. As we hear how sounds from multiple sources interact with the various spatial elements, we assign an identifiable personality to the aural architecture, in much the same way we interpret an echo as the aural personality of a wall."

contrastantes, se dissolvendo na auralidade do ambiente. Suas ondas sonoras reverberantes constelam uma forma de construção sonora temporal acinzentada, difusa, indefinida, que tende a diluição no ambiente acústica e contextualmente. Ainda que a existência nebulosa seja uma tendência central dessa transversal, não podemos nos esquecer de suas linhas de fuga que evocam questionamentos e cismas no expectador para com seu entorno.

Juliane Rebentisch em seu livro Aesthetics of Installation Art, aponta para a mesma direção ao propor o conceito de site specificity, isto é, o quão consciente e porosa a obra é em relação ao seu entorno, o ambiente. Para a autora, toda obra instalativa está, de alguma forma, imersa em seu entorno, ao enfatizar que a arte instalação é uma modalidade artística sensível ao seu contexto, isto é, relacionada não somente ao interior e ao exterior do espaço em que ocupa, como também às camadas sociais que influenciam a recepção de arte em geral. E essa perspectiva se mostra ainda mais presente quando afirma que "uma arte avançada nos dias de hoje tem algo de instalação em seu âmago: e a falta de consciência de seu entorno é frequentemente um sinal de provincialismo."[20] (Rebentisch 2012: 222 Tradução nossa). Considera, assim, a instalação como uma ocupação espacial em que todos os materiais, suportes e/ou interfaces digitais, imagens projetadas digitais e/ou analógicas, sons e outros elementos que venham agregar significado ao espaço ocupado, fazem parte de um todo indissociável. E quando esta ocupação implica numa relação única com o ambiente, em que os elementos físicos que constituem aquele determinado espaço e seus e dados contextuais integram e definem a obra, temos então uma instalação site specific. [21] (REBENTISCH 2012).

Estendo essa perspectiva de interação com o ambiente discutida por Rebentisch às intervenções urbanas e performances audiovisuais e sonoras avizinhadas por esse bloco de devir, em que a abertura ao entorno e a exploração de características sonoras do espaço são pontos essenciais na constituição do acontecimento estético. Apesar de não serem instalações, a forma como se relacionam com o espaço e suas questões sócio-político-culturais-ambientais demonstra um vetor acentuado de site specificity, ou como arrisco nesse doutorado, um valor alto de gradiente de ambientalidade.

Na mesma direção, a discussão sobre os conceitos de espaço, lugar e escala em Thierry de Duve, também levantada por Mavash, complementa as reflexões propostas com relação às obras para espaço público avizinhadas por essa

[20]- Traduzido a partir de : "that is why advanced art today always has something of the installation to it: and a lack of contextual awareness in not infrequently a sign of provinciality".

[21] - Retomaremos esta discussão nos capítulos seguintes e nos estudos de caso de forma mais detalhada e contrapondo outros autores.

longitudinal, nos ajudando a entender melhor a apropriação artística dos elementos constituintes do espaço e do ambiente. Suas categorias vão de encontro com as terminologias trabalhadas, complementando-as e direcionando-as para um viés artístico da exploração estética e poética da arquitetura aural e dos atributos acústicos físicos de um determinado espaço. De Duve define site como a harmonização entre seus conceitos de espaço, lugar e escala, sendo que apenas dois deles se relacionam em detrimento do terceiro que, mais tarde, se reestrutura e se redefine em função dos demais. Não obstante, temos lugar como uma amarra cultural ao chão, ao território, à identidade, espaço como um consenso cultural de referências na grade perceptiva, e escala como parâmetro de medida centrado no corpo humano. (DE DUVE Apud MAVASH IN MUECKE E ZACH 2007: 55). A noção de site, seria então, uma resultando da complexa relação entre a fisicalidade, a contextualidade / historicidade e a dimensão de um determinado espaço.

Realizando uma leitura horizontal dos pontos de vista apresentados acima, o que podemos aferir é que existem quatro vieses fundamentais concernentes a esse bloco de devir: um voltado para os aspectos físico-acústicos do espaço, que abrange a forma, a massa e as características materiais de suas superfícies, estrutura e dos objetos dispostos, assim como a localização das fontes emissoras de som e dos pontos de escuta; outro voltado para as sensações espaciais percebidas pelo 'ouvinte', que considera a forma como são percebidos os movimentos dos pontos emissores de som e as imagens sonoras e os mapeamentos cerebrais que eles causam; um terceiro centrado nas relações sócio-culturais e contextuais referentes àquele espaço, tipos de ocupação muito mais complexos e diversificados, que englobam diferentes relações semânticas entre a narrativa sonora, sua espacialização e às formas de apropriação de aspectos físicos e sócio-culturais ambiente; e, por último, um referente às linhas de fuga evocadas pelas intensidades praticadas pelas obras, que fazem com que os espectadores entrem em devir com seu entorno, nas extremidades da auralidade do espaço.

3.1.4. Devir ambiente_Devir Ma

Essa longitudinal avizinha trabalhos cujas operações poéticas tem em seu cerne e/ou em suas extremidades, a exploração artística do termo cultural japonês *ma* (間), e do conceito de silêncio do compositor norte-americano John Cage. Nesse contexto, uma transversal que aproxima e tensiona a existência intervalar, lacunar, duracional e mediadora do *ma*, à ausência de controle e a indeterminação pura do do silêncio cageano, avizinhando processos criativos que se diversificam em trabalhos de performance de arte sonora e música experimental, performances para espaço público, instalações e intervenções urbanas.

Sendo o *ma* um termo cultural enraizado nas manifestações artísticas, arquitetônicas e cotidianas da cultura Japonesa e, portanto, indissociável destas, proponho uma outra forma de vivenciar sua presentificação a partir de sua experiência sensível molecular. Em termos deleuzeanos e guattarianos, a molecularidade, em contraponto a molaridade, diz respeito a uma outra condição de existência dissociada de identidades, subjetividades e relações arborescentes, cuja temporalidade e espacialidade ultrapassam os limites do tempo cronológico e da lógica cartesiana, para alcançar uma existência livre, rizomática e aberta para fazer corpo com outros corpos indefinidos, sem contornos determinados e sem elos enraizados na cultura. Seria a imagem dos rios aéreos na Amazônia, moléculas de água que pairam sobre a floresta, e viajam por milhares de quilómetros.

Na mesma direção, proponho um entendimento expandido do conceito de silêncio cageano, compreendendo-o a partir de sua existência molecular para além do som e da música, fazendo assim corpo com o bloco de devires do devir ambiente_devir ma. Nesse sentido, a perspectiva da não intencionalidade intencional entendida para além do contexto musical e político da época, enquanto parte constitutiva do devir ma.

Dito isso, entendo os avizinhamentos dessa transversal como formas sensíveis de incorporação de aspectos conceituais e sensoriais do *ma,* e do conceito de silêncio cageano, podendo tais associações se diversificarem em sensações audiovisuais, alteração da percepção do tempo e do espaço e aspectos composicionais concernentes ao uso do silêncio, criação de zonas acinzentadas e borramentos de fronteiras, e perspectivas mais filosóficas tais como mediações entre diferentes realidades. Nesse sentido, transversaliza obras como ‘Incertezas’ do coletivo Telemusik, ‘as performances da série ‘Silêncio, o espaço tempo de resistência e resiliência’ e as performances da série ‘A Vida é uma Utopia’.

Tempo suspenso

O interesse pela sensação de tempo suspenso foi o eixo condutor para o aprofundamento dos estudos acerca desse bloco de devir. Tal pesquisa artística foi norteada, inicialmente, pelas perspectivas de não controle e incorporação dos elementos sonoros do ambiente da noção cageana de silêncio, e encontraria, posteriormente, compatibilidade com alguns aspectos sensoriais do *ma* operados nessa linha de fuga.

Segundo Cage, a ausência total de informação sonora é uma abstração técnica. Não existe um lugar em que não haja som algum, senão numa sala acusticamente tratada. Todos os ambientes possuem características sonoras próprias, e sua ocorrência independe da nossa atuação direta: são os sons que nos entornam e que não foram produzidos por nós. É centrado nesse aspecto que Cage alcança uma noção de silêncio contemplativa, próxima a experiência meditativa da não intencionalidade intencional do *mushin* (*mu*=vazio e *shin*=mente) no zen budismo, e do exercício do silêncio interno no *iching*, tipos de manifestação do *ma* na religiosidade asiática, conforme mencionarei a seguir.

As primeiras aproximações poéticas dessa transversal, foram experimentos de gravação de áudio em espaço público, em que me posicionava estaticamente num ponto e ali permanecia contemplando os sons que me entornavam. Baseado no conceito de paisagem sonora do pesquisador Murray Schafer, buscava encontrar diferenças nas amostragens que evidenciassem aspectos culturais concernentes aos bairros visitados, para utilizá-los como formas de diferenciação territorial desses ambientes nas composições. Na ocasião, estava em residência artística na cidade de Paris na França, e intentava mapear sonoramente sua diversidade cultural. O som dos motores dos veículos foi um grande obstáculo a ser ultrapassado, pois homogeneizava as amostras, tornando-as muito parecidas e sem conexão com os locais onde foram realizadas. O que resultou em registros em bairros de maior concentração de imigrantes, uma vez que nessas áreas era possível encontrar situações sonoramente mais diversas e interessantes. Inspirado na concepção dramatúrgica dos filmes-diário do cineasta Jonas Mekas, era guiado pela pergunta: que sons são dignos de serem incorporados numa criação artística? Tais experimentos contemplativos, todavia, evidenciaram outros aspectos do ambiente para além dos sons que, como eles, também não eram controlados. O ato de registrar passa a ter, em si, um interesse poético específico, na medida em que a atuação no espaço público ganha mais força no cerne do experimento. A contemplação das mais diversas situações renderam uma percepção singular desses eventos do entorno, em que a sensação temporal se modificava. Dado o longo período de exposição estática aos acontecimentos, o espaço parecia se ressaltar em detrimento

do tempo, rendendo uma sensação de suspensão temporal. Como se a ausência de controle e a contemplação do entorno, experimentados a partir da noção de silêncio em Cage, estivessem apontando para outras modalidades de exploração poética exógenas à música: o estado meditativo alcançado pelo modo de gravar o ambiente passa a ter uma importância em si, deixando de ser um meio para se atingir algo, e se tornar a coisa artística. A sensação de suspensão temporal é experienciada através desse estado meditativo e, nesse sentido, a não intencionalidade intencional afirma uma tendência à dissolução do agenciamento da obra no ambiente que, no presente texto, identifico como um tipo de devir ambiente.

Todavia, foi apenas nos estudos acerca do *ma*, que pude precisar (e sigo ainda precisando) como se dá essa sensação de suspensão temporal, e que tipo de tensão ela sustenta para que a sensação perdure; e como se presentifica essa não intencionalidade intencional da meditação do zen budismo com relação às ações em espaço público, e que tipo de agenciamento se opera na sua manutenção duracional. Nesse caso, não somente com relação aos elementos no espaço público observados nas gravações, mas também em relação às novas frentes de pesquisa de linguagem partindo dessa inspiração, que culminariam na criação das séries 'Silêncio, o espaço-tempo de resistência e resiliência' e 'A vida é uma Utopia'.

O silêncio cageano, portanto, é um vetor central nesse bloco de devir no tocante a abertura que os trabalhos que avizinha tem em relação ao seu entorno e ao acaso. Se evidencia em maior ou menor gradiente de intensidade dependendo de cada obra, sendo mais acentuado em performances de arte sonora e música experimental, e performances para espaço público, em que suas características relacionais musicais e extra-musicais com o ambiente entram em devir com as intensidades espaço-temporais do devir *ma*.

3.1.4.1. O espaço “entre”

Segundo o filósofo japonês Masakatsu Fujita em seu artigo “Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o Ma, o Awai e o Aida”, “ma é o interstício, a distância entre dois objetos, entre duas coisas. Ele separa um objeto de outro, uma coisa de outra. Separando-as, ele cria um interstício ou uma distância adequada”. (Fujita 2021: 176). Para o autor, “nesse duplo papel de separação e de união simultâneos, encontra-se o sentido particular do ma” (FUJITA, 2021, p. 176), o awai (間).

> Chamamos a fronteira entre as coisas, ou seja, aquilo que as separa ao mesmo tempo em que as une, de awai （間）. Há no awai uma beleza própria que não existe em nenhuma das duas coisas bem estruturadas das quais ele é intermediário, como a pálida luz dos últimos brilhos do dia colorindo as nuvens, instantes antes do pôr do sol.” (FUJITA, 2021, p. 176)

Na passagem acima, fica evidente também o aspecto temporal e experiencial de sua mediação, um bloco sensorial e duracional entre duas situações, o dia e a noite. Sua presentificação se estabelece através da manutenção da tensão diferencial entre as duas situações, que coexistem e duram num mesmo momento. O awai “se forma no momento em que duas perspectivas se dirigem uma à outra e que, ao invés de se oporem e se suprimirem mutuamente, elas se combinam e se interpenetram.” (FUJITA, 2021, p. 181). A obra de Kengo Kuma, Glass Wood House, realizada nos EUA em 2007, traduz sensorialmente essa situação de interpenetração de coisas distintas.

Kengo Kuma :: Glass Wood House :: EUA 2007

As extensas paredes de vidro ordenadas espacialmente em ângulos retos, refletem a imagem das árvores do entorno da casa, estabelecendo uma fronteira de justaposição e borramentos entre o espaço interno e o externo, unindo na mesma medida em que os separa, separando na mesma medida em que os une. O awai se sustenta na potencialidade de relações duracionais com o ambiente, na medida em que os vidros incorporam mudanças como a luminosidade do dia, as cores das folhagens ao longo do ano, a intensidade dos raios solares nas diferentes estações, etc. Nas palavras do autor:

> "O ma separa as coisas e os acontecimentos. Separando-os, ele cria um intervalo adequado, um interstício adaptado. Mas ele não apenas separa duas coisas ou dois acontecimentos, ele os une. Nessa zona onde os dois se ligam estando separados ou, melhor dizendo, onde eles se encontram, nasce o awai." (FUJITA, 2021, p. 181)

Kengo Kuma :: Glass Wood House :: EUA 2007

Da mesma forma, a varanda que circunda parte das paredes da casa, estabelece um hiato entre o interior e o exterior, uma situação intervalar entre os dois espaços que os conecta. Para Fujita, além de sua função de mediação arquitetônica entre os espaços interno e externo, a varanda pode ainda estabelecer uma relação entre as duas situações. Na medida em que a varanda é um espaço de transição entre a casa e seu entorno, ela também é um ponto de contato dentre as duas realidades em diferentes níveis, aida (間). Em contextos relacionais que envolvem a prática deste ponto de contato, temos o aidagara (間柄), a forma pela qual essa prática se estabelece. Nas palavras do autor:

> Se destacamos a característica de distanciamento do ma , obteremos o aida (間). Mas o aida, por si só, não é uma mera distância. Ele separa e, simultaneamente, mantém um contato. O aida torna-se precisamente um ponto de contato, ou um lugar; ele cria uma relação. A partir do momento em que as coisas separadas entram numa dinâmica relacional, o aida torna-se aidagara (間柄). (FUJITA, 2021, p 176)

Ou seja, há uma dimensão das relações humanas no ma, o aidagara, que se desenrola a partir da perspectiva de que "no Japão, a experiência define não um indivíduo único, mas uma pluralidade e, mais concretamente, a relação formada entre duas pessoas". (MORI Apud FUJITA, 2021, p 185). Toda existência é baseada na relação com o outro, de modo que o aidagara é uma dimensão relacional do ma muito praticada no cotidiano das pessoas. Sendo aidagara a prática do ponto de contato existente dentre duas coisas e/ou situações num sentido mais amplo, suas presentificações abarcam uma pluralidade de sentidos e significações.

Outro aspecto do "entre" no ma identificado por Fujita, diz respeito a um plano mais espiritual e abstrato de mediação, um tipo de awai (間) identificado na intermediação entre mundos e realidades distintas. Como coloca Fujita:

> O awai entre a claridade e a sombra, entre a luz e a obscuridade, leva igualmente ao awai entre a vida e a morte. no provérbio "aqueles que atravessam a fronteira entre a vida e a morte desaparecem para sempre", este mundo e o outro mundo, esta vida e a vida pós-morte não se encontram separados de maneira clara, mas ficam atrelados um ao outro. Entre ambos existe uma passagem. (FUJITA, 2021, p. 184)

Tal situação é explorada no cinema japonês em filmes como 'Contos da Lua Vaga' de Kenji Mizogushi, em que o personagem principal Genjuro experiencia uma relação profunda com a vida e a morte com Lady Wakasa, remanescente de uma família tradicional. Genjuro é enfeitiçado por Wakasa, que o faz crer estar morando no palacete de sua família, com todos os luxos e mordomias que sempre sonhou ter. Todavia, ao desenrolar da história, evidências vão surgindo para Genjuro, apontando para o fato de que talvez aquilo tudo que ele esteja vivenciando não seja verdade. A família Wakasa, na realidade, morreu há muitos anos, e seus espíritos ficaram presos na casa onde moravam; remanesceram existindo entre os dois mundos.

Cartaz do filme ‘Contos da Lua Vaga’ de Kenji Mizogushi

Nessa mesma direção, o pesquisador norte americano Richard B. Pilgrim em seu artigo “Intervalos (Ma) no espaço-tempo: Fundações para um paradigma religio-estético no Japão”, aponta uma faceta central do termo no cotidiano e na cultura do termo, sua qualidade como betweeness, que poderia ser traduzido por ato e efeito de estar entre dois mundos, duas realidades, duas situações. Para o autor, “a palavra Ma pode significar uma variedade de coisas dependendo no contexto de seu uso”. (PILGRIM, 1986, p. 277 Tradução nossa). E continua argumentando que “sua recorrência bastante consistente nas artes tradicionais, no entanto, e sua aparente relação com as religiões do Japão, sugerem claramente que seus significados centrais ou mais profundos são ambos estéticos e religiosos”. (PILGRIM, 1986, p. 277 Tradução nossa). Finaliza afirmando que “além disso, seu significado distinto como uma categoria de experiência, conhecimento ou consciência sugere que é uma "forma de ver", ou um paradigma estético-religioso. (PILGRIM, 1986, p. 277 Tradução nossa). Mais à frente, sintetiza:

> Como um paradigma na cultura japonesa, afirma o poder e o significado de intervalos e lacunas no tempo e no espaço, e sendo assim - quando devidamente experimentado (religiosamente, esteticamente, diretamente, meditativamente, abertamente) - revelam uma rica realidade de presença e lugar, um luar brilhando através das rachaduras e brechas no portão; um mundo neste entre espaços. (PILGRIM, 1986, p. 277 Tradução nossa).

Dessa forma, o autor conclui colocando que “a palavra carrega ambos significados, objetivo e subjetivo, ou seja, ma não é somente algo existente dentro de uma realidade descritiva e objetiva, mas também significa um modo particular de experiência”. (Pilgrim 1986: 256 Tradução nossa). Evoca, então, o arquiteto Kisho Kurokawa (1934-2007), que a traz a perspectiva de borramento de fronteiras ao se reportar aos engawa (varandas das casas tradicionais japonesas, em geral, superfícies de madeira suspensa do solo e anterior às entradas da casa), do estar dentro e estar fora presente no espaço entre a rua e a casa.

Engawa (縁側) - Varanda

Kurokawa vai falar de uma cultura dos cinzas, das áreas cinzentas, do entre espaços da cultura que se refletem no design, na arquitetura e no urbanismo. Associa o ch'i (energia vital) às áreas cinzentas do design, por exemplo, entendendo essa intermediação como algo temporal, físico e espiritual. (PILGRIM, 1986, p. 268-269 Tradução nossa)

Em seu artigo, "Ma: A estética do entre", a pesquisadora nipo-brasileira Michiko Okano afirma que o termo é "regido por uma lógica relacional", e "apresenta-se de maneiras diversificadas, de acordo com as associações que se estabelecem no espaço e no tempo. Trata-se da expressão de algo próximo de um senso comum peculiar dos japoneses: todos sabem o que é, mas não conseguem explicar com exatidão". (OKANO 2007, p. 150).

Okano, em seu doutorado 'Ma: Entre-Espaço da Comunicação no Japão', complementa afirmando que "ma corresponde assim, a uma possibilidade, a um dado pré-existente, algo pertencente à primeiridade peirceana e, portanto, nada pode ser dito em relação a ele antes da sua aparição no mundo da existência" (Okano 2007: 11); daí sua incognoscibilidade na cultura ocidental. Ma apresenta um "entre" de onde e quando acontece o processo de comunicação, um quase-signo (conceito da semiótica peirceana), reconhecível somente por meio de sua concretização em suas manifestações como espacialidade. (OKANO 2007). Por este motivo, o estudo apresentado por Okano sobre suas presentificações na arquitetura, nas artes visuais e no cinema, dá uma dimensão da diversidade que abrange seu universo sígnico, o que apontou para possíveis pontes conceituais entre diferentes áreas do conhecimento. Nas palavras da autora:

> É plausível afirmar que Ma se situa na conjunção entre a possibilidade e a virtualidade: nele se insere, inevitavelmente, a característica do "entre-espaço", o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio

> circundante. Assim, o caminho encontrado para a compreensão do Ma foi através do olhar semiótico: um entre-espaço prenhe de possibilidades. (OKANO 2007, p. 12)

Mais à frente acrescenta:

> Se a espacialidade ocidental é marcada não somente, mas dominantemente pela perspectiva, pretende-se analisar a espacialidade japonesa caracterizada pelo Ma como um engendrador de outras possibilidades. A espacialidade Ma é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria composição do ideograma Ma, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o ideograma sol. (OKANO 2007, p. 15).

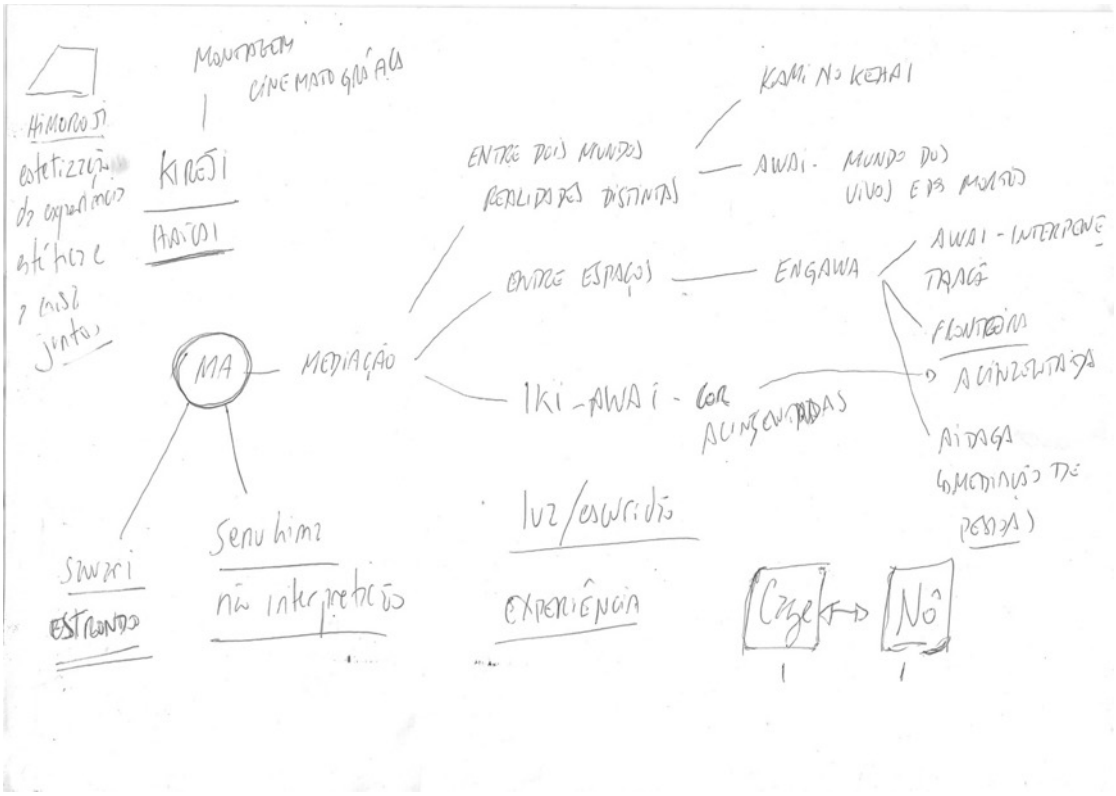
Segundo Okano, na cultura japonesa o espaço é algo intrinsecamente relacionado ao tempo, podendo ser considerado e percebido apenas um em relação ao outro. De modo que, quando Okano identifica que sua concretude é apenas reconhecível em sua manifestação enquanto espacialidade, na realidade, está se referindo também a sua temporalidade. Sua concretude, portanto, é inerente ao espaço e ao tempo. Nas palavras do arquiteto japonês Isozaki Arata, autor da exposição 'Ma: espace-temps du Japon', realizada em Paris em 1978:

> Enquanto no Ocidente o conceito de espaço-tempo deu origem a imagens absolutamente fixas de um continuum homogêneo e infinito, conforme apresentado em Descartes, no Japão, o espaço e o tempo nunca foram totalmente separados, mas foram concebidos como correlativos e onipresentes. O espaço não pode ser percebido de forma independente do elemento de tempo [e] o tempo não é pensado como um fluxo abstrato regular e homogêneo, pelo contrário, acreditava-se que existia apenas em relação aos movimentos ou espaço [...] Assim, o espaço era percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos ocorrendo nele; ou seja, o espaço era reconhecido apenas em sua relação com fluxo de tempo. (ISOZAKI ARATA Apud PILGRIM 1986, p. 256 Tradução nossa)

Como no Ocidente percebemos as duas grandezas de diferentes formas, uma em relação a outra, uma a partir da outra ou ainda uma separada / independente da outra, considero mais apropriado, então, compreender a presentificação do termo cultural Ma como uma espaço-temporalidade.

Através de suas manifestações enquanto espaço-temporalidades é possível estabelecer paralelos com o conceito deleuzeano e guattariano de devir e, consequentemente, com o conceito de devir ambiente. Compreender *Ma* como uma duração, nesse sentido, nos faz entender essa situação intervalar, interseccional, em constante tensão vetorial de contraponto e (des)equilíbrio, esse adensamento em que nada aparentemente acontece, mas o tempo passa. Dura. Escoa. Produz o novo continuamente, portando toda a potência do acontecido. A espaço-temporalidade, portanto, se presentifica através de sua transformação duradoura ao longo do tempo, mesmo que essa transformação esteja na percepção do acontecimento. Esse

alargamento do hiato, esse ‘hiatamento’ que esgarça o instante estendendo-o, compreende a linha de fuga fundamental desse bloco de devir.



3.1.4.2. Kami no Kehai

De acordo com Pilgrim, apesar de *Ma* não deter um papel explícito nas religiões japonesas, sua relevância nas artes implica numa forte e estrutural experiência paralela – e forte influência – no Budismo, Taoísmo e especialmente no Shintoísmo. O autor dedica mais espaço em seu artigo para uma análise de elementos *Ma* no Shintoísmo, por considerar essa associação menos óbvia e estar interessado num aspecto central nessa religiosidade concernente a sua relação com o sagrado. Parte da tese de que o *kami no kehai* é responsável pelo tom fundamental da cultura japonesa, se ramificando em seus inúmeros meandres e desdobramentos, inclusive nas artes.

O autor entende também, que há uma relação entre Ma e o taoísmo igualmente não tão óbvia, que parte dos mesmos vetores e transversais que avizinham o shinto folk e o zen budismo. Assim, ao invés de partir das premissas budistas usualmente atribuídas aos elementos culturais ma como as noções de pregnant no-thing (ma – o porvir do vazio; ou mushin 無心 ,無=nada, vazio +心= coração, mente), mujo (無常 impermanência,無=nada +常=comum, usual) - em contraponto a shin (心 – mente) – Pilgrim busca na constituição do folk Shinto em torno da espera e da potencialidade da aparição de kami uma forma de avizinhar aspectos da religiosidade e do fazer artístico na cultura japonesa. Pilgrim nos reporta tal perspectiva no escritor, editor, jornalista e pesquisador Matsuoka Seigow, e sua pesquisa em torno do folk Shintoism. Nas palavras de Matsuoka:

> Elementos do Ma são melhor exemplificados no Shinto em seus espaços sagrados, especialmente nos espaços pensados (ou projetados) para serem abertos, limpos e puros, em antecipação ao ir e vir de *kami* (神 espírito / divindade).[22] (MATSUOKA Apud PILGRIM 1986, p. 262 Tradução nossa)

Mais à frente, Pilgrim continua:

> Embora esses espaços (espacialidades Ma a partir do sagrado) possam estar localizados dentro dos edifícios do santuários ou dentro de cavernas, por exemplo, seu modelo paradigmático são os espaços limpos e cobertos de pedras brancas em torno de santuários ou até mesmo de santuários anteriores, que podem ser

[22] - Traduzido a partir de: Ma-like elements are best exemplified in Shinto in its sacred spaces especially spaces thought (or designed) to be open, cleared out, and pure in anticipation of the coming and going of kami

> chamados de shiki[23], yuniwa, iwakura, kekkai e tamajari.[24] (PILGRIM, 1986, p. 262 Tradução nossa)

Na visão ocidental, esta área comumente organizada e pensada para ser aberta e coberta com pedras brancas, pode ser lida como uma moldura em torno do santuário, local onde residiria as formas divinas de energia e existência. No shintoísmo e no budismo, essa abertura, esse hiato, é o que possibilita, em conjunto com os outros elementos no espaço, a potencialidade de aparição de *Kami*, ou como coloca Pilgrim, 'especialmente no xintoísmo arcaico, esses espaços geralmente continham uma única árvore, rocha ou pilar [himorogi, yashiro, yorishiro, iwasaka][25] no qual o *kami* viria a permanecer temporariamente'.[26] (PILGRIM, 1986, p. 262 Tradução nossa)

No mesmo sentido, Okano nos aponta que a origem do termo cultural se deu:

> da idéia de um espaço vazio demarcado por quatro pilastras [himorogi] no qual poderia haver a descida e a consequente aparição do divino. O espaço seria, assim, o da disponibilidade de acontecer e, como toda possibilidade, o fato poderia concretizar-se ou não. (OKANO, 2014, p. 151).

Nessa mesma direção, segundo Pilgrim, Matsuoka enfatiza que estas áreas são recintos sagrados, fronteiras ou limites (*kekkai*):

> "Por não saberem exatamente onde o *kami* poderia fazer sua aparição temporária, nossos ancestrais começaram a demarcar uma 'área de *kami ',* um espaço particular com corda torcida santificada e, assim, preparada para a visita de *kami*. Esta área foi chamada de *kekkai*." [27] (MATSUOKA Apud PILGRIM 1986, p. 262 Tradução nossa)

---

[23] - Shiki (**式** cerimônica, rito); Yuniwa (**弓場** lugar); Iwakura (**磐座** morada de um Deus / altar); Tamajari (**玉砂利** cascalho); kekkai (**結界** limites para prática religiosa / fronteira entre a parte interna e externa de um templo / santuário – no Budismo, seria uma parte interna do templo onde o monge poderia se recolher para uma renovação espiritual). Tradução nossa

[24] - Traduzido a partir de: "Although these spaces may be located within shrine buildings or, for example, caves, their paradigmatic model is the cleared out, white rock-covered spaces surrounding shrines or even predating shrines- spaces variously referred to as shiki, yuniwa, iwakura, kekkai, and tamajari."

[25] - Himorogi (神籬 altar / espaço sagrado constituído num espaço quadrado demarcado por hastes de bambu e uma corda); Yashiro (廟 santuário a partir da noção de contrução arquitetónica); Yorishiro (依代 objetos capazes de atrair espíritos / kami – objeto ou animal "ocupado" por um kami); Iwasaka (磐境 santuário a partir da noção de delimitação espacial a partir de elementos naturais). Tradução nossa

[26] - Traduzido a partir de: "Especially in ancient Shinto, these spaces often contained a single tree, rock, or pillar (himorogi, yashiro, yorishiro, iwasaka) into which the kami would come to abide temporarily".

[27] - Traduzido a partir de: "Matsuoka emphasizes that these areas are sacred precincts, borders, or boundaries (kekkai): "Rather than not know at all where kami might make its temporary appearance,our ancestors took to demarcating an 'area of kami' by enclosing a particular space with twisted rope thus sanctifying it in preparation for the visit of kami. This area was called kekkai."

Assim, Pilgrim conclui que essas situações confluem para o fato de que o Xinto “afirma os intervalos sagrados no espaço (e nas coisas) como os lugares, em que e dentro dos quais, a presença de *kami* é experimentada.”[28] (PILGRIM, 1986, p. 263 Tradução nossa). De modo que, quando se adiciona a isso a noção de que *kami* é em si uma existência sem forma, temos: "Kami não tem corpo físico; seu corpo e sua essência existem como um vácuo, um lugar inteiramente vazio de matéria”[29]. (MATSUOKA Apud PILGRIM, 1986, p. 263 Tradução nossa)

Pilgrim ainda segue afirmando que a noção de vazio não significa que não há nada lá. Pelo contrário, tal vazio para os japoneses indica que 'há um oco lá, 'como’ se o nada (*mu*) existisse lá.[30]' (PILGRIM, 1986, p. 264 T.N.). E complementa que ‘este conceito de *kami* como o *kehai* (atmosfera de *chi* ') que preenche um vazio, rendeu a cultura japonesa sua marcante qualidade.’[31] (PILGRIM, 1986, p. 264 T.N.). E finaliza, concluindo que tal perspectiva ‘sugere novamente a afirmação do significado e poder do amorfo, vazio, invisível e intangível; isto sugere que a luz que brilha através da porta é, para o Shinto, o luz de *kami*.’[32] (PILGRIM, 1986, p. 264 Tradução nossa). Nas palavras de Matsuoka:

> As idas e vindas do kehai de kami deveriam permear a estrutura das casas, das casas de chá, da literatura, das artes e do entretenimento, e desenvolveu-se a partir da estética caracteristicamente japonesa da quietude e do movimento. "Isso é o que chamamos de MA: o campo magnético a partir do qual o *ch'i* de kami emana sutilmente. . . . Espaço, ou MA, é a base da estética japonesa. Partículas minúsculas de *kami,* por assim dizer, preenchem aquele MA.[33]” (MATSUOKA Apud PILGRIM 1986: 268 Tradução nossa)

Matsuoka ainda nos traz uma analogia imagética interessantíssima, ao associar a imagem de *kami* com a morfologia das nuvens, posto que elas nos trazem

---

[28] - Traduzido a partir de: “affirms sacred intervals in space (and things) as those places into and within which the presence of kami is experienced.”

[29] Traduzido a partir de: “Kami has no physical body; its body and essence exist as a vacuum, a place entirely void of matter.”

[30] - Traduzido a partir de: “'there is a hollow there,' as 'nothing (mu) exists there.”

[31] - Traduzido a partir de: “This concept of kami as the kehai (atmosphere of chi') which fills a void has given the entire Japanese culture its striking quality."

[32] - Traduzido a partir de: “it suggests again the affirmation of the meaning and power of the formless, empty, unseen, and intangible; it suggests that the light shining through the door is, for Shinto, the light of kami.”

[33] - Traduzido a partir de: “ The kehai of kami's coming and going was to pervade the structure of homes, the structure of tea houses, literature, arts, and entertainment, and it has developed into the characteristic Japanese "aethetic of stillness and motion." This is what we call MA: the magnetic field from which the ch'i of kami subtly emanates. . . . Space, or MA, is the very foundation of Japanese aesthetics. Minute particles of kami. as it were, fill that MA”

as sensações de movimento, impermanência e efemeridade. Segundo o autor, tal imagem sugerida vai de encontro com as mandalas medievais xintoístas, que expressavam a inter-relação do mundo divino com o mundo natural e o mundo dos humanos. Fica claras aqui as possíveis associações sensoriais a esta faceta do *ma*, o que corrobora para o seu entendimento audiovisual enquanto uma zona de indeterminação acinzentada e sem contornos, que tende a o borramento de fronteiras com as demais coisas que se aproximam, estabelecendo uma relação gestáltica ambígua com o ambiente em que se presentifica.

3.1.4.3. Lugar ‘experiencial’

Para além da questão do vazio e de suas implicações com as noções de impermanência e espiritualidade (Kami e sua potencialidade demarcada pela espaço temporalidade dos santuários), Pilgrim vai nos apontar a partir do filósofo alemão Günter Nitschke, uma outra dimensão de ma, sua presentificação enquanto experiência subjetiva.

Nitschke compreende ma a partir de duas perspectivas; objetiva, em suas dimensões espaciais (profundidade, comprimento, área e volume) e temporais (tempo); e subjetiva, da ordem da experiência. Nas palavras do autor:

> Ma é, em última análise, "lugar" ou "criação de lugar", em que inclui não apenas forma e não forma (ou seja, ma como espaços vazios), mas também forma / não forma imaginativamente criada ou percebida na experiência imediata. (...) é a consciência simultânea dos conceitos intelectuais de forma + não forma, objeto + espaço, associados a uma experiência subjetiva (...) É a coisa que ocorre na imaginação do ser humano que experimenta esses elementos. Portanto, pode-se definir ma como um lugar 'experiencial', estando mais perto da atmosfera misteriosa causada pela distribuição externa de símbolos. (GÜNTER NITCHKE Apud PILGRIM, 1986, p. 268-269 Tradução nossa)

E segue ainda em Nitchke:

> Esses "lugares" experienciais evocam, por sua própria natureza, uma sensação de realidade caracterizada por um imediatismo dinâmico, ativo, mutável e poético em vez de ser meramente objetivo ou subjetivo. Está de acordo com o que Joseph Kitagawa descreveu como a "estrutura japonesa de significado unitário de consciência poética, imediata e simultânea”, na qual “passado e futuro, tempo e espaço, colapsam no presente, e "o tempo [não é] percebido como uma realidade independente da natureza [ou espaço].” É uma abertura ou esvaziamento de si mesmo no imediatismo do momento em constante mudança além das distinções, e entre este e aquele mundo. É um mundo entre sujeito e objeto. Como disse Isozaki acima: ma é um lugar em que o espaço é "percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos que ocorrem nele; isso é, espaço reconhecido apenas em sua relação com o fluxo do tempo. (GÜNTER NITCHKE Apud PILGRIM, 1986, p. 268-269 Tradução nossa)

Esse colapso espaço temporal colocado por Nitchke encontra ecos e ressonâncias no conceito de presentidade de Robert Morris (discutido no item Devir Ambiente, Devir Kinestésico), na medida em que também posiciona o ma na ponta da flecha do tempo presente. Como a percepção do espaço é atrelada à percepção do tempo experienciado nele, o ma enquanto esse lugar ‘experiencial’, pode ser lido como um ‘vir a ser sendo’ relativo aos aspectos ontológicos da presentificação em questão, na medida em que incorpora aspectos duracionais do espaço em que é

circunscrito, sejam eles fluxos sócio-político-ambientais, relações interpessoais ou formas de alteração de percepção espaço-temporais. Retomando a frase de Isozaki sublinhada por Nitchke, “ma é um lugar em que o espaço é percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos que ocorrem nele; isto é, espaço reconhecido apenas em sua relação com o fluxo do tempo”. Ou seja, esta relação para com a presentificação poética se dá através do estabelecimento de blocos de devir, em que os espectadores entram em devir com intensidades qualitativas da obra, ao mesmo tempo em que a operação poética realizada na obra entra em devir com intensidades qualitativas daquele espaço. O ma, portanto, é uma espaço-temporalidade que envolve e é envolvida pelo seu entorno, numa tendência a dissolução em relação ao ambiente, por isso, um devir ambiente.

Tal perspectiva, também encontra ressonâncias nos conceitos de equilíbrio metaestável e metaestabilidade no filósofo francês Gilbert Simondon, que traz a perspectiva do estabelecimento da tensão diferencial a partir de sua sustentação, aproximação conceitual que alicerçou e alicerça o aprofundamento dos estudos acerca da sensação de suspensão temporal mencionados anteriormente; na concepção de silêncio enquanto um indeterminado puro em Anton Webern, John Cage e Toru Takemitsu, considerando seu aspecto duracional e rizomático, e sua proximidade à presentificação musical do ma; e nas manifestações interpenetradas e acinzentadas entre duas situações e duas sensações da audiovisão. A seguir, apresento especificações de cada linha de fuga concernente a este bloco de devir para melhor ilustrar todas as possibilidades poéticas encontradas na sua prática.

3.1.4.3.1. Tempo Suspenso: equilíbrio metaestável

Segundo Simondon, equilíbrio metaestável, consiste de um estado de sistema em que toda sua potência se encontra em seu mais alto nível de tensão podendo irromper inúmeras reações a qualquer momento, numa erupção energética que durará até que o sistema perca toda sua capacidade de transformação. Em contraposição equilíbrio estável, nas palavras do autor:

> ..."exclui o devir, pois corresponde ao mais baixo nível possível de energia potencial; é o equilíbrio atingido em um sistema quando todas as transformações possíveis foram realizadas e não existe mais nenhuma força; todos os potenciais se atualizaram, e o sistema não pode se transformar novamente, tendo atingido o seu mais baixo nível energético". (SIMONDON, 1993, p. 82)

O conceito de metaestabilidade em Simondon, encontra grande sinergia nas aproximações conceituais em torno do *ma*, ao contribuir com mais um aspecto concernente a natureza de sua duração. A partir da sua aproximação, é possível compreender o que o instaura e o sustenta, um tipo específico de tensão que perdura enquanto houver potencialidade diferencial, se mantendo numa forma de equilíbrio dinâmica, em constante transformação.

A imagem dos líquidos que se encontram em estado metaestável de superfusão ou super-saturação ilustra bem esse conceito. Apesar de já se encontrarem a uma temperatura abaixo de seu ponto de fusão, se encontram em equilíbrio metaestável em seu estado líquido em seu mais alto nível de tensão, em que qualquer alteração do sistema pode eclodir na sua cristalização. Tal situação pode ser traduzida popularmente pela cerveja super gelada que pegamos do freezer: ela se encontra em estado líquido, mas quando tocamos nela, ela congela. É, portanto, um equilíbrio fundado na heterogeneidade sistêmica, em que a diferença é fundamental para sua existência e manutenção. Nas palavras de Deleuze:

> Mas o que define essencialmente um sistema metaestável é a existência de uma "disparação", pelo menos de duas ordens de grandeza, de duas escalas de realidade díspares, entre as quais ainda não há comunicação interativa. Ele implica, portanto, uma diferença fundamental, como um estado de dissimetria. Se é, entretanto, sistema, é à medida que nele a diferença é como energia potencial, como diferença de potencial repartida em tais ou tais limites. Neste ponto, a concepção de G.S. nos parece poder ser reaproximada de uma teoria das quantidades intensivas; visto que é em si mesma que cada quantidade intensiva é diferente. Uma quantidade intensiva compreende uma diferença em si, contém fatores do tipo E-E ao infinito e se estabelece primeiro entre níveis díspares, ordens heterogêneas que só entrarão em

> comunicação mais tarde, em extensão. Como o sistema metaestável, ela é estrutura (ainda não é síntese) do heterogêneo. (DELEUZE, 1993, p. 121)

Como se estivesse eternamente experienciando seu último e mais intenso estado de diferença potencial, aumentando sua intensidade continuamente, o porvir do acontecimento acontecendo da espaço-temporalidade ma, esta tensão silenciosa e aparentemente estática do hiato, carrega em si toda sua potência transformadora e vital na metaestabilidade. Enquanto houver diferença, a tensão se sustentará neste devir (des)equilíbrio em sua máxima potência polissêmica. Tal alargamento duracional da tensão, rende ao acontecimento estético um tipo específico de presentificação do ma encontrado nos trabalhos baseados na sensação de suspensão temporal, na mediação entre duas realidades / mundos e na fricção entre contemplação e contundência.

3.1.4.3.2. Silêncio e tensão

Essa linha fuga compreende trabalhos que exploram o ma no encadeamento de eventos sonoros e na forma como tais composições presentificam a espaço temporalidade. A inclusão da obra do compositor austríaco Anton Webern (1883 – 1945) nesse estudo parte de uma associação não óbvia de sua musicalidade com o silêncio e sua potencialidade criativa e energética. Dada sua importância histórica na música ocidental no tocante ao serialismo dodecafônico, seu cuidado especial com os intervalos e hiatos é usualmente atribuído às questões composicionais melódicas. A dimensão filosófica de sua proposição sonora é algo ainda dissonante na musicologia, sendo a transversal que o une a compositores como John Cage e Toru Takemitsu, algo bastante arrojado e experimental.

Na realidade, tal transversal se torna possível a partir dos depoimentos de ambos compositores, Cage e Takemitsu; ambos afirmam a relevância da composição weberniana em sua música, no que concerne a compreensão do silêncio como matriz estruturante musical. O avizinhamento do conceito de silêncio weberniano ao termo cultural japonês ma, é ainda mais experimental, já que pressupõe uma outra temporalidade e, portanto, uma outra forma de compreensão da historicidade estética.

Ensaio, portanto, uma perspectiva que avizinha a potencialidade estrutural do silêncio em Webern, com a potencialidade de acontecimento e a tensão do porvir da espaço-temporalidade ma; entendendo ma enquanto aquilo que permite a oscilação dos eventos sonoros no tempo presente a partir do colapso da temporalidade da experiência musical, num constante fluxo de produção do novo e de novas potencialidades.

3.1.4.3.2.1. Indeterminado puro

Vera Terra em seu livro 'Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez', aponta para um aspecto virtual na composição weberniana a partir de sua análise sobre os compositores John Cage e Pierre Boulez.

> O resultado, em ambas as vertentes, é o conceito de composição musical como construção de um campo virtual, seja este campo a forma (configuração) resultante da ampliação do método serial (como em Boulez e nos seguidores do serialismo), seja ele o silêncio (na obra de John Cage), o campo em que todos os sons são possíveis. (TERRA, 2000, p 36)

"A idéia de uma forma virtual surge, pela primeira vez, na história da música ocidental, com o serialismo". (Griffiths 1978: 113). Paul Griffiths chama a atenção para o fato de que "a série é uma espécie de tema escondido. A série não precisa ser apresentada como um tema (embora possa sê-lo); ela é uma fonte de idéias e uma referência de base". (Griffiths 1978: 113). Ainda segundo o autor, a série "funciona como um gerador de múltiplas combinações, e Webern compreendeu seu caráter virtual e o desenvolveu" (Paul Griffiths Apud Terra 2000: 36). É possível vislumbrar tal perspectiva também nas palavras de Henri Pousseur em uma de suas conferências:

> Se em Schoenberg a série é ainda uma entidade temática sólida, dotada de um rigidez suficiente para funcionar como uma figura musical atual, (...) se é, portanto, preciso sempre começar por sua exposição, em Webern, ao contrário, sua função é secreta e virtual, ela nunca está presente em parte alguma, sob uma forma "melhor" e mais particularmente "original", ela é demasiado geral (...) para poder ser expressa, esgotada por uma única de suas atualizações. (POUSSUER Apud TERRA, 2000, p 36)

Sobre a forma de criação weberniana, Terra ainda afirma que

> Webern estabelece uma analogia entre a série e a estrutura dos cristais, baseando-se no princípio de que entre os produtos da natureza e os da arte, não existe nenhuma diferença essencial. A multiplicidade de materiais sonoros que a série engendra é análoga à multiplicidade de formas de cristais derivadas de uma mesma estrutura de base. Este princípio é posto em prática, por ele, nas variações que compõem o segundo movimento da Sinfonia Opus 21 (1927-28), assim como nas Variações em um Tempo Opus 30 (1940), para orquestra, em que seis notas servem de material sonoro de base, a partir do qual todos os eventos musicais são gerados. (TERRA, 2000, p. 37)

Terra continua afirmando que “o caráter virtual da série, explorado por Anton Webern, confere a ela um valor negativo, que a aproxima do silêncio” (Terra 2000: 37), e cita uma conferência de Pousseur discorrendo sobre o tema:

> Se ela (a série) engendra efetivamente todo o presente, ela também se retira diante dele, lhe dá lugar e passa ao largo do silêncio. Este torna-se, portanto, a partir daí, menos indeterminado que o sobredeterminado, carregado de uma riqueza potencial inexaurível. (POUSSUER Apud TERRA, 2000, p. 37)

Ou seja, para além da questão da série, Webern incorporou o indeterminado puro como parte de sua operação de virtualidade e presentificação. O sentido negativo identificado por Cage no silêncio weberniano, é exatamente esse portal que se abre ao infinito de possibilidades.

Mais à frente, essa noção de virtualidade na composição musical é interessante pois também sugere uma passagem ou via de acesso entre tal virtualidade e sua atualização. E reporta a um certo plano de organização espaço-temporal acessível em sua presentificação a partir de sua contemplação enquanto potência. Portanto, uma forma de concepção espaço-temporal, colapsada no presente, que irrompe barreiras entre passado e futuro, forma e não forma, seja de forma subjetiva a partir da experiência, seja de forma objetiva; será que não estamos falando do lugar ‘experiencial’ da espaço-temporalidade ma mencionado por Nitchke?

> É possível, a esse ponto da pesquisa, aproximar os projetos mallarmeano e weberniano. A tensão que assinalamos nas linhas maiúsculas, ao final do poema Um lance de dados, de Mallarmé, entre o lugar (contexto) e a constelação (texto), assume, na obra de Webern, a forma de uma tensão entre silêncio e som, que se expressa, segundo Pousseur, pela “emergência, fora de um indeterminado puro (silêncio), de fenômenos quase que imperceptíveis”, cuja impalpabilidade o predomínio de uma dinâmica muito suave vem reforçar. (TERRA, 2000, p. 38).

Nesse ponto específico, concernente ao indeterminado puro rizomático na obra de Webern discutido por Terra e Griffiths, arriscamos uma longitudinal que avizinha o silêncio weberniano ao silêncio cageano, e ao sawari em Toru Takemitsu. O uso do silêncio em Cage e em Takemitsu, assim como em Webern, não se dá enquanto uma estrutura arborescente, mas uma potência multidimensional sem forma estabelecida, o indeterminado puro. Segundo Terra, “em Cage, sua função é ampliar o próprio campo – o silêncio (um indeterminado puro) – de modo a abranger a totalidade dos sons e ruídos”. (Terra 2000: 37)

> Partindo de métodos de composição baseados em estruturas de duração, que identifica nas músicas de Erik Satie e Anton Webern, o compositor norte-americano acaba por negar a estrutura enquanto princípio organizador da composição. Propõe o silêncio em lugar da estrutura, fazendo de sua música “um lançar de sons no

> silêncio". Adotando procedimentos indeterminados baseados no I ching, antigo livro de sabedoria chinesa, Cage desenvolve um método de composição inteiramente casual que denomina operações de acaso. (TERRA, 2000, p. 25)

John Cage propõe uma outra percepção do entorno que nos circunda, este povoado por sons que não são provocados por nós, conforme discutido anteriormente. Desta forma, uma outra concepção de silêncio. "Para entender o uso do acaso na obra de John Cage, é preciso considerar a função que ele exerce em seu processo de criação. Cage assume uma atitude que se funda sobre um paradoxo: uma "não-intencionalidade intencional" (a purposeful purposelessness)". (Terra 2000: 34).

> Somente um compositor norte-americano poderia ter empreendido uma revisão tão radical do sentido da música, estabelecendo a "não-intenção" zen no lugar da realização de um produto da vontade individual, finalidade da arte europeia desde o Renascimento. Cabe recordar aqui uma anedota relatada por Cage. "Certa vez, em Amsterdam, um músico holandês me disse: 'Deve ser muito difícil para vocês compor música na América, tão afastados dos centros de tradição'. E eu tive que responder: 'Deve ser muito difícil para vocês compor na Europa, tão próximos dos centros da tradição. (GRIFFITHS, 1978, p. 120)

Tal paradoxo evidencia ainda mais a aderência de sua proposição sobre silêncio e o ma, como discutido previamente. O mushin zen budista estabelece uma transversal entre ambas realidades, aproximando a presentificação estético-religiosa do ma à música contemporânea, fundamental para a consolidação da pesquisa musical de Takemitsu, como discutiremos a seguir.

3.1.4.3.2.2. Cage Shock

A musicista e pesquisadora pela Universidade de Nebraska Mikiko Sakamoto, em seu doutorado 'Takemitsu e a influência do Cage Shock: Transformando a ideologia japonesa na Música', afirma que, curiosamente, foi graças à John Cage que Toru Takemitsu passou a se interessar pela cultura e música japonesas. Segundo a autora, é através de Cage que Takemitsu vai re-importar a música e cultura japonesa ao Japão.

Mais à frente, estabelece que outros autores ocidentais também se interessaram pelo país, e igualmente influenciaram outros compositores japoneses. De modo que, esse processo de re-importação da música e da cultura japonesa por compositores do país já aconteceu antes. Mas segundo Sakamoto, no caso de Cage e Takemitsu tal relação de simbiose cultural e artística é ainda mais profunda e forte, dada a relação que o norte americano estabeleceu com o zen budismo. Nas palavras da autora:

> Claramente, a reimportação da cultura japonesa já havia acontecido antes de John Cage. No entanto, os fundamentos da música de Cage não residiam em técnicas composicionais superficiais ou no estilo musical; eram semelhantes aos principais elementos da ideologia Zen japonesa. Um dos elementos fundamentais dessa ideologia é a presença e a ausência simultâneas de todas as coisas. Um exemplo desse conceito é a noção de que se uma pessoa perde tudo, ao mesmo tempo ganha tudo. Foi a partir dessa combinação de duas perspectivas contraditórias que Cage estabeleceu seu conceito único de música, e moldou sua forma de entender a relação entre som e silêncio. Seus interesses na cultura japonesa influenciaram muitos compositores japoneses contemporâneos e contribuíram amplamente para a filosofia fundamental de Takemitsu.[34] (SAKAMOTO 2010: 3-4 Tradução nossa).

Na mesma direção, o jornalista e editor Jeremy D. Larson em seu artigo 'How Cage inspired Takemitsu to embrace Japan' no site da Red Bull Music Academy, complementa Sakamoto afirmando que, diferentemente dos casos usuais na relação de influência entre o ocidente e o oriente - em que compositores ocidentais historicamente se inspiraram nas culturas orientais e importaram aspectos que lhes eram interessantes aos seus países, como é o caso de Debussy e Ravel com a música de gamelão javanesa, Steve Reich e a percussão Ewe em Ghana e, recentemente, David Byrne e a cacofonia na África – na relação entre Cage e Takemitsu, a coisa se deu ao contrário. Nas palavras de Larson:

[34] - Traduzido a partir de: "Clearly, re-importing Japanese culture had already happened before John Cage. However, the fundamentals of Cage"s music did not lie in superficial compositional techniques or musical style, but were akin to the main elements of Japanese Zen ideology. One of the fundamental elements of the ideology is the simultaneous presence and absence of all things. An example of this concept is the idea that if a person loses everything, at the same time they gain everything. It was from this pairing of two contradictory ideas that Cage established his own unique concept of music and shaped the way he thought about sound and silence. His interests in Japanese culture influenced many Japanese contemporary composers and largely contributed to the fundamental philosophy of Takemitsu."

Como Kay Larson escreve em seu livro fantástico, Where the Heart Beats, a descoberta de Suzuki por Cage o libertou dos emaranhados de sua mente. Cage estudou com Suzuki por anos na Universidade de Columbia e se tornou um dos primeiros compositores ocidentais a incorporar não apenas timbres e ritmos, mas a filosofia fundamental de uma cultura estrangeira em sua música. No final dos anos 50 e 60, o acaso e a indeterminação eram essenciais para seu trabalho. Lentamente, começou a se enveredar para a Europa e de volta para o Japão, através do amigo e compositor de Takemitsu, Toshi Ichiyanagi, que acabara seus estudos em música na América em 1961 e realizara a primeira apresentação japonesa do Concerto para Piano e Orquestra de Cage no Sogetsu Art Center. Takemitsu estava na platéia. Ele estava enfeitiçado.[35] (LARSON 2017 Tradução nossa).

David Tudor, Yoko Ono, Kenji Kobayashi, Yuji Takahashi (e outros) conduzidos por John Cage :: Sapporo 1962

Sobre estas apresentações, Cage comenta:

Do ponto de vista musical, acho que o que tocamos para eles lhes deu a chance de descobrir uma música que era deles - ao invés de uma música dodecafônica. Antes da nossa chegada, eles não tinham outra alternativa senão a dodecafonia. O neoclassicismo não era realmente acessível para eles, porque significaria um simples retorno ao seu classicismo. Na verdade, nossa música, isto é, a música que David Tudor tocava para eles, era a única música que podia proporcionar-lhes uma apreciação análoga à apreciação da música tradicional japonesa, algo que eles não podiam encontrar nas diferentes músicas modernas. Portanto, merecemos uma pequena parte do crédito pelo fato da música japonesa contemporânea apresentar

[35] - Traduzido a partir de: "As Kay Larson writes in her terrific book, Where the Heart Beats, Cage's discovery of Suzuki freed him from the tangles of his mind. Cage studied with Suzuki for years at Columbia University, and became one of the first Western composers to incorporate not just timbres and rhythms, but the heart-level philosophy of a foreign culture into his music. By the late '50s and '60s, chance and indeterminacy were core to his work, and slowly it began to trickle across the ocean to Europe and back to Japan through Takemitsu's friend and composer Toshi Ichiyanagi, who returned from studying music in America in 1961 and gave the first Japanese performance of Cage's Concert for Piano and Orchestra at the Sogetsu Art Center. Takemitsu was in the audience. He was bewitched."

> elementos semelhantes, embora não idênticos, aos da música japonesa antiga.[36] (CAGE Apud SAKAMOTO 2010: 20-21 Tradução nossa)

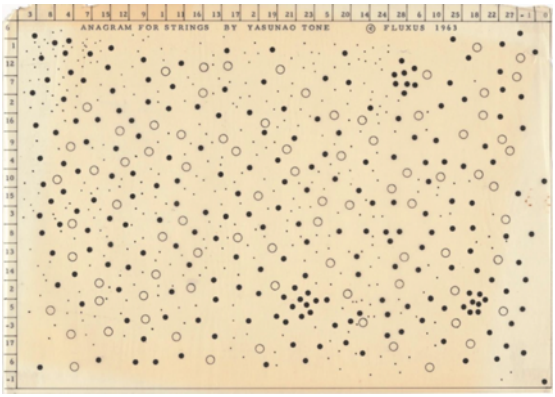
Nesse sentido, Larson ainda traz um depoimento de Takemitsu que revela sua recusa em olhar para a cultura e arte japonesas até seu encontro com Cage: 'Devo agradecer a John Cage, porque ele mudou minha atenção para os lados positivos da cultura japonesa; Há muito tempo considerava o Japão e qualquer coisa relacionada a ele, como coisas que deveriam ser rejeitadas.' (LARSON 2017 Tradução nossa).

O músico, pesquisador e escritor Tone Yasunao, do coletivo de música experimental japonês Group Ongaku – uma das referências mais importantes e pioneiras no país - em sua entrevista para o MOMA de Nova Iorque, afirmou que este período em que Takemitsu sentia essa rejeição a cultura do Japão, coincide com as turbulências políticas do pós-guerra, e da sensação que a população sentia de deixar o que velho para dar boas vindas ao novo. Segundo Yasunao, é nesse espírito que se deu o que chamou-se de John Cage Shock, apesar dele contestar tal ênfase na relevância do compositor norte-americano naquele momento. Nas palavras de Yasunao:

> Nós pensávamos que todo mundo no mundo da música era um bando de velhotes. Você sabe, a frase "John Cage shock" era uma besteira que eles inventaram. Por outro lado, havia um homem chamado Hewell Tircuit que escrevia numa coluna de música para o Japan Times. Acho que ele ainda mora no Japão. Ele disse que o que Cage estava fazendo era algo que vinha se desenvolvendo no Japão há um bom tempo, e tenho certeza que ele estava fazendo uma referência velada ao Grupo Ongaku. Então, toda a noção de "John Cage shock" era uma ficção! A música e as ideias de Cage não foram um choque tão grande - os japoneses as aceitaram com relativa facilidade. Afinal, o próprio Cage disse que o Japão foi o primeiro país a reconhecer e entender o que estava fazendo. [37] (KANEDA; YASUNAO, 2013 Tradução nossa)

[36] - Traduzido a partir de: "From a musical point of view, I think that what we played for them gave them the chance to discover a music that was their own – rather than a twelve-tone music. Before our arrival, they had no alternative other than dodecaphony. Neo-classicism was not really accessible to them, because it would have meant a simple return to their classicism. In fact, our music, that is, the music David Tudor played for them, was the only music that could afford them an appreciation analogous to their appreciation of traditional Japanese music, something they couldn"t find in the different modern musics. So we deserve a small part of the credit for the fact that contemporary Japanese music features elements similar, although not identical, to those of ancient Japanese music."

[37] - Traduzido a partir de: "We thought everyone in the music world was a bunch of old fogeys. You know, the phrase "John Cage shock" was hogwash they made up. On the other hand, there was a man named Hewell Tircuit who wrote a music column for the Japan Times. I think he still lives in Japan. He said what Cage was doing was something that had been developing in Japan for quite a while, and I'm sure he was making a veiled reference to Group Ongaku. So, the whole notion of "John Cage shock" was a fiction! Cage's music and ideas weren't such a shock—Japanese people accepted them with relative ease. After all, Cage himself said that Japan was the first country to recognize and understand what he was doing."



Anagram for strings :: Tone Yasunao :: Group Ongaku :: 1961

Perguntado sobre se havia uma mentalidade específica no Japão em relação a música de Cage, Yasunao responde:

> Bem, uma coisa foi que com a turbulência política em torno do Tratado de Segurança EUA-Japão de 1960, havia uma mentalidade progressista de rejeitar o antigo e acolher o novo, mesmo entre o público em geral. O movimento anti-tratado foi enorme, mesmo para os padrões globais. Dezesseis milhões de japoneses participaram do movimento entre 1959 e maio de 1960. Acredito que essa situação política teve um impacto na mentalidade geral.[38] (KANEDA; YASUNAO, 2013 Tradução nossa)

A proximidade estética da obra de ambos compositores é constelada por um fundo sócio-político-cultural bastante turbulento do pós-guerra, em que ambas contra-culturas, japonesa e norte-americana, estabeleceram linhas de fuga uma com a outra. O interesse de Cage pelo zen budismo não é um movimento isolado, faz parte de uma tendência do Ocidente em se enveredar pelas religiões e filosofias orientais, num momento de conturbados questionamentos das instituições sócio-políticas vigentes. Da mesma forma, a atração de Takemitsu pelas vanguardas europeias, conforme explicitado por Yasunao, surge com os levantes que questionavam o delicado e tempestuoso momento de reorganização e realinhamento geopolítico do estado japonês. Há uma convergência no desejo de aproximação cultural com o distante, o desconhecido, o ainda não vivenciado, e uma necessidade de construção identitária, que somente se completaria com o ponto de vista do outro. Tais devires culminaram num momento histórico de interpenetração estético-cultural entre os dois compositores, que hoje pode ser considerado como um ponto de inflexão na música contemporânea.

[38] - Traduzido a partir de: “Well, one thing was that with the political turmoil surrounding the 1960 U.S.–Japan Security Treaty, there was a progressive mindset of rejecting the old and welcoming the new, even among the general public. The anti-treaty movement was a huge one, even by global standards. Sixteen million Japanese people took part in the movement between 1959 and May 1960. I believe that this political situation had an impact on the general mentality.”

Ryoan-ji Zen Temple :: período Muromachi (1334-1573)

3.1.4.3.2.3. Sawari: o estrondo que sucede e antecede o silêncio

Paralelamente às circunstâncias sócio-político-culturais levantadas por Larson e Yasunao, Sakamoto encontra nos jardins do período Muromachi (1334 – 1573), uma transversal possível dentre ambos compositores, Cage e Takemitsu. Apesar de suas diferenças estilísticas e conceituais, a autora entende que a partir desse referencial espacial ambos compositores tensionaram suas composições em direção a espaço temporalidade ma característica desse jardim. Nesse sentido, as relações polissêmicas existentes dentre as pedras, e dentre o espaço aberto e o espaço construído do seu entorno, e a experiência produzida por esta justaposição; a relação de complexidade entre ausência e presença que nos aponta Sakamoto. Nas palavras da autora:

> Um dos aspectos significativos da cultura japonesa pelos quais ambos compositores Takemitsu e Cage estavam interessados eram os seus jardins. A música e os jardins tradicionais japoneses têm muitos conceitos estéticos em comum. Grosso modo, entender o jardim japonês é necessário para entender o conceito musical de Takemitsu e Cage. Takemitsu foi inspirado pelo método de projetar um jardim japonês

> da maneira particular do período Muromachi (1334-1573)". Na imagem, nos debruçamos sobre "um jardim de pedra em um templo Zen, Ryoan-ji, que foi construído em Kyoto durante o período Muromachi em 1450. Além disso, a inspiração para uma série de peças de Cage intitulada Ryoan-ji, veio de um dos jardins desse mesmo templo.[39] (SAKAMOTO, 2010, p. 41 Tradução nossa).

A partir dos anos 1960, motivado pela redescoberta da música tradicional japonesa, Takemitsu começou a compor partituras gráficas, peças indeterminadas de composição ocidental experimental como Ring (1961), Corona (1962) e Arc for Strings (1963). E de acordo com Larson:

> Ele (Takemitsu) também começou a explorar instrumentos japoneses tradicionais como o biwa e a flauta de bambu shakuhachi, incluindo os dois na trilha sonora do filme de 1962 de Masaki Kobayashi, Harakiri, bem como em uma de suas trilha sonoras mais famosas, a inquietante e vertiginosa composição escrita para o longa de Hiroshi Teshigahara, A Mulher de Areia / Suno no Ona (1964).[40] (LARSON, 2017 Tradução nossa).

Takemitsu estava interessado na manifestação do sawari na música tradicional Japonesa. Em contraponto com a cultura musical ocidental, em que todos os instrumentos são concebidos e ajustados, e instrumentistas são treinados para atingirem um som limpo e puro para a construção de uma arquitetura musical a partir das notas produzidas, na tradição japonesa o ideal sonoro é muito diferente, mais próximos dos sons da natureza, seja do ponto de vista timbrístico, seja do ponto de vista de sua sintaxe. Sakamoto complementa:

> Takemitsu estava especialmente interessado no sawari, e buscou um conceito japonês mais nativo através dele. Esta palavra tem muitos significados diferentes: obstáculo (por exemplo, ouvido + sawari significa 'aspereza no ouvido'), toque e sensação. Na terminologia musical, sawari refere-se a um único som áspero, que é considerado a beleza da música japonesa, embora seja muito estranho para a maioria das pessoas, não japonesas e japonesas.[41] (SAKAMOTO 2010, p. 27-28 Tradução nossa).

---

[39] - Traduzido a partir de: "One of the significant objects which both composers Takemitsu and Cage were interested in and pursued is Japanese gardens. Japanese traditional music and gardens have many common aesthetic concepts. Roughly, understanding the Japanese garden is necessary to understand the musical concept of both Takemitsu and Cage. Takemitsu was inspired by the method of laying out a Japanese garden in the particular way of the Muromachi period (1334-1573). This chapter focuses on a stone garden at a Zen temple, Ryoanji, which was built in Kyoto during the Muromachi period in 1450. Additionally, the inspiration for a series of pieces by Cage, Ryoanji, came from one of the gardens of the temple."

[40] - Traduzido a partir de: "He also began to explore traditional Japanese instruments like the biwa lute and the shakuhachi bamboo flute, including them both in the soundtrack to Masaki Kobayashi's 1962 film, Harakiri, as well as one of his most famous film scores, the disquieting and woozy Woman in the Dunes (1964)."

[41] - Traduzido a partir de: "Takemitsu was especially interested in sawari and sought a more native Japanese concept through it. This word has many different meanings: obstacle (e.g. ear + sawari means harsh on the ear), touch, and feel. In musical terminology, sawari refers to a single harsh sound, which is considered the beauty of Japanese music though it is very foreign to most people, non-Japanese and Japanese."

Sawari é aquele estrondo sonoro único, que sucede e prescinde o silêncio e a expectativa de acontecimento, mantendo a tensão ma ao longo do desenrolar da peça. Ainda segundo a autora:

> Na música japonesa, o conceito fundamental de som "bom" é diferente. No caso da flauta de bambu, o shakuhachi, o som ideal é o do vento soprando no bambuzal. No caso do alaúde japonês, o shamisen, o sawari ideal se assemelha ao gorjeio das cigarras.[42] (SAKAMOTO, 2010, p. 28 Tradução nossa)

Nas palavras de Takemitsu:

> Eles [sons] parecem ressoar através do intérprete, então se fundem com a natureza para se manifestar mais como presença do que como existência. No processo de sua criação, o pensamento teórico é destruído. Uma única batida das picadas ou mesmo um único golpe é muito complexo, muito completo em si mesmo para admitir qualquer teoria.[43] (TAKEMITSU Apud SAKAMOTO, 2010, p. 28-29 Tradução nossa).

Nessa mesma direção, Fujita aponta para o fato de que "a ressonância é uma tensão compartilhada entre o músico e o público e, no âmago dessa tensão, a "sensação do ritmo" dura sob forma de "ritmo psicológico". (Fujita 2021: 178). "O músico executa sua arte pela escuta desse "som silencioso" repleto de ma. (FUJITA 2021: 178).

> Para o músico – e também para o público que vivencia essa tensão –, não há dúvida de que um som ressoa. No entanto, é o som do ma e não a ressonância em si, que ocupa uma posição central, pois não é o ma que valoriza os sons, mas o contrário: os sons é que constituem um material que realça o som do ma. E para nós que refletimos acerca da natureza do ma essa abordagem é um ponto crucial. (FUJITA, 2021, p. 179).

Em consonância com a colocação de Fujita, Takemitsu reforça essa condição de protagonismo do silêncio do ma no encadeamento da narrativa sonora.

> …A ideia única de ma - a parte insondável desta experiência - tem ao mesmo tempo uma ressonância profunda, poderosa e rica que se compara ao som. Em suma, este ma, este silêncio poderoso, é o que dá vida ao som e o retira de sua posição de primazia. Então é esse som, confrontando o silêncio de ma, que cede sua supremacia na expressão final[44] (TAKEMITSU Apud SAKAMOTO 2010, p. 28-29 Tradução nossa)

---

[42] - Traduzido a partir de: "In Japanese music, the fundamental concept of "good" sound is different. In the case of the bamboo flute, the shakuhachi, the ideal sound is that of wind blowing through a grove of bamboo. In the case of the Japanese lute, the shamisen, the ideal sawari is the same as the sound of a cicada's chirp."

[43] - Traduzido a partir de: "They [sounds] seem to resonate through the performer, then merge with nature to manifest themselves more as presence than as existence. In the process of their creation, theoretical thinking is destroyed. A single strum of the stings or even one pluck is too complex, too complete in itself to admit any theory."

[44] - Traduzido a partir de: "… the unique idea of ma – the unsounded part of this experience – has at the same time a deep, powerful, and rich resonance that can stand up to the sound. In short, this ma this powerful silence, is that which gives life to the sound and removes it from its position of primacy. So it is that sound, confronting the silence of ma, yields supremacy in the final expression."

Se é na forma com que o silêncio se relaciona com os sons e com a narrativa musical que se estabelece a espaço temporalidade ma, e o ma, por sua vez, é condição de existência da música, exatamente nesse ponto, retomo a transversal que avizinha a presentificação musical do ma ao silêncio em Cage e em Webern. Em Webern, o silêncio adquire a potencialidade máxima da virtualidade do sistema dodecafônico, ao propor a infinidade de possibilidades que o indeterminado puro oferece. E não um simples hiato, mas uma virtualidade que em sua presentificação expande multi-dimensionalmente a estrutura serial da peça. Tal abordagem é incorporada e expandida por Cage em questões concernentes à sua não intencionalidade intencional e à sua abertura ao ambiente. Takemitsu resgata um sentindo mais próximo à cultura, entendendo a indeterminação pura do silêncio como a essência primordial da música japonesa. Todavia, o que aproxima as três perspectivas é o fato do "silêncio dar vida ao som", como bem menciona Takemitsu, e mais que isso, concentrar em si a espinha dorsal da música em que habita, constelando um aspecto central desse bloco de devir.

Nessa mesma direção, há ainda uma outra especificidade do sawari, o Ichi-on Jôbustu, que diz respeito à sua manifestação em um único som, capaz de instaurar e manter a tensão do ma. Nas palavras de Sakamoto:

> Ao contrário do som musical ocidental, a nota única é muito forte e perfeitamente completa. O termo musical ichi-on jôbustu, associado à flauta de bambu japonesa, o shakuhachi, sugere que o universo é explorado em um único som. Um único som também é uma forma de atingir o estado de Buda.[45] (SAKAMOTO, 2010, p. 29 Tradução nossa)

Sobre este aspecto, segundo Takemitsu:

> Com um som, a pessoa se torna o Buda ... sugerindo que o universo é explorado em um único som ... Então, com um pouco de exagero, posso dizer que Deus mora em um único som. Embora palavras como ma ou sawari tenham significados técnicos reais, eles [os performers japoneses] transmitem uma estética metafísica. Eu [Takemitsu] acho que como um povo que desenvolveu o conceito de Ichi-on Jôbustu, o japonês encontrou mais sentido em ouvir a qualidade inata do som, ao invés de usar o som como meio de expressão. Para eles som natural ou ruído não eram um recurso para expressão pessoal, mas um reflexo do mundo.[46](TAKEMITSU Apud SAKAMOTO, 2010, p. 29 Tradução nossa)

45 - Traduzido a partir de: "Unlike Western musical sound, the single note is very strong and perfectly complete. The musical term, ichi-on jôbustu, associated with the Japanese bamboo flute, the shakuhachi, suggests that the universe is explored in a single sound. A single sound is also one way to attain Buddhahood."

46 - Traduzido a partir de: "With one sound one becomes the Buddha… suggesting that the universe is explored in a single sound… So, with some exaggeration, I might say God dwells in a single sound. While words like ma or sawari have actual technical meanings, at the same time they [Japanese performers] convey a metaphysical aesthetic. I [Takemitsu] think that as a people who developed the concept of Ichi-on Jôbustu the Japanese found more meaning in listening to the innate quality of sound rather than in using sound as a means of expression. To them natural sound or noise was not a resource for personal expression but a reflection of the world"

A fala de Takemitsu aponta para a diferença cultural que faz com que a composição musical japonesa seja muito mais contemplativa e aberta ao seu entorno. A escolha pela audição da "qualidade inata do som", como coloca o compositor, aporta uma importantíssima característica dessa linha de fuga concernente a motivação criativa e materialidade sonora dos trabalhos que avizinha. O Ichi-on Jôbustu traz a presença e a escuta do mundo enquanto intensidades da performance, sustentando a tensão do ma na ressonância do som e do ato. Coopta o espaço em que é realizado, compartilhando o tempo presente da experiência com o ambiente.

3.1.4.3.3 Espaco tempo turvo: das formas acizentadas

"Se a luz é escassa, então a luz é escassa; vamos mergulhar na escuridão e aí descobrir sua própria beleza particular."
Tanizaki Junichiro

Outra faceta do *Ma* traduzível pela sensorialidade experiencial diz respeito às situações-entre que proporcionam zonas acinzentadas de indeterminação e interpenetração de realidades distintas. Uma passagem de Sei Shōnagon sobre as luzes e as cores da primavera sugerida por Fujita, reúne elementos sensoriais dessa natureza. 'Na primavera, é a aurora que prefiro. O cume dos montes torna-se, pouco à pouco, nítido e ilumina-se suavemente. Nuvens de tons violeta deitam-se em finas trilhas.' (SHŌNAGON Apud FUJITA, 2021, p. 181). Tal imagem, evoca as sutilezas do nascer do sol na primavera, despertando uma cadeia de sensações sinestésicas desse momento transitório entre noite e dia. Nas palavras de Fujita:

> Aquilo que *Sei Shōnagon* mencionou de forma direta como representativo da beleza é o refinamento momentâneo que não pertence nem ao mundo da luz, nem ao mundo das trevas, mas, sim, a essa zona onde a luz e a obscuridade se misturam, no momento em que os arredores dos picos das montanhas são iluminados pela luz ainda frágil do alvorecer que surge." (FUJITA, 2021, p. 181-182)

Imagem de porta com papel de arroz.

Na mesma direção, Fujita vai identificar em Junichiro Tanizaki uma forma de apreciação semelhante desta realidade entre a luz e a escuridão. Segundo o autor, 'Tanizaki considera que beirais fundos, corredores externos e portas feitas de papel eram necessários para se opor à possante luz do verão, ou então às chuvas torrenciais e aos ventos violentos que agem horizontalmente'. (FUJITA, 2021, p. 182). E concluiu afirmando que 'a leve sombra gerada pela luz indireta e sem brilho que

adentra as portas de papel, pelos “raios luminosos enfraquecidos, tristes e moribundos”, formatou as condições de uma beleza como de uma visão estética.” (FUJITA, 2021, p. 182). Nas palavras de Tanizaki:

> Aquilo que chamamos de belo geralmente é apenas uma sublimação das realidades da vida, e é dessa maneira que nossos antepassados, forçados a ficar em quartos escuros, descobriram um dia o belo em meio à sombra, e logo eles começaram a se servir da sombra para obter efeitos estéticos. (TANIZAKI Apud FUJITA, 2021, p.182)

E Fujita continua:

> Essas palavras contêm uma perspicácia notável. Ao mesmo tempo em que as condições impostas criaram uma visão estética, essa visão estética, por sua vez, serviu-se dessas condições e deu origem a uma noção de beleza. Quer seja na criação do *tokonoma*[47], na gravura que lá é pendurada, ou nas flores que são colocadas, constrói-se, expõe-se e aprecia-se aquilo que “reflete-se” melhor nessa sombra. Inversamente, detestam-se as cores e os motivos berrantes que perturbam essa penumbra, e eles são afastados do mundo do belo. (FUJITA, 2021, p. 182).

Imagem de Tokonoma.

A filosofia e a estética em Tanizaki reverberam em outro termo cultural religio-estético japonês, o *Wabi Sabi*. Sua forma de contemplação e apreciação das sombras encontra confluência com os três marcos de existência da filosofia budista: *annica*, impermanência; *dukkha*, a impossibilidade do desejo ou a persistência do sofrimento; *anatta* o fato de não “alma” ou continuidade do *self.* A aproximação sensorial proposta por Tanizaki, cria uma zona de avizinhamento entre o *Ma* | *awai* e o *Wabi Sabi* no que concerne a valorização dos efeitos do tempo sobre os objetos, e a forma como tais efeitos garantem uma relação mais turva e indeterminada entre a luz e a escuridão. Neste sentido, segundo Tanizaki, ‘a beleza encontra-se não nas

[47] - *Tokohoma* são altares que geralmente ficam na sala de estar ou na entrada das casas, e abrigam objetos sagrados à família iluminados de forma muito sutil, com o intento de valorização de suas formas e cores.

coisas, mas na camada de sombra e de claro-escuro que elas projetam'. (TANIZAKI Apud FUJITA, 2021, p. 182).

E não é somente nas regiões sombrias que podemos encontrar esta interpenetração de realidades. Fujita vai também apontar no conceito estético de *iki*, estudado pelo filósofo Shūzō Kuki no livro Iki no kōzō (1930), uma forma de *awai* relativa à intensidade e a qualidade de três cores, o cinza, o marrom e o azul. Segundo o Fujita, 'trata-se de tons nos quais o grau de saturação (uma das três características de todas as cores), ou seja, seu aspecto vivo (sua pureza), foi reduzido.' (FUJITA, 2021, p. 183). Tal apreço pelas tonalidades menos intensas tem uma raiz histórica no final do período Edo, quando 'várias leis puseram freios cada vez mais rígidos ao luxo, fazendo com que as cores menos vibrantes fossem apreciadas'. (FUJITA, 2021, p. 183). Dessa herança social, surge a expressão *"shijūhaccha hyakunezumi"*, literalmente: 48 chás 100 ratos, ou "48 tons de marrom, 100 de cinza". (FUJITA, 2021).

> Os moradores de Edo apreciavam diversas variações do marrom e do cinza e, naquela época, havia uma profusão de cores. Por exemplo, para o marrom, alguns tons eram nomeados com base na cor de uma planta ou de um animal, como o marrom trevo, obtido do ferro existente no trevo, o marrom do pinheiro-marítimo, ou o marrom do rouxinol-do Japão, o (verde) oliva; outros tons eram apreciados pelos atores populares do kabuki, ou tornavam-se conhecidos depois que a estampa do traje de um ator entrasse na moda, como o marrom charmoso, um marrom profundo, ou ainda os tons cujos nomes eram oriundos da própria nuance, como o marrom-esbranquiçado. (FUJITA, 2021, p. 183).

Nas palavras de Kuki, *iki* é precisamente essa 'imagem negativa persistente que acompanha uma experiência brilhante' (KUKI Apud FUJITA, 2021, p. 184), em que, 'de um lado, a exuberância do tom natural e, de outro, a diminuição da saturação, expressam um charme que denota a renúncia, o erotismo refinado'. (KUKI Apud FUJITA, 2021, p. 183). Segundo Fujita, esta definição apontada por Kuki remete às suas três características específicas, 'o *bitai* (charme), o *ikuji* (audácia) e o *akirame* (renúncia)' (FUJITA, 2021, p. 183). Ou seja, *iki* 'se forma dentro do awai, entre a lembrança exuberante da alegria do prazer e o sentimento desinteressado e liberado obtido pela aceitação do destino. (FUJITA, 2021, p. 184).

Tal perspectiva de awai pode ser traduzida para experiências sensoriais em performances que lidem com sobreposições de situações e/ou sensações, que produzam áreas sobreadas sem contornos e interpenetradas, entre a reminiscência de algo, e o surgimento de um outro algo, num processo metaestável de geração do novo. Contribui para a expansão e compreensão de presentificações da espaço-temporalidade *Ma* metalinguísticos, em que a aproximação conceitual pode também se dar por semelhança qualitativa e/ou metáfora.

3.1.5. Devir ambiente_Devir Pós-anímico

Esta transversal abarca meus recentes trabalhos realizados desde 2019, e parte de uma necessidade pessoal de transformação e transmutação do meu fazer artístico em relação ao entorno sócio-político-ambiental. Seu surgimento coincide com o nascimento da série 'A vida é uma Utopia' que, como veremos a seguir, tem também em seu cerne o questionamento das práticas neoliberais de desvalorização e desrespeito à vida, em favor de um enaltecimento fundamentalista e doentio do mercado. Engloba uma diversidade de práticas e experimentações artísticas entre a performance, a arte sonora, a música experimental e a instalação, com ou sem participação pública, e no espaço público ou não.

Todavia, há uma especificidade dessa transversal que a diferencia da série 'A vida é um Utopia' – ao mesmo tempo em que a avizinha -, que reside no exercício de alcançar outras formas de compreensão do mundo a partir de outras cosmovisões, formas de encantamento e perspectivas de relação com a natureza. Nesse sentido, uma pesquisa viva e em profunda sinergia com os movimentos de resistência dos povos originários ameríndios e às criticas ao processo de desencantamento do mundo weberiano[48], tendo como ponto de partida os processos de revisão histórica contra-coloniais.

Traço longitudinais entre o conceito – ou filosofia - de pós-animismo ou animismo pós-moderno apontado pela socióloga japonesa Shoko Yoneyama, a noção de animismo e as cosmologias indígenas praticadas por autores como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, as práticas artísticas de Jaider Esbell e Denilson Baniwa, e o perspectivismo cosmológico ameríndio identificado por Eduardo Viveiros de Castro. Parto, portanto, de uma crítica à modernidade, e sua tecnificação e objetificação sistemática da vida, que a torna mero recurso a ser explorado pelo capital. Um bloco de devires que não faz corpo com as políticas ambientalistas de desenvolvimento sustentável, na medida em que entende que toda e qualquer forma de racionalização da vida, está mais próxima da noção de necropolítica em Achilles Mbembe, do que da perspectiva de "adiar o fim do mundo" em Krenak. Entendo que a preservação da vida não deve partir de um desejo de exploração gradual dos seres vivos com o objetivo de manutenção dessa exploração. Sobre esta questão, Krenak nos agracia com a seguinte passagem:

> O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver

[48] - Para o sociólogo alemão Max Weber, o gradativo processo de racionalização da relação da humanidade com o mundo ilustrado pelo movimento de 'eliminação da magia' do mundo (ou desencanto do mundo: Entzauberung der Welt, ou secularização), é um dos aspectos mais importantes para a consolidação da modernidade.

> e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa). (KRENAK, 2019 p. 21)

Dessa forma, identifico nas aproximações teóricas dos autores mencionados, uma linha de fuga essencialmente contra-colonial, e profundamente potente em sua capacidade de transformar o modo como o mundo moderno lida com o planeta. Realizo, portanto, uma análise comparada dessas perspectivas, buscando singularidades nas formas de pensar e entender o mundo que compõem, ou poderiam compor, essa longitudinal. Arrisco aproximações e avizinhamentos, no intuito de promover o encontro entre a diferença e diferentes, e assim, produzir diferenciação.

> Se a ideia do encontro é pacificadora, alentadora e é uma promessa, o cotidiano é uma constante negação do encontro. O cotidiano é a prova dos nove. Se você terminar o dia de hoje e disser: hoje foi um bom dia, eu tive um bom encontro, se isso for verdade, parabéns, valeu o dia. (KRENAK, 2020)

3.1.5.1 Pós-modernidade e espiritualidade

Nessa direção, a socióloga japonesa Shoko Yoneyama em seu livro "Animismo no Japão Contemporâneo: Vozes para o Antropoceno do Japão pós-Fukushima"[49], tece uma crítica profunda à modernidade a partir do viés da espiritualidade, e da sua mediação cultural na relação entre humanidade e natureza, identificando nessa aproximação uma importantíssima chave para a compreensão de aspectos específicos com relação à capacidade do Japão em lidar com desastres contemporâneos. Defende, nesse sentido, que a existência de uma relação mais profunda com a espiritualidade e com a natureza, em pequenas comunidades rurais e pesqueiras atingidas pelo Tsunami causado pelo Grande Terremoto do Leste do Japão em 2011 - e pela consequente contaminação causada pelo incidente na usina nuclear de Daiichi em Fukushima -, foi central no processo de reconstrução e retomada desses locais.

Faz, portanto, uma crítica às formas de abordagem e estudo da espiritualidade por parte das ciências sociais, em especial a sociologia, estabelecendo que tal aproximação é sempre fundada sobre uma "metodologia secular, que foca na origem e nas funções sociais da religião, ao invés de centrar em questões da espiritualidade per se.[50]" (YONEYAMA, 2019, p. 7 Tradução nossa). Nas palavras da autora:

> As ciências sociais em geral, e a sociologia em particular, têm uma relação difícil com a espiritualidade. Espiritualidade é um termo que raramente aparece em textos de sociologia clássica ou "no índice de obras sociológicas, mesmo aquelas dedicadas à "religião". Por trás dessa observação está o fato de que a sociologia é um produto da modernidade, que tem a capacidade de "desespiritualizar" as culturas. (...) Neste contexto particular, a espiritualidade é entendida como algo pertencente a uma 'outra realidade' em oposição a 'este mundo', uma realidade que é considerada como próxima ao sobrenatural e às questões de animismo, êxtase, magia e feitiços que a sociologia tende a tratar com a maior reserva, senão com 'desdém'[51]. (YONEYAMA, 2019, p. 7 Tradução nossa).

Entende que tal carência de olhar perpetua uma certa cegueira para com características culturais concernentes à espiritualidade de povos não ocidentais, uma vez que a abordagem das ciências sociais para com a religião será sempre

[49] - Traduzido a partir de: "Animism in Contemporary Japan: voices for the Anthroposcene from post-Fukushima Japan"

[50] - Traduzido a partir de: "…'methodological secularism', which focuses on the social origin and function of religion rather than on questions of spirituality per se".

[51] - Traduzido a partir de: "Social science in general, and sociology in particular, has had an uneasy relationship with spirituality. Spirituality is a term that rarely appears in classical sociology texts or 'in the index of sociological works, even those devoted to 'religion'. Behind this observation is the fact that sociology is a product of modernity, which has the capacity to 'de-spiritualise' cultures. (…) In this particular context, spirituality is understood to be something belonging to an 'other reality' as against 'this world', a reality which is taken to encompass the supernatural and 'issues of animism, ecstasy, magic and spells that sociology tends to treat with the utmost reserve, if not disdain'."

eurocêntrica, já que parte da noção de que a religião é monoteísta, e tal fundamento tem raízes profundas na cultura europeia. Sobre esse ponto:

> Há uma limitação óbvia para o interesse emergente na espiritualidade nas ciências sociais, no entanto. É que seu quadro de referência é, predominantemente, Judaico-cristão. O conceito de que a religião tem um viés eurocêntrico é indicado, por exemplo, pela suposição de que a religião é monoteísta. Portanto, é provável que o conceito de espiritualidade também tenha um viés eurocêntrico. No campo da antropologia cultural, por exemplo, questões espirituais fora da tradição ocidental foram examinadas amplamente. É questionável, no entanto, se os antropólogos estão preparados para explorar a aplicabilidade mais ampla das observações feitas dentro dos limites culturais específicos de seu trabalho. (...) a questão é se os antropólogos culturais estão ou não preparados para "se tornarem nativos" cognitivamente.[52] (YONEYAMA, 2019, p. 9 Tradução nossa).

Estabelece, assim, um estudo mais amplo sobre este grande divisor de águas que foi o acidente nuclear de Fukushima, apontando para a existência de áreas obscuras nos estudos culturais ocidentais, sobretudo com relação aos países orientais e sua espiritualidade. Apresenta, assim, um levantamento de estudos nas ciências sociais que partem de uma perspectiva analítica pós-cartesiana, e de uma noção de modernidade pós-weberiana, assumindo uma aproximação da espiritualidade a partir do reconhecimento e da inversão de pontos de vista com relação às práticas e aos fazeres desse "outro".

Nesse contexto, Yoneyama vai identificar nessas populações um sentimento de pertencimento a sua terra natal e um senso comunitário muito profundos, e parte dessa constatação para compreender melhor a forma como essa noção de comum se constitui, e de como ela influencia no processo de reconstrução. E, dessa forma, esmiúça a intrínseca relação entre espiritualidade, respeito à natureza e senso comunitário identificada nesses agrupamentos sociais, e nos aponta para uma outra perspectiva ainda mais profunda advinda dessa tríade.

Uma relação que ela diferencia de algumas falsas impressões e simulacros concernentes à cultura japonesa; Yoneyama desmitifica a idéia de uma cultura japonesa animista e, em contraponto a esta constatação ilusória, a autora nos apresenta um tipo de relação espiritual com a natureza, mediada por um prática

[52] - Traduzido a partir de: "There is one obvious limitation to the emerging interest in spirituality in social science, however. It is that its frame of reference is predominantly Judaeo-Christian. The concept that religion has a Eurocentric bias is indicated, for instance, by the assumption that religion is monotheistic. Hence, it is likely that the concept of spirituality also has a Eurocentric bias. In the field of cultural anthropology, for instance, spiritual matters outside the Western tradition have been examined widely. It is questionable, however, whether or not anthropologists are prepared to explore the broader applicability of the observations made within the specific cultural boundaries of their work. (…) the question is whether or not cultural anthropologists are prepared to '"go native" cognitively'".

religiosa comunitária presente nas pequenas aldeias, o que ela vai denominar de folk shintoism. Sobre esse aspecto, a autora afirma que:

> Não acredito que a cultura japonesa, ou mesmo o budismo japonês ou o xintoísmo, como um todo, é animista. Em vez disso, estou argumentando que certos aspectos disso pode ser considerado animista. A presença de referências culturais animistas no Japão não sugere automaticamente que existe algo que poderia ser chamado de 'animismo japonês'. Certamente, o animismo é generalizado no Japão, mas sem uma pesquisa aprofundada, não podemos dizer se é ou não um tipo especial de animismo exclusivo do Japão. [53] (YONEYAMA, 2019, p. 206 Tradução nossa).

Em contraponto ao shintoísmo praticado pelo governo japonês, que ostenta santuários suntuosos nas principais cidades do país, sua versão folk conta com pequenas construções com apenas uma imagem de animal, em geral uma raposa. Segundo Yoneyama, tais pequenos santuários, presentes nas regiões rurais do país, concentram em torno de si uma outra forma de religiosidade, muito mais próxima e presente no cotidiano das pessoas, sendo responsável por um senso de comunidade e coletividade espiritual.

Ao longo do seu livro, a autora traz as vozes e memórias de quatro intelectuais japoneses que, a partir de suas experiências de vida, chegaram de maneiras distintas a uma forma semelhante de pensar a relação da humanidade com a natureza, não antropocêntrica, e essencialmente local e coletiva. São eles: o pescador, líder comunitário e escritor Masato Ogata, a poetisa e escritora Michiko Ishimure, e socióloga Kazuko Tsurumi e o cineasta e animador Hayao Miyazaki. Yoneyama, a partir do discurso dos quatro intelectuais, traça uma transversal que avizinha os episódios de suas vidas que levaram a um despertar de sua espiritualidade e para um mundo repleto de vida, e não apenas povoado de recursos exploráveis. O ponto crucial dessa virada está centrado no fato deles todos terem se dado conta, em algum momento de suas vidas, de que eles mesmos faziam parte do processo de modernização que leva adiante a destruição que eles denunciam, e dessa forma, passam a entender seu lugar nessa realidade. Não como vítima, mas como parte do sistema que precisa ser mudado. Cada um, à sua maneira, encontra nas suas memórias e vivências elementos potentes para esta transição na forma de olhar a vida ao seu redor, resgatando a criança que ainda os habita para curar a cegueira da vida adulta moderna. Entram, portanto, em devir com o devir criança

[53] - Traduzido a partir de: "It is not my contention that Japanese culture, or even Japanese Buddhism or Shinto, as a whole is animistic. Rather, I am arguing that certain aspects thereof can be considered animistic. The presence of animistic cultural references in Japan does not automatically suggest that there is something that could be called 'Japanese animism'. Certainly, animism is widespread in Japan, but without further research we cannot say whether or not it is a special kind of animism unique to Japan."

que os atravessa, e acessam uma outra existência. Sobre esta relação e este despertar, a autora nos coloca que:

> ...anima significa alma em Latim. A etimologia de anima nos traz conceitos chaves que os quatro intelectuais (Masato Ogata, Michiko Ishimure, Kazuko Tsurumi e Hayao Miyazaki), levaram muito a sério. Em Latim clássico, anima significa não somente 'alma e espírito', mas também 'vida' e 'princípio vital da vida', assim como 'ar, vento e respiro', todos os quais fundamentais para as criações de anime de Miyazaki. Na psicologia junguiana, anima também significa 'o verdadeiro self interior que está em comunicação com o inconsciente', e isso ressoa facilmente na teoria de desenvolvimento endógeno de Tsurumi. O que precisa ser enfatizado aqui, entretanto, é a unicidade de natureza e anima (= vida e alma). Isso é o que significa animismo. Ao passar por duas grandes 'mudanças de paradigma', uma em relação à natureza, e a outra, em relação à alma, que inevitavelmente envolveu um grande repensar sobre a natureza da vida, os quatro intelectuais, eventualmente, atingiram o animismo (ou a filosofia do 'mundo da vida'), onde natureza = vida = alma. O self estava lá como a entidade que pensava e questionava precisamente porque é o único meio que eles tinham para se conectar ao mundo da vida, e o self também é a entidade que incorpora a conexão de todos os três conceitos: vida, natureza e alma.[54] (YONEYAMA, 2019, p. 213 Tradução nossa).

Tal mediação espiritual da vida comunitária e da relação entre humanidade e natureza, portanto, corresponde ao tecido social capaz de traçar os vetores de reconstrução da comunidade, e de manutenção dos elos afetivos inter-pessoais e sociais ali praticados. E a compreensão de que tal aspecto anímico é um importante componente de cura e sobrevivência da vida planetária, é entendida por Yoneyama como animismo pós-moderno ou pós- animismo, um conjunto de experiências e sensações em torno dessa espiritualidade comunitária, edificada a partir da consciência de todas as mazelas do capitalismo moderno: pós-moderna, na medida em que "a experiência da modernidade é a pré-condição de sua existência" (Yoneyama 2019: 210). Em outras palavras, o entendimento de que as pequenas formas de vida, a simplicidade da vida rural, a valorização dos pequenos momentos e encontros em comunidade, os elos afetivos dentre as pessoas e dentre as pessoas e seu ambiente natural, são formas de resistência, renovação e revalorização da vida, e que tal perspectiva tem em seu cerne uma crítica contundente à

[54] - Traduzido a partir de: "… anima means soul in Latin. The etymology of anima brings together key concepts which the four intellectuals each took very seriously. In classical Latin, anima means not only 'soul and spirit' , but also 'life' and 'vital principle of life' , as well as ' air, wind, breath' all of which are key to Miyazaki' s anime. In Jungian psychology, anima also means 'the true inner self that is in communication with the unconscious,' and this resonates easily with Tsurumi' s theory of endogenous development. What needs to be emphasised here, though, is the oneness of nature and anima (= life and soul). This is what animism means. By going through two major 'paradigm shifts', one with regard to nature, and the other, soul, which inevitably involved a major rethink about the nature of life, the four intellectuals eventually reached animism (or the philosophy of the ' life-world'),where nature = life = soul. The self was there as the entity which did all the thinking and questioning precisely because it is the only medium they had to connect to the life-world, and the self is also the entity which embodies the connectedness of all three concepts: life, nature, and soul."

secularização moderna. O animismo contemporâneo surge, então, como um contra-discurso ao projeto moderno arquitetato pelo Estado japonês, numa “resposta a essas dimensões negativas da modernidade” (YONEYAMA, 2012, p. 209 Tradução nossa).

3.1.5.2. Colonialidade: diferença como ponto de partida.

A discussão em torno da noção de colonialidade em Ailton Krenak aponta para uma direção confluente à argumentação de Yoneyama, apesar da imensa distância dentre as realidades apresentadas. Comecemos, assim, por estabelecer as diferenças.

A análise crítica de Yoneyama parte do pressuposto de que a sociedade japonesa é uma sociedade moderna, que passou pelas etapas de industrialização e pela consolidação de estruturas sócio-político-econômica-culturais atingindo altos índices de desenvolvimento humano, e independência e autonomia de seu sistema financeiro e produtivo. Assim resgata o tema da espiritualidade para o entendimento de algumas questões não somente incompreensíveis pelas lentes da modernidade, mas contraditórias à noção de um Japão moderno. Krenak fala a partir das vivências e experiências comunitárias do seu povo, e de como tais formas de ver o mundo podem e poderiam traçar outros devires para o planeta, tendo como pano de fundo, um Brasil ainda sócio-econômico-político-culturalmente dependente das potências europeias e dos Estados Unidos, e profundamente cego com relação a suas riquezas culturais, e toda potencialidade praticada cotidianamente pelas suas populações originárias. Entende que não estamos vivendo um período pós-colonial uma vez que o processo de colonização nunca deixou de existir, e que o experienciamos todos os dias, molecularmente, em diferentes níveis de intensidade. Nas palavras de Krenak:

> Nós costumávamos debater a colonização numa perspectiva pós-colonial. A colonização é, é aqui e agora. Pensar que nós estamos discutindo as práticas coloniais como alguma coisa pretérita, que já foi e agora nós só estamos limpando, é uma brincadeira. A colonização, assim como dizia nosso querido mestre sobre o racismo, o prof. Kabenguele Munanga: que o racismo se oculta na epiderme, está debaixo da pele aparente. A colonialidade se despista de uma maneira tão incrível que parece que ela já se foi. Assim como o racismo, a reprodução da prática colonial do vírus colonialista é resistente e está presente em tudo, no nosso cotidiano, na sala de aula, em qualquer relação. Então, quando nós temos a ilusão de que a gente vai abrir um fórum para debater descolonização ou decolonizacão ou anticolonialismo ou qualquer outro nome bonitinho pra isso, nós estamos de cara nos metendo numa espécie de labirinto conceitual. A gente não tá conseguindo nem abrir a porta do cemitério, quanto mais enfrentar os fantasmas. (KRENAK 2020: S/N)

Seria possível, então, estabelecermos algum tipo de aproximação entre o pós-animismo identificado por Yoneyama, e as perspectivas anímicas apontadas por Krenak, uma vez que partem de lugares tão distantes e antagônicos, tal qual a relação entre colonizador e colonizado? Nesse ponto, arrisco uma transversal que considera, antes de tudo, a diferença como ponto de partida para qualquer forma

de avizinhamento: aponta para a existência de formas distintas de organização sócio-político-culturais e espirituais, que superam as contradições da modernidade atuando nas extremidades do capitalismo e do Estado e, portanto, linhas de fuga da realidade estratificante estatal, e da opressão molecular identificada por Krenak a partir da noção de colonialidade.

É possível compreender aspetos longitudinais entre as formas de opressão do capitalismo e do Estado, personificadas no desastre de Minamata, e suas consequências extremas às comunidades pesqueiras, discutido por Yoneyama a partir da experiência de Masato Ogata; e a catástrofe da barragem de Mariana, e a consequente poluição por dejetos metálicos de toda a extensão do Rio Verde, e com isso, a ameaça de extinção da diversidade da vida e das formas de viver em torno de suas águas, denunciada veementemente pelos Krenak.

Em seu discurso, Ogata apresenta uma longa trajetória intelectual e sensitiva acerca de sua experiência em Minamata como líder comunitário dos pescadores da região, e de como sua relação com a doença causada pelo consumo de mercúrio - proveniente do descarte massivo de poluição industrial no mar -, mudou sua forma de compreender a vida e seu lugar no mundo. A doença de Minamata, como ficou conhecida, é a segunda maior tragédia ambiental do Japão, e foi causada por afluentes contaminantes despejadas pelas fábricas de produtos químicos da Chisso Corporation entre 1932 e 1968. Contaminou severamente as águas da baía de Minamata, comprometendo todos os alimentos pescados na região, causando 2265 vítimas oficiais, das quais, 1784 mortes. Os danos à vida local foram irreparáveis: além da contaminação de milhares de espécies de peixes, crustáceos, aves e mamíferos marinhos, todos os animais terrestres que viviam nas proximidades das aldeias afetadas também sofreram da doença. Ogata perdeu seu pai para a doença de Minamata, e como ele, se tornou uma liderança na pressão social para a instauração de um inquérito investigativo sobre o caso, com o objetivo de encerrar as atividades da Chisso Corporation na região, e exigir indenizações para as vítimas e suas famílias. O longo processo jurídico que se instaurou, todavia, apresentou outras facetas do problema aos quais Ogata não havia refletido. A crise nervosa em decorrência da contaminação por mercúrio, o sensibilizou para outros aspectos em torno da questão, mais sombrios que a própria doença: o que significa a ideia compensação num caso desses? Em suas palavras:

> [Compensação] não significa nada para o mar. Não significa nada para os peixes ou para os gatos. A verdade é que compensação não significa nada para os mortos, tão pouco. Então, como podemos assumir a responsabilidade? Eu acho que é por estar ciente do tsumi ('pecado' 罪) de ter envenenado o mar, ao enfrentar o próprio fato.

> Eu mesmo sou confrontado com a questão da responsabilidade.[55] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 53 Tradução nossa).

Sua lenta e dolorosa recuperação passou por diferentes estágios, e ele atribui sua sobrevivência à demência e aos estados de loucura, à sua infância na natureza. Ogata diz ter se apoiado em suas memórias no mar, de seus passeios por entre as árvores, do cantar dos pássaros, e tal resgate trouxe à tona um outro "eu". Uma outra consciência da vida e do seu papel naquilo tudo, que ele relata na forma de experiências e vivências.

> Eu estava começando a ver que tudo está interligado... Grama, árvores, pássaros, o mar, peixes, gestos humanos e palavras - expressões da natureza para com as quais eu cresci indiferente - tudo parecia oferecer dicas sutis... Fui atraído para as colinas. Quando eu falava com as árvores, elas respondiam. Claro, eles não usavam palavras humanas. Era mais como a voz do vento, explicando-me numa maneira diferente o que significava estar vivo. Eu estava participando de uma comunhão de espíritos vivos, em uma troca de sentimentos livre de palavras. Uma vez quando eu estava andando perto do túmulo de meu pai, ouvi o som de água no fundo do chão. Isso aconteceu em um dia em que alguém estava perfurando para encontrar água na minha vizinhança. Pedi a ele para perfurar na área onde ouvi a água. Minha família era bastante cética. A maior parte da água em nossa área tem muito alto teor de sal, e dezenas de pessoas tentaram perfurar para obter água sem sucesso algum. Eu estava tão confiante, porém, que a equipe de perfuração decidiu aceitar meu conselho. Depois de perfurar cinquenta metros, eles passaram por uma formação rochosa e encontraram um fluxo subterrâneo. Era uma água maravilhosa. Eu não sei exatamente como ouvi a água. Era uma espécie de comunicação inata.[56] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 53 Tradução nossa).

Seu descrença no movimento de Minamata foi aumentando, na medida em que ele foi percebendo que as vítimas da doença, até então peças centrais de todo o circo armado, foram se tornando testemunhas do caso, agora liderados pelos gigantes verdes – grandes instituições ecológicas que se formaram a partir dos anos 1980 no Japão. E o que estava agora em questão, era muito mais a precificação da

---

[55] - Traduzido a partir de: "[Compensation] does not mean anything to the sea. It means nothing to fish or cats. The truth is that compensation does not mean anything to the dead either. So how can we take responsibility? I think that it is by being aware of the tsumi (' sin' 罪) of having poisoned the sea, by facing the fact itself. I myself am confronted with the question of responsibility."

[56] - Traduzido a partir de: "I was beginning to see that everything is interrelated.… Grass, trees, birds, the sea, fish, human gestures, and words – expressions of nature to which I had grown indifferent – all seemed to offer subtle hints.… I was drawn to the hills. When I spoke to the trees, they would answer. Of course, they didn't use human words. It was more like the voice of the wind, explaining to me in a different way what it meant to be alive. I was participating in a communion of living spirits, in an exchange of feelings unencumbered by words. Once when I was walking near my father' s grave, I heard the sound of water deep in the ground. This happened on a day when someone happened to be drilling for water in my neighbourhood. I asked him to drill in the area where I heard the water. My family was pretty sceptical. Most of the water in our area has very high salt content, and dozens of people have tried to drill for water, all unsuccessfully. I was so confident, though, that the drilling team decided to take my advice. After drilling for fifty meters, they went through a rock formation and encountered an underground stream. It was wonderful water. I don' t know exactly how I heard the water. It was a kind of innate communication."

vida do que uma exigência para que a Chisso Corporation encerrasse suas atividades na região. A vida nem sequer é mencionada em todo o processo, que passa a centrar sua tensão na determinação da quantidade de dinheiro a ser pago pelas indenizações. Ao se afastar do movimento, Ogata constelou seu conceito de vida-mundo, uma forma de compreensão da realidade que assume que a alma corresponde a vida que se vive em si e na natureza ao seu redor, podendo ser resumida na síntese alma = vida = natureza. (YONEYAMA, 2019, p. 61 Tradução nossa).

> ...é inegável que quer seja um pagamento de solidariedade ou uma compensação legal, vem com uma pressão para esquecer, e isso continuou, aparentemente, por quase 100 anos. Nesse sentido, dinheiro e 'memória de vida' são relacionamentos quase opostos. Aqui, voltamos à pergunta inicial de Ogata: 'Se não dinheiro, o quê? 'Agora sabemos a resposta de Ogata à pergunta: Se não for dinheiro, alma.[57] (YONEYAMA, 2019, p. 61 Tradução nossa).

Ao ser entrevistado por Yoneyama, Ogata também faz esse questionamento acerca do desastre nuclear na cidade de Tohoku, distrito de Fukushima, em que 'quase 3.000 vacas, 30.000 porcos e 600.000 galinhas, bem como muitos animais de estimação foram deixados para morrer de fome na zona de exclusão nuclear em Fukushima'.[58] (YONEYAMA, 2019, p. 53 Tradução nossa). Nas palavras de Ogata:

> O dano infligido por humanos a outras formas de vida é raramente discutido, e mesmo que seja mencionado, é visto principalmente como "problema": o problema causado por uma perda de valor comercial, o perigo que enfrentamos como um resultado de alimentos contaminados, ou o incômodo associado à vida que precisa seja 'destruída'.[59] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 53 Tradução nossa).

O desastre - socialmente construído - de Mariana, causou uma devastação da vida sem precedentes na história do Brasil, condenando mais de 800 quilômetros de águas pluviais, e uma área imensurável de águas costeiras junto a foz do rio. Socialmente construído, pois a degradação da barragem é a resultante de escolhas e decisões políticas agenciadas pelo mercado e pelo poder público. Da mesma forma que no caso de Minamata, o processo de responsabilização pela catástrofe

[57] - Traduzido a partir de:"... it is undeniable that whether it be a sympathy payment or lawful compensation, it comes with a pressure to forget, and this has continued, apparently, for nearly 100 years. In this sense, money and 'memory of life' are almost opposing relationships. Here we return to Ogata's initial question: 'If not money, what?'We now know Ogata's answer to the question: If not money, soul.
[58] - Traduzido a partir de: "...almost 3,000 cows, 30,000 pigs, and 600,000 chickens as well as numerous pets were left to starve to death in the nuclear exclusion zone in Fukushima".
[59] - Traduzido a partir de: "The damage inflicted by humans upon other living things is rarely discussed, and even if it is mentioned it is primarily viewed as ' trouble' : the trouble caused by a loss of commercial value, the danger we face as a result of contaminated food, or the nuisance associated with life that needs to be ' destroyed'."

orbitou em torno da precificação da vida das pessoas mortas no incidente, e pelo cálculo objetificante dos prejuízos causados pela contaminação às atividades pesqueiras e à agricultura. Pouco se falou sobre a diversidade de vida e de formas de viver destruídas e invalidadas pela contaminação, de modo que a empresa Samarco nunca foi e nunca será devidamente responsabilizada pelo crime hediondo que cometeu. Suas atividades na região não foram interrompidas, assim como não houve um aumento na fiscalização, por parte do poder público, das barragens do Estado de Minas Gerais, ocorrendo mais um rompimento de barragem de detritos, em Brumadinho em 2019. O rio Paraopeba, assim como o rio Doce, foi condenado pela contaminação em toda sua extensão, igualmente comprometendo toda a fauna e flora local. Nessa sombria vizinhança, arrisco correlativos de intensidade nas falas e experiências de Ogata, e nos questionamentos impingidos por Krenak, no tocante a dificuldade da branquitude perceber o valor da vida, e a vida presente no Rio Doce. Nas palavras de Krenak:

> A conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos, é por estarmos mais uma vez diante do dilema a que já aludi: excluímos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver — pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres. Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (KREKAK, 2019, p. 23-24)

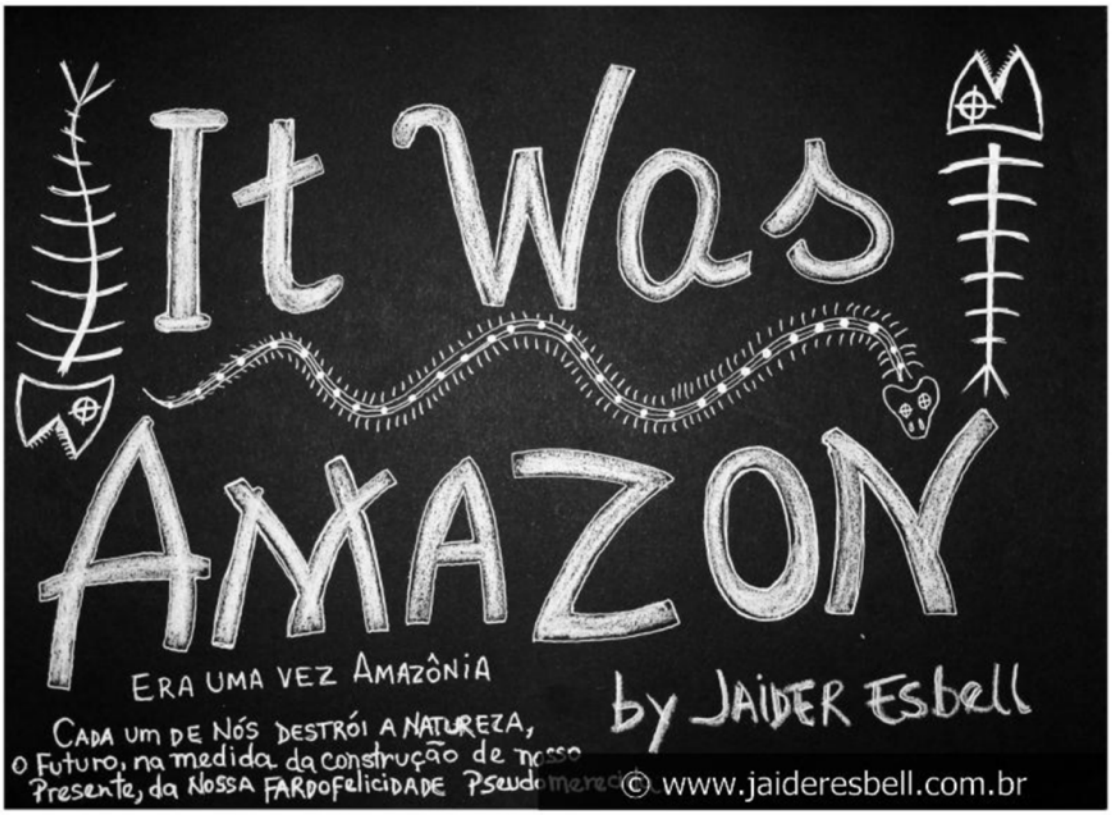
É saliente a transversal crítica relacionada à mercantilização e à objetificação da natureza praticadas pelo capitalismo moderno, e de como tal processo nos distanciou e nos distancia da nossa verdadeira essência. Irrompe com a nossa conexão ontológica enquanto seres vivos, criando fronteiras imaginárias que perpetuam a mentalidade de que a existência humana depende de um certo exaurimento das formas de vida na Terra para o seu desenvolvimento pleno.

Triste é perceber a intensificação desse processo interdependente de destruição e alienação, sobretudo com relação aos recentes e inúmeros casos de contaminação de rios em reservas indígenas pelo garimpo. Davi Kopenawa e Bruce

Albert, em seu livro ‘A Queda do Céu’, nos apresentam um triste relato acerca das invasões dos garimpeiros em terras Yanomami, que nos alerta igualmente para essa disparidade de percepção da natureza e dos seres vivos e não vivos que nela habitam, e para a dimensão da devastação e da aniquilação cultural em processo. Nas palavras de Kopenawa:

> Se deixarmos os garimpeiros cavarem por toda parte, como porcos-do-mato, os rios da floresta logo vão se transformar em poças lamacentas, cheias de óleo de motor e lixo. Eles também lavam o pó de ouro misturando-o com o que chama de azougue. Os outros brancos chamam isso de mercúrio. Todas essas coisas sujas e perigosas fazem as águas ficarem doentes e tornam a carne dos peixes mole e podre. Quem os come corre o risco de morrer de disenteria, descarnado, com violentas dores de barriga e tonturas. Os donos das águas são os espíritos das arraias, dos poraquês, das sucuris, dos jacarés e dos botos. Eles vivem na casa de Tëpërësiki, seu sogro, com o ser do arco-íris, Hokotori. Se os garimpeiros sujarem as nascentes dos rios, todos eles morrerão e as águas desaparecerão com eles. Fugirão de volta para dentro da terra. Aí, como poderemos matar a nossa sede? Morreremos todos com os lábios ressecados. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 336)

Na mesma direção, A obra ‘Era uma vez Amazônia’ de Jaider Esbell, nos traz a perspectiva estética dessa tragédia mais que anunciada e experienciada em tempo real.



Era uma vez Amazônia. Cada um de nós destrói a natureza, o Futuro, na medida da construção de nosso Presente, na nossa fardofelicidade pseudomerecida… 2016. Jaider Esbell

Tais tensionamentos nos apontam para um viés muito sombrio desse bloco de devir, que tem relação com as formas de opressão e violência praticadas nas extremidades morais do neoliberalismo, nas regiões fronteiriças entre o genocídio, o ecocídio, a colonização e o capital. Zona acinzentada que abriga a história de exploração extrativista e de destruição das florestas brasileiras, o genocídio dos povos ameríndios, os desastres ambientais, e toda forma de apagamento e aniquilamento das formas de viver comunitárias.

3.1.5.3. Formas de existir: produção de subjetividades e desejos

Outro aspecto concernente a essa linha de fuga, diz respeito à diversidade de produção de conhecimento e modos de vida, que são sistematicamente jogados para segundo ou terceiro plano, quando não são simplesmente ignorados pelas instâncias validadoras e legitimadoras do saber. São formas não hegemônicas e não totalizantes de pensamento, que prescindem o eixo gravitacional da escrita, e da sua consequente normatização. São saberes orais e ancestrais, atreladas a um povo e a uma terra, rememorados de geração em geração, incorporados e atualizados pelos seus portadores, e pelos seus sucessores, e pelos sucessores de seus sucessores. Uma fala de Kopenawa descreve perfeitamente esta forma de conhecimento profundamente atrelada a existência do seu povo.

> Eu não tenho velhos livros como eles nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras do xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs se renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é a minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 336)

Vivos na existência comunitária, na prática social do comum, tecendo seus filamentos que dão amálgama ao imaginário coletivo de um povo, essa noção de sabedoria não somente define seu povo, mas também age como elemento de resistência cultural e territorial à homogeneização moderna. E Kopenawa continua:

> Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos xapiri, que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. Nossos xamãs mais antigo dizem: “Agora é sua vez de responder ao chamado dos espíritos. Se pararem de fazê-lo, ficarão ignorantes. Perderão seu pensamento e por mais que tentem chamar a imagem de Teosi para arrancar seus filhos dos seres maléficos, não conseguirão”. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 75)

Uma obra de Denilson Baniwa traduz imageticamente as colocações de Kopenawa, sobretudo com relação a ideia de memória enquanto uma forma imanente de identidade e resistência.

Repovoamento da memória. 2021. Denilson Baniwa.

Na mesma direção, Yoneyama contribui para discussão nos apontando para outras formas de produção e validação de conhecimento, e identifica no filósofo francês Jean-François Lyotard o conceito de paralogia, uma forma de criação de conhecimento resistente e em contraposição às formas de conhecimento estabelecidas.

> Jean-François Lyotard escreve em 'The Postmodern Condition: A Report on Knowledge', que 'pequenas narrativas' existem fora do conhecimento científico, e que são intimamente relacionadas com o conhecedor e seu equilíbrio interno, e que são livres de questões como legitimidade, argumentação e prova. Consiste da forma quintessencial de invenção imaginative que pode criar dissonância ou 'paralogia', uma criação de significado que emerge de um movimento contra uma forma estabelecida de conhecimento, uma base para um novo tipo de conhecimento que não produz o conhecido, mas o desconhecido. O tipo de conhecimento que tem estado, até agora, fora da esfera de legitimidade do conhecimento científico.[60] (YONEYAMA, 2019, p. 213 Tradução nossa)

[60] - Traduzido de: "Jean-François Lyotard writes in The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, that 'little narratives' exist outside scientific knowledge, which are closely related to the knowers and to their internal equilibrium and which are free from the question of legitimacy,a argumentation, and proof. It is 'the quintessential form of imaginative invention' that can create a dissonance or 'paralogy', a creation of meaning that emerges from the movement against an established way of reasoning, a basis for a new kind of knowledge which produces not the known but the unknown, the kind of knowledge that has until now been outside the legitimate sphere of (social-) scientific knowledge.

Seu entendimento acerca da pluralidade cultural das comunidades rurais e pesqueiras no Japão, vai muito além de uma curiosidade ou de um interesse etnográfico. Sua compreensão com relação a importância dessas culturas para seu país alcança as mais diversas esferas sócio-político-culturais-ambientais, de modo que ela evoca então a noção de herança cultural intangível ao se reportar a essas formas de espiritualidade, cosmologias e vivências comunitárias:

> Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos em resposta ao seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, e lhes proporciona um sentido de identidade e continuidade, promovendo assim o respeito pela diversidade cultural e criatividade humana.[61] (YONEYAMA, 2019, p. 208 Tradução nossa)

Mais à frente complementa que:

> O patrimônio cultural não se esgota em monumentos e coleções de objetos. Inclui também tradições ou expressões vivas herdadas de nossos ancestrais e repassadas aos nossos descendentes, como tradições orais, tradições performáticas, artes cênicas, práticas sociais, rituais, eventos festivos, conhecimentos e práticas sobre a natureza e o universo ou os conhecimentos e habilidades para produzir artesanato tradicional.[62] (YONEYAMA, 2019, p. 208 Tradução nossa)

Desta perspectiva, todas as formas de cultura baseadas em perspectivas anímicas também carregam essa potencialidade e esses devires, e é exatamente nessa grande vizinhança que podemos vislumbrar linhas de fuga que aproximam o pós-animismo de Yoneyama com o animismo e as cosmologias ameríndias discutidas por Krenak, Kopenawa, Esbell e Baniwa. Mas diferentemente de Yoneyama, Krenak, Kopenawa, Esbell e Baniwa falam de um lugar muito mais próximo e próprio dessa destruição da vida que ela denuncia e, se é que podemos entender uma transversal dentre os quatro pensadores indígenas, os quatro carregam, ancestralmente, em suas almas e corpos, a relação espiritualizada com a natureza e com a vida e toda a história passada e presente da colonização europeia. De modo que, tal costumes, línguas, cosmologias e formas de viver são não somente patrimônios culturais imateriais, mas também modalidades vivas de resistência e resiliência de um modo de vida em extinção. Tal aproximação pode ser muito bem compreendida na seguinte passagem de Krenak:

---

61 - Traduzido de: "This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity."

62 - Traduzido de: "Cultural heritage does not end at monuments and collections of objects. It also includes traditions or living expressions inherited from our ancestors and passed on to our descendants, such as oral traditions, performing traditions, performing arts, social practices, rituals, festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe or the knowledge and skills to produce traditional crafts".

> Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século ainda esperneando, XXI reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas "pessoas coletivas", células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo. (KRENAK, 2019, p. 14)

A compreensão de que o modo de viver dos povos originários os torna uma grande subjetividade coletiva, não somente os fortalece como povo, mas também traça devires que avizinham todas as formas de existência comunitárias mediadas por uma relação cosmológica com a natureza. Tais devires, por sua vez, agem como uma enorme onda de diferenciação frente à homogeneização e coagulação propiciadas pela globalização e pelo avanço da agenda neoliberal, como bem identificou Yoneyama. Compõe, assim, uma trama global da diferença e da diferenciação, transversalizando inúmeras realidades em torno das multiplicidades da vida. Evoco aqui uma fala esperançosa, e deveras profunda de Krenak sobre o tema em questão:

> Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, 2019, p. 15-16).

A perspectiva de partir da diferença para a construção de um comum possível - e de uma diferença baseada numa existência em comunhão com todas as formas de vida do entorno - é um pensamento de extrema sofisticação filosófica e ontológica, que somente poderia emergir de um pensador indígena. A sociedade ocidental, com todo o seu aparato tecnológico, jamais sonhou alcançar tal equilíbrio entre a natureza, a espiritualidade e a presença. Tal aspecto dessa transversal,

talvez seja o mais esperançoso, na medida em que vislumbra a diversidade e as diferenças nos modos de viver e de produzir conhecimento enquanto possibilidades de aproximação e avizinhamento.

Brasil Terra Indígena. 2020. Denilson Baniwa.

3.1.5.4. A cara da Serra

Uma passagem no texto 'Idéias para adiar o fim do mundo' de Krenak chama muito atenção pela naturalidade em como seu modo de ver o mundo facilmente entende a vida presente em tudo que o entorna. Sintetiza em poucas palavras outra multiplicidade dessa transversal concernente à imanência dos seres vivos e não vivos, e dos seres místicos que compõem as realidades cosmológicas anímicas.

> Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo "não estou para conversa hoje", as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: "Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser". (KRENAK, 2019, p. 10).

Uma concepção imanente de natureza e de humanidade, em que todos os seres vivos e não vivos, para usar terminologias deleuzeanas e guattarianas, tem nome próprio e uma multiplicidade de existências. Hecceidades 'no sentido de que tudo aí é relação de movimento e repouso entre moléculas e partículas, poder de afetar e ser afetado'. (Deleuze e Guattari 2012: 39). 'As relações, as determinações espaço temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades'. (Deleuze e Guattari 2012: 52). Montanhas não são apenas amontoados de terra e rochas cobertos por vegetação; são lugares sagrados, deuses, entidades místicas, habitat para seres vivos e não vivos, eventualmente adquirem feições antropomórficas, podendo chorar pelas suas cachoeiras, cantar pelo vento nas copas de suas árvores e sorrir pelos raios matinais de sol por entre as nuvens que cobrem seu pico. Sobre este aspecto, compartilho aqui uma passagem em que Kopenawa conta a história de seu nome:

> Meu último nome, Kopenawa, veio a mim muito mais tarde, quando me tornei mesmo um homem. Esse é um verdadeiro nome yanomami. (...). É um nome que ganhei por conta própria. Na época, os garimpeiros tinham começado a invadir nossa floresta. Tinham acabado de matar quatro grandes homens yanomami, lá onde começa as terras altas, a montante do rio Hero u. (...). Deram-me esse nome, Kopenawa, em razão da fúria que havia em mim para enfrentar os brancos. O pai de minha esposa, o grande homem de nossa casa de Watoriki, ao pé da montanha do vento, tinha me feito beber o pó que os xamãs tiram da árvore yãkoana hi. Sob o efeito do seu poder, vi descer em mim os espíritos das vespas kopena. Disseram-me: "Estamos com você e iremos protege-lo. Por isso você passará a ter esse nome: Kopenawa!". (ALBERT; KOPENAWA, 2021, p. 71-72).

Nessa passagem, fica evidente o antropomorfismo das vespas em sua condição imanente, ao descerem para Kopenawa para realizarem sua dança como espírito. O sogro de Kopenawa, um poderoso xamã, se relaciona com a multiplicidade imanente das vespas, seus xapiri, e os concede a seu genro. Kopenawa, por sua vez, reconhecendo seu poder de proteção, e entende tal experiência como o marco fundamental na sua vida de xamã guerreiro.

> Meu sogro fez suas imagens descerem e as deu a mim com seu sopro de vida. Foi então que eu pude ver esses espíritos vespa dançarem pela primeira vez. E quando contemplei a imagem de Arowë, de quem só tinha ouvido o nome até então, disse a mim mesmo: "Haixopë! Então foi esse antepassado que pôs em nós a coragem guerreira! Esse é o verdadeiro rastro daquele que nos ensinou a bravura!". ((ALBERT; KOPENAWA, 2021, p. 72).

Em outra passagem, Kopenawa narra episódios de sua infância que tem relação com sua prática xamânica, de como os xapiri foram se aproximando gradativamente dele através dos sonhos e de suas vivências na floresta e com outros xamãs mais velhos.

> Às vezes, os *xapiri* fixam seu olhar nas crianças só porque bebem mel demais. Nós o preparamos diluindo-o em água; as crianças gostam dessa bebida. Um de meus cunhados, que também era um grande xamã, me dava bastante quando eu era pequeno. Dizia: "Beba este mel que acabo de preparar para você! Quando você crescer, poderá fazer dançar os espíritos, como eu!". Era bem doce, eu gostava e tomava muito mesmo. Em seguida, satisfeito, eu caía no sono. Entrava logo em estado de fantasma e começava a sonhar. Via tudo com tanta clareza quanto em pleno dia. Ouvia gritos, vozes e silvos agudos. Via os animais correndo na floresta e, ao longe, os xapiri, dançando com alegria. Depois os espíritos abelha se aproximavam de mim para brincar. Eu ficava mergulhado numa luz tão intensa que me assustava e eu acabava em prantos. Assim era. O mel é o alimento preferido dos espíritos e, quando as crianças tomam muito mel, os xapiri aparecem muito em seus sonhos, mesmo que elas ainda não sejam capazes de reconhece-los. (ALBERT; KOPENAWA, 2021, p. 72).

Sobre este aspecto, Eduardo Viveiros de Castro em seu artigo 'Medo dos outros', nos agracia com o conceito de perspectivismo cosmológico ameríndio, 'a ideia de que cada espécie ou tipo de ser é dotado de uma apercepção prosomórfica ou antropomórfica, vendo a si mesmo como "gente", enquanto vê os demais componentes de seu próprio ecossistema como não pessoas ou não humanos.' (Castro 2012: 896). E continua:

> O perspectivismo não é um multiculturalismo transespecífico a declarar que cada espécie possui um "ponto de vista" particular sobre um mundo real, objetivo, único e autossubsistente: várias culturas e uma natureza, em suma – ou seja, o que

> aprendemos nos cursos de “Introdução à Antropologia”. O perspectivismo não afirma a existência de uma multiplicidade de pontos de vista, mas sim a existência do ponto de vista como multiplicidade. Só existe “um” ponto de vista, aquele que os humanos compartilham – como o ânus – com quaisquer outras espécies de seres: o ponto de vista da cultura. (...) O que define essas multiplicidades perspectivas é sua incompatibilidade. Um humano e uma onça não podem ser gente no mesmo momento; é impossível experimentar sangue como cauim sem já-ter-virado onça. O perspectivismo afirma que cada espécie vê a si mesma como gente; contudo, afirma também que duas espécies não podem ver uma à outra como gente ao mesmo tempo. Cada espécie tem de ser capaz de não perder de vista (por assim dizer) o fato de que os outros veem a si mesmos como gente e, simultaneamente, são capazes de esquecer este fato, ou seja, de “deixar de vê-lo”. Isto é particularmente importante para os humanos – que é o lugar de onde falo, salvo engano – quando matam para comer. (CASTRO, 2012, p. 898).

Dentro dessa formulação, todos os animais e espíritos da natureza portam um tipo muito específico de humanidade e, com ela, um tipo igualmente específico de antropocentrismo, em que cada ser se vê como “gente” e vê os demais seres como “não-gente”. De modo que, num confronto entre caça e caçador, o que vai determinar quem é “gente” e quem não é “gente” será o desfecho do encontro: se o caçador sair vitorioso, para a caça, ela foi abduzida por um ser / espírito maligno da floresta; se, ao contrário, o caçador fracassar e for ferido pelo animal, para o caçador, ele foi enganado e atacado por um espírito da floresta que se passou por caça para confundi-lo, enquanto que para a caça, ela foi vitoriosa num confronto com um ser / espírito maligno da floresta que tentou abduzi-la.

Tal perspectiva imanente da realidade identificada por Viveiros de Castro nas sociedades ameríndias, nos ilustra uma forma muito distinta de compreensão da relação entre os diferentes seres que compõem um ambiente. Cria uma profundidade à compreensão acerca do animismo ameríndio enquanto um ponto dentro de uma grande transversal de re-encantamento do mundo. E nos permite também entender relações desse universo com o Estado, que retomo no capítulo a seguir.

Uma passagem da escritora Michiko Ishimure, entrevistada e estudada por Yoneyama, nos apresenta uma realidade bastante confluente às falas de Krenak e Kopenawa, e às colocações de Viveiros de Castro, ainda que partindo de uma outra noção de animismo. Não tenho uma confirmação teórica que possa afirmar diferenças e semelhanças específicas entre as duas formas de animismo, nesse caso, se o perspectivismo cosmológico identificado por Viveiros de Castro se aplicaria também ao animismo da região em torno do mar de Shiranui, sobre o qual nos fala Ishimure. De certo que, arrisco uma transversal concernente a essa forma imanente de compreensão do mundo, que considera a co-existência de seres vivos,

seres vivos e inanimados antropomorfisados, e seres místicos, partindo de suas diferenças para a compreensão de suas multiplicidades. Nas palavras da escritora:

> Continuando a partir de Funazu, chega-se ao povoado de Taguchi, que também é chamada de Tonton-mura (vila do Tambor) onde eu moro. Nessa aldeia, numerosos yamagami-sama (kami da montanha 山神) costumavam ser reverenciados, incluindo a montanha Akiha e outras colinas sem nome que não são mais do que pequenas elevações do solo. Yamagami-sama eram os espíritos guardiões da montanha, e podiam ser macacos velhos ou serpentes gigantes, mas essas pessoas (このひとたち) eram geralmente consideradas como manifestações de yamawaros [espíritos da montanha parecidos com crianças 山 童]. As aldeias reverenciavam vários kami de poços e kami de cozinhas, e eles eram os mundos dos yamawaros e gawataro-s [espíritos do rio parecidos com crianças 川 太郎]. Então, a estrada ao redor de Umawari-no-tomo costumava ser movimentada com esses kami e funadama-san vernaculares [divindade dos barcos 船 霊] que passariam à noite fazendo um grito semelhante ao de um sino, 'chichi, chichi'.[63] (ISHIMURE Apud YONEYAMA, 2019, p. 83 Tradução nossa)

Ishimure 'chama macacos e serpentes de "essas pessoas", atribuindo pessoalidade para não humanos'. Nascida nas ilhas de Amakusa (**天草**) no mar de Shiranui, no distrito de Kumamoto, cresceu rodeada pelo animismo local, suas histórias, mitos e divindades. Segundo Yoneyama, Ishimure considera o mar das Camélias – em alusão as camélias que margeiam sua costa – como uma 'terra mãe' num sentido mais amplo, como um lugar sagrado para todas as formas de vida. Nessa passagem de seu livro 'O Mar das Camélias', fica evidente o borramento de fronteiras entre as existências física e espiritual, sendo uma em decorrência e em continuidade da outra:

> Não podíamos ver yamawaros (山 童 espíritos da montanha parecidos com crianças), mas eles estavam se escondendo entre troncos gigantescos de pinheiros, no arbusto escuro de camadas intermináveis de folhas de pessegueiro da montanha ou entre galhos de árvores de goumi. Ficamos naturalmente maravilhados e sempre atraídos por eles. Em frente a uma hokora (pequeno santuário 祠), o maior pinheiro da montanha ficou rasgado e torcido após ser atingido por kaminari-sama (raio 雷), mostrando claramente que era um espaço divino. Na estação das chuvas, as crianças não se importavam de ser cobertas pela chuva nebulosa nas montanhas,

[63] - Traduzido a partir de: If you go further on from Funazu, you reach the village of Taguchi, which is also called Tonton-mura (Drum village) where I live. In this village, numerous yamagami-sama (mountain kami **山神**) used to be enshrined, including in Akiha-mountain and other nameless hills which are no more than little elevations of the ground. Yamagami-sama were the guardian spirits of the mountain, and could be old monkeys or giant serpents, but these persons (**このひとたち**) were generally thought of as manifestations of yamawaros [child-like mountain spirits **山童**]. Villages revered various kami of wells and kami of kitchens, and they were the worlds of yamawaros and gawataro-s [child-like river spirits **川 太郎**]. So, the road around Umawari-no-tomo used to be bustling with these vernacular kami and funadama-san [deity of boats **船霊**] who would pass at night making a bell-like cry, 'chichi, chichi'

> pois suas almas eram atraídas para a grande variedade de frutas ali encontradas. Era como 'aquelas pessoas da montanha' (yama no anohito tachi 山のあのひとたち), os macacos, tanukis (guaxinins), raposas e yamawaros, que também eram atraídos pelos frutos das árvores saseppo e kwakwara, e por uvas selvagens. Eu sempre ouço minha avó meio louca, Omoka-sama, sussurrando em meu ouvido: "O que cresce nas montanhas pertence àquelas pessoas das montanhas. Mesmo se você for lá para pegá-los, você não deve pegá-los. Eles pertencem a pessoas como mulheres-corvo (karasu-jo カラス女), mulheres-coelhos (usagi-jo 兎女) e mulheres-raposas (kitsune-jo 狐女). Então, se você os quer, tem que recebê-los humildemente dessas pessoas '. Passei muito tempo neste outro mundo que ainda não foi adulterado por humanos.[64] (ISHIMURE Apud YONEYAMA, 2019, p. 82-83 Tradução nossa)

De acordo com Yoneyama, 'o que acontece não é só 'Interespécies / multiespécies / humano – não-humano co-devir e mútua transformação', mas também a interconexão e Inter existência entre animais e kami'.[65] (Yoneyama 2019: 83). A perspectiva anímica retratada por Ishimure, constela a realidade a partir da existência de seres místicos e híbridos, e de interpretações de fenômenos naturais e sobrenaturais enquanto consequência de suas atuações e movimentações no campo cosmológico. Em seu livro, 'Vilarejos dos Deuses', Ishimure retrata os poços que estão espalhados ao longo da ponta do mar de Shiranui, recursos hídricos fundamentais no período em que as águas do mar das Camélias foram envenenadas pelos dejetos químicos da Chisso Corporation. De modo que, esses poços foram considerados pelos locais verdadeiras divindades, fontes de vida e de esperança. Nas palavras de Ishimure:

> Poços abundantes pontilhando a beira do mar eram indispensáveis para os pescadores. Os poços nas aldeias eram feitos de paredes de pedra e paralelepípedos que foram carinhosamente esculpidas por pedreiros de Amakusa. Em tais poços da aldeia, as mulheres se reuniam e lavavam arroz e cevada para cozinhar. Elas faziam isso com cuidado, tentando não desperdiçar um único grão, mostrando seu respeito para arroz-sama (okome-sama お米さま). Poços eram

---

64 - Traduzido a partir de: "We couldn't see yamawaros (**山童**child-like mountain spirits), but they were hiding between the gigantic trunks of pine trees, in the dark bush of endless layers of mountain-peach leaves, or between branches of goumi trees. We were naturally awed by and always attracted to them. In front of a hokora (small shrine **祠**), the biggest pine tree in the mountain stood torn and twisted after being hit by kaminari-sama (lightning **雷**), clearly showing that it was a divine space. In the rainy season, children didn't mind at all being covered by misty rain in the mountains, as their souls were drawn to the large variety of fruits to be found there. It was just like 'those mountain persons' (yama no anohito tachi **山のあのひとたち**), the monkeys, tanukis (raccoons), foxes, and yamawaros, who were also attracted by the fruits of the saseppo and kwakwara trees, and by wild grapes. I always hear my half-mad grandma, Omoka-sama, whispering in my ear: 'What grows in the mountains belongs to those persons in the mountains. Even if you go there to get them, you mustn't grab them. They belong to such persons as crow-women (karasu-jo **カラス女**), rabbit-women (usagi-jo **兎女**), and fox-women (kitsune-jo **狐女**). So, if you want them, you have to receive them humbly from these persons'. I spent a lot of time in this other world which was still unadulterated by humans.

65 - Traduzido a partir de: "what happens there is not only 'interspecies/multispecies/human– nonhuman co-becoming and mutual transformation' , but also the interconnectedness and inter-being between animals and kami."

> lugares sagrados. Poços distantes, de difícil acesso por estrada, podiam ser facilmente alcançados por pessoas de barco. Os pescadores acreditavam que funadama-sama (船 霊 さ ま), o guardião divindade dos barcos, que habita na proa, conhecia todos os cursos d'água. Poços de aldeia quase sempre estavam localizados em locais onde camélias e outras sempre-vivas ficavam mais grossas. Árvores coletavam água do subsolo para as nascentes, e as nascentes, por sua vez, nutriam as árvores mais tarde. Os tempos imemoriais habitavam nas fontes e nas árvores. Cada poço tinha seu próprio kami (divindade / espírito / deus カ ミ); montanhas tinham um kami; os navios tinham um kami; as rochas tinham um kami; os arrozais tinham um kami; ao mar tinha um kami; os rios tinham um kami; cada kami morava em seu próprio lugar e tinha um caráter único e adorável.[66] (ISHIMURE Apud YONEYAMA, 2019, p. 82 Tradução nossa)

Neste trecho, percebemos "uma onipresença ou conexão com kami, mesmo em um grão de arroz ou um elemento natural, como pedra ou água, ou objetos feitos pelo homem como barcos"[67] (Yoneyama 2019: 82 Tradução nossa), estendendo-se também para montanhas, ilhas, mares, rios, e toda sorte de acidentes geográficos. O mar de Shiranui, que literalmente significa 'luzes misteriosas' – em alusão "as numerosas luzes desconhecidas avistadas ocasionalmente durante a noite da lua nova, no sétimo mês do calendário lunar." [68] (Yoneyama 2019: 81 Tradução nossa) – , em tempos passados, era considerado pelos moradores locais como um lugar sagrado: acreditavam que suas luzes eram indícios de Ryushin (**龍神**), a divindade dragão. (Yoneyama 2019: 81).

Nessa mesma direção, Ogata, menciona Ebisu, Deus da boa fortuna dos mares, a única divindade de origem japonesa – as demais são provenientes da China ou da Índia -, reverenciada na casa de pescadores. A este Deus, segundo Ogata, os pescadores ofertam shochu (destilado feito a partir da fermentação de arroz ou outros legumes) todos os dias, e quando eles constroem um barco novo ou confeccionam uma nova malha de pesca, rezam para ele. Até quando bebem shochu em seus barcos, ofertam um brinde para Ebisu, demonstrando seu respeito à divindade. Ogata continua contando que os barcos também tem espíritos, e que

---

66 - Traduzido a partir de: "Bountiful wells dotting the edge of the sea were indispensable for the fishers. Wells in the villages were made of stone walls and cobblestones that had been lovingly chiselled by masons in Amakusa. At such village wells, women would gather together and wash rice and barley to cook. They did so carefully, trying not to waste a single grain, showing their respect for rice-sama (okome-sama **お米さま**). Wells were sacred places. Far-awaywells that were hard to access by road could be easily reached by boat people. Fishers believed that funadama-sama (**船霊さま**), the guardian deity of boats, which dwells at the prow, knew all the waterways. Village wells were almost always located at places where camellias and other evergreens grew thick. Trees would collect water for the underground springs, and the springs in turn would later nourish the trees. Time immemorial dwelled in the springs and in the trees. Each well had its own kami (deity/spirit/god **カミ**); mountains had a kami; ships had a kami; rocks had a kami; rice paddies had a kami; the sea had a kami; rivers had a kami; each kami dwelled in its own place and had a unique and lovable character.

67 - Traduzido a partir de:" ubiquitous presence of or connection with kami, even in a grain of rice, or a natural feature such as stone or water, or human-made objects such as boats."

68 - Traduzido a partir de: "numerous unknown lights sighted occasionally on the night of the new moon in the seventh month of the lunar calendar".

os pescadores rezam “para o espírito do barco para protege-los de qualquer injúria, e para o oceano por eles levarem tantos peixes.”[69] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 56 Tradução nossa)

> Os pescadores evitam deixar cair objetos de metal, como porcas e parafusos, na água. Isso é o que Ebisu mais odeia. Outra coisa que ele detesta são ameixas em conserva [umeboshi]. Dizem que, quando você joga essas coisas, o oceano leva sete anos para empurrá-las de volta à costa. Acreditamos que Ebisu é um deus que foi banido para o mar na forma de uma criança-sanguessuga. Uma sanguessuga não tem braços nem pernas, por isso tem que pegar tudo com a boca. É por isso que leva sete anos. É muito trabalho para impor a este deus. Se você substituir objetos de plástico e efluentes de fábrica por objetos de metal e ameixas em conserva, poderá aplicar o conceito aos problemas ambientais que enfrentamos hoje. Imagine quanto tempo levaria para o Ebisu se livrar deles! Provavelmente não há ninguém nascido cinco anos depois da minha geração que tenha ouvido falar dessa velha sabedoria.[70] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 56 Tradução nossa)

Da mesma forma que nas falas de Krenak e Kopenawa, o cotidiano dos pescadores da região é impregnado dessa conectividade com o divino mediada pela natureza e pela prática comunitária. Os kami identificados por Ishimure, Ebisu, Watu (o rio Doce para os Krenak) e os xapiri (os espíritos sagrados da tradição do povo de Kopenawa), exercem uma função central na organização comunitária e cosmológica do seu povo: não representam apenas sua fonte de sobrevivência física, vão muito além disso, concentram e emanam toda força espiritual ancestral do seu povo, constelando histórias, mitos e ritos. Ordenam as atividades comunitárias, criando um sentido muito mais amplo e profundo para as funções cotidianas, mantendo-os em conexão constante com sua espiritualidade e com o lugar onde vivem. De certo que podemos avizinhá-los numa linha de fuga correspondente às coreografias e cosmologias sociais, ou seja, das práticas coletivas fundamentadas em valores e rituais místicos, que portam eixos gravitacionais responsáveis pela coesão comunitária. O devir comum das cosmologias anímicas, isto é, a longitudinal que aproxima os indivíduos para a constelação da comunidade.

---

[69] - Traduzido a partir de: “…to the boat spirit to protect us from harm, and we pray to the ocean that we may take a lot of fish.”

[70] - Traduzido a partir de: “Fishermen try to avoid dropping metal objects, like nuts and bolts, into the water. This is what Ebisu hates most. Another thing he detests is pickled plums [umeboshi]. They say that when you drop these things it takes the ocean seven years to push them back to the shore. We believe that Ebisu is a god who was once banished to sea in the form of a leech-child. A leech has no arms or legs, so it has to pick up everything with its mouth. That’ s why it takes seven years. It’ s a lot of work to impose on this god. If you substitute plastic objects and factory effluent for metal objects and pickled plums, you can apply the concept to environmental problems we face today. Imagine how long it would take Ebisu to get rid of them! There probably isn’ t anyone born fi ve years later than my generation who has even heard of this old wisdom.

3.1.5.5. Os outros

Partindo para uma outra multiplicidade desse bloco de devir, uma linha que avizinha as relações praticadas entre o Estado e as comunidades "anímicas", direciono nosso olhares para um aspecto muito intrigante que Ishimure nos aponta acerca do incidente em Minamata, concernente à reação dos moradores afetados.

> Pacientes com a doença de Minamata foram negligenciados por quase 20 anos. Mesmo depois de terem descoberto a causa do envenenamento, a Chisso não parou de descarregar os produtos químicos no mar, e o mar tornou-se poluído sem esperanças. Quando os sofredores recorreram à prefeitura ou ao governo nacional (kuni 国), repórteres de jornal os cercavam e perguntavam: Por que você não apelou para o governo antes? Os sofredores então diriam: 'Achamos que o governo (kuni) era oyasama. Nós pensamos que aquelas pessoas superiores no escritório do governo da província também eram oyasama, e não havia como protestarmos contra oyasama. Porque eles eram oyasama, pensamos que eles iriam resolver isso para nós. Nós não acreditávamos que eles nos deixariam sozinhos em nosso sofrimento '. Quando eu os ouvi falar assim eu percebi o quão profunda é a palavra oyasama. Eles não dizem senzo (ancestrais). Eles dizem oyasama [pais / ancestrais].[71] (ISHIMURE Apud YONEYAMA, 2019, p. 92 Tradução nossa)

Tal colocação em Ishimure nos traz uma outra dimensão acerca da forma como os moradores locais viam o poder estatal, e de como essa mistificação foi dissolvida em favor de um resgate das heranças culturais animistas locais. Sobre este aspecto, Yoneyama aponta que:

> Ishimure descreve em sua história como a fé do povo em oyasama enquanto uma autoridade paternalista e benevolente colapsou, quando os portadores da doença de Minamata ficaram desiludidos com a elite do poder. A expressão 'ancestralidade', por outro lado, é frequentemente usada em suas histórias e revela a beleza e a situação da vida de quem sofre da doença de Minamata. Este contraste no significado da palavra oyasama, eu defendo, destaca a mudança histórica no panorama psicológico e ético dos portadores da doença de Minamata. Ela sugere o processo através do qual os sofredores de Minamata se libertaram do feitiço da ideologia dos poderosos (seja o imperador ou oficiais de elite do governo), a fim de (re)estabelecer seu senso de conexão com a natureza, como Ogata fez, não apenas como seu ambiente físico, mas também como base de sua própria existência. (YONEYAMA, 2019, p. 93 Tradução nossa)

[71] - Traduzido a partir de: "Minamata disease patients were neglected for almost 20 years. Even after they found the cause of the poisoning, Chisso did not stop discharging the chemicals into the sea, and the sea became polluted beyond hope. When sufferers went to appeal to the prefectural or the national government (kuni 国), newspaper reporters would surround them and ask: Why didn't you appeal to the government earlier? Sufferers would then say:'We thought the government (kuni) was oyasama. We thought that those superior people at the prefectural government office were also oyasama, and there was no way we could protest against oyasama. Because they were oyasama, we thought that they would sort it out for us. We did not believe they would leave us alone in our suffering'. When I heard them speak like this I realised what a profound word oyasama is. They do not say senzo (ancestors). They say oyasama [parents/ancestors].

Vale ressaltar que o Estado Nacional Japonês carrega em si, heranças do poder patriarcal ancestral na figura de seu imperador, e que tal concentração de poder agiu e age como uma forte máquina de captura e aglutinação de devires. A expressão usada por Yoneyama 'se libertarem do feitiço da ideologia dos poderosos', nesse sentido, reflete bem essa linha de fuga que os moradores de Minamata traçaram ao buscar resgatar sua verdadeira ancestralidade. Talvez possamos entender essa passagem como um tipo de conscientização das formas de poder, e uma redescoberta da própria existência no mundo a partir dela, no sentido de uma reconexão cosmológica com o entorno através da recriação dos elos afetivos e espirituais em relação à natureza. Através dessa transição, os cidadãos passaram a entender o Estado na sua real posição de máquina abstrata, e aliado ao capitalismo na emanação e manutenção das estruturas de poder que, em hipótese alguma, consideraram suas vidas e toda a vida natural de sua terra natal.

É igualmente importante considerar que, mesmo após essa transição identificada por Ishimure e Yoneyama, tal relação de dominação patriarcal e religiosa do Estado Japonês praticada pela figura do imperador, segue como uma forma de poder imanente, uma multiplicidade. Essa 'ideologia dos poderosos' não cessa simplesmente de existir no imaginário das pessoas, mesmo que elas passem a entender outras dimensões e facetas de seu exercício. Segue operando como máquina de captura de devires pós-anímicos, o 'Jaguar-Estado' que nos fala Viveiros de Castro. Não há um encontro no sentido que nos fala Krenak, mas um encontro com o sobrenatural[72] que nos coloca Viveiros de Castro, "em que o eu é capturado por um outrem e definido por este como "segunda pessoa", como um tipo de protoexperiência indígena do Estado". (CASTRO, 2012, p.904). Nas palavras do autor:

> Minha intenção, assim, é sugerir que o verdadeiro equivalente da "categoria indígena do sobrenatural" não são nossas experiências extraordinárias ou paranormais (abduções por alienígenas, percepção extrassensorial, mediunidade, premonição), mas sim a experiência quotidiana, totalmente aterrorizante em sua normalidade, de existir sob um Estado. O famoso poster do Tio Sam apontando o dedo para fora do

[72] - Sobre este aspecto, Viveiros de Castro nos diz: Essa é a "guerra dos mundos" que constitui o pano de fundo agonístico da cosmopraxis indígena. O confronto típico ocorre no encontro, fora da aldeia, entre uma pessoa sozinha (um caçador, uma mulher pegando lenha etc.) e um ser que, à primeira vista, parece ser um animal ou uma pessoa, às vezes um parente (vivo ou morto) da pessoa. A entidade então interpela o humano: o animal, por exemplo, fala com o caçador, reclamando por ser tratado como presa; ou olha para o caçador de um modo "estranho", enquanto as flechas do caçador miraculosamente não o atingem; o pseudoparente convida a pessoa a segui-lo, ou a comer algo que traz consigo. A reação à iniciativa da entidade é decisiva. Se o humano aceitar o diálogo ou o convite, se responder à interpelação, estará perdido: será inevitavelmente subjugado pela subjetividade não humana e passará para o lado dela, transformando-se num ser da mesma espécie que o locutor. Quem quer que responda a um "tu" dito por um não humano aceita a condição de "segunda pessoa" do outro, e quando por sua vez assumir a posição de "eu", já o fará como não humano. A forma canônica de tais encontros consiste, portanto, em descobrir repentinamente que o outro é "humano", isto é, que é o outro o humano, o que automaticamente desumaniza e aliena o interlocutor. Sendo um contexto no qual um sujeito humano é capturado por outro ponto de vista, cosmologicamente dominante, no qual se torna o "tu" de uma perspectiva não humana, a Sobrenatureza é a forma do Outro como Sujeito, implicando a objetificação do "eu" humano como um "tu" desse Outro. (CASTRO, 2012, p. 903)

> cartaz, com os olhos cravados em quem quer que deixe seu olhar ser capturado pelo dele, parece-me o perfeito ícone do Estado: “Quero você!”. Um índio da Amazônia saberia imediatamente do que esse espírito maligno está falando; e fingindo não escutar, olharia para o outro lado. (CASTRO, 2012, p.904).

Uma passagem de Kopenawa sobre sua infância nos tangencia a dimensão desse medo da abdução sobrenatural, e da forma como tal medo norteia as práticas comunitárias cosmológicas.

> Quando era menino, também costumava adoecer. Era muito frágil. Os seres maléficos da floresta e os da epidemia não paravam de implicar comigo. Com o tempo, os xamãs começaram a se cansar de trabalhar tanto para me curar. Então, estenderam minha aimgem numa tipoia yaremaxi, e a esconderam na casa do espírito morcego. A salvo, na escuridão, ficava fora do alcance dos predadores. Por mais que eles procurassem por toda parte, não conseguiam mais encontra-la. Assim faziam os antigos xamãs. Para protegerem as criancinhas das doenças, eles às vezes também as escodiam na canoa do espírito anta. Sua própria filha cuidava dos pequenos: lavava-os, ninava-os, brincava com eles enquanto navegava pelas águas, longe dos seres famintos de carne humana. Foi assim que eu finalmente parei de ficar doente com tanta frequência. (ALBERT; KOPENAWA, 2021, p. 96).

Quando Krenak diz “onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização” (KRENAK, 2019, p. 21), com relação ao processo de criação das reservas indígenas, fica evidente essa sensação de se sentir capturado, abduzido por uma força maior, que pode simplesmente te transformar num outro “não-gente”. Não que o estabelecimento e a preservação das reservas indígenas seja algo negativo em si, muito contrário. Dada a profundidade da cicatriz colonial no Brasil - que ainda segue sangrando por sinal -, não temos como garantir a existência dos povos originários sem a manutenção dessas reservas. O que estou atentando é para o fato de que tal situação de se ver confinado num lugar específico, pré-determinado por um ser mais forte - o Estado brasileiro no caso -, pode ser entendida como uma espécie de medida compensatória pela perda de um território muito maior. E não só com relação a espacialidade geográfica: como já discutido anteriormente, qualquer fatia de território subtraída representa a perda de entes, seres místicos e lugares sagrados insubstituíveis. Pior ainda, delimita-se uma área para o exercício de uma cultura, e essa área nem mesmo está totalmente protegida para a prática de uma cosmologia que entende a natureza de uma forma muito mais profunda. O caso do Rio Verde é representa algo muito mais grave que simplesmente a privação da pesca e do uso de suas águas; o Estado abduziu Watu, e com ele, todos os devires animais e xamânicos em torno de sua pessoalidade.

Tal abdução burocrática estatal também é mencionada por Ogata, quando ele decide sair do movimento de Minamata, por não mais se sentir protagonista daquele processo, e por perceber que a vida das pessoas e de todos os seres vivos da região estavam sendo precificados.

Há uma certa tendência em se buscar um denominador comum dentre as partes conflitantes, e esse denominador é sempre estabelecido pela parte mais forte, o capital. E essa relação extremamente desigual é sempre mediada pelo Estado, que age como seu legitimador e "raptor" do "eu" das populações afetadas. A responsabilização pelas vidas perdidas e pelos imaginários destruídos nunca de fato é consumada, pois a negociação entre afetados e opressor não ultrapassa a dimensão de commodity. A vida é um mero commodity, um custo, um recurso, um problema como nos coloca Ogata. Talvez essa faceta do devir-pós anímico seja a mais contundente com relação à modernidade: não há instância pacífica na relação entre capitalismo e natureza.

"Voyeurs", 2019, Desenho e colagem sobre impressão, 40 x 51,5cm

3.1.5.6. Ver e ser visto: apropriação e visibilidade

É muito importante ressaltar, no entanto, a enorme diferença entre entrar em devir com o devir pós-anímico, e experienciar de fato uma vivência espiritualizada com a natureza e uma verdadeira transformação nas formas de entendimento da alma, da vida e dos seres vivos e não-vivos que habitam o ambiente, e a apropriação, pura e simplesmente, da sua imagem para fins de visibilidade da causa, ou mesmo, para benefício próprio.

Trago, assim, uma provocação acerca da idéia de apropriação: uma obra de Denilson Baniwa e uma citação de Malek Alloula, presente em seu texto "The colonial Harem" de 1981, integrante do livro / catálogo "Apropriations" de edição de David Evans.

> O cartão postal é onipresente. Ele pode ser encontrado não apenas na cena do crime que comete, mas também em um local distante. Viajar é a essência do cartão-postal e a expedição é seu modo. É o retorno fragmentário à metrópole. Ele se estende por dois espaços: aquele que representa e aquele que alcançará. Marca as peregrinações do turista, os sucessivos postos do soldado, a expansão territorial do colono. Sublima o espírito da escala e o sentido do lugar; é um ato de agressão implacável contra o sedentarismo. No postal, sugere-se uma metafísica completa do desenraizamento. É também um apelo sedutor ao espírito de aventura e pioneirismo.

> Em suma, o cartão postal seria uma defesa retumbante do espírito colonial em forma de imagem. É a história em quadrinhos da moral colonial.[73] (ALLOULA IN EVANS 2009: 129 Tradução nossa)

A apropriação de temas de tal profundidade não pode ser realizada sem a compreensão da realidade que motiva sua criação, e toda a complexidade em torno da sua exposição no mercado de arte.

Temas políticos obedecem às mesmas lógicas de audiência e interesse dos demais temas quando apresentados no sistema, de modo que a prática desses paradigmas deve ser realizada com cautela, e muito respeito às realidades transversalizadas.

Transversalizar, portanto, é outrar, parte da situação de nos colocarmos na situação de, e de fato, experienciarmos as belezas e as dores concernentes a tal existência. A morte de Jaider Esbell reflete muito tais situações de excessos praticadas no e pelo sistema. Talvez, seja o momento de realmente pensarmos sobre uma ética nas artes. Uma fala de Esbell concedida numa entrevista realizada pouco antes de sua morte, retrata bem essa cobrança ética articulada nesse capítulo:

> Estamos falando de um lugar que não é exatamente o do artista plástico. Eu não sou, de fato, artista plástico, muito embora dentro dessa performance toda a gente precise corporificar essa persona artística para chegar nesses lugares privilegiadíssimos, como a própria Bienal de São Paulo, e não passar por lá como mais um artista que está por aí no mundo. Não desmerecendo a carreira de ninguém, é claro, mas nosso assunto é diferente, a gente quer que seja diferente, tentamos ilustrar de todas as formas essas diferenças. E isso não significa que somos melhores ou piores, mas entendemos que essa responsabilidade com a vida é maior mesmo do que tudo, e que essa sociedade europeia que chegou e dominou – ou quase dominou, porque se estou vivo aqui me debatendo, dialogando com vocês, tentando com muita paciência e pedagogia elevar o nível da nossa conversa, é porque não fomos de fato dominados ou exterminados. E, estamos em uma franca guerra silenciosa, uma guerra que as pessoas não assimilam, e acham que o mundo está tudo bem. (ESBELL, 2021)

Na mesma direção, Denilson Baniwa publicou uma carta após a morte de Esbell, criticando a forma como o mercado e o sistema de arte se apropriam de suas obras e de seus discursos, transparecendo seu desapontamento, exaustão, e uma forte sensação de se sentir usado. Há uma tendência dominante de objetificação das

[73] - Traduzido a partir de: "The postcard is ubiquitous. It can be found not only at the scene of the crime it perpetrates but at a far remove as well. Travel is the essence of the postcard, and expedition is its mode. It is the fragmentary return to the mother country. It straddles two spaces: the one it represents and the one it will reach. It marks out the peregrinations of the tourist, the successive postings of the soldier, the territorial spread of the colonist. It sublimates the spirit of the stop-over and the sense of place; it is an act of unrelenting aggression against sedentariness. In the postcard, there is the suggestion of a complete metaphysics of uprootedness. It is also a seductive appeal to the spirit of adventure and pioneering. In short, the postcard would be a resounding defence of the colonial spirit in picture form. It is the comic strip of colonial morality."

culturas indígenas a partir de lógicas de preciação e rendimento financeiro, no caso de Esbell e Baniwa, através das práticas de especulação de valores de obras de arte, e da ambígua relação entre promoção de visibilidade da causa indígena, e apropriação do potencial de capital humano da causa para benefício promocional do evento. Nas palavras de Baniwa:

> Deste modo, peço com muito respeito ao Jaider e aos artistas indígenas passados-presentes-futuros que cuidemos que esse caminho aberto por nós nunca seja interditado, nunca deixe o mato cerrar. Que nós, eu e você limpemos o caminho sempre e que num futuro próximo seja mais fácil de caminhar nele. Cuidemos da memória de Jaider Esbell. E principalmente, cuidemos para que seja mais leve o caminhar, o nosso e de outras pessoas. Pois entendendo que se o sucesso e topo a que tanto lutamos, tem como resultado a tragédia, sinto que preciso pensar ainda mais sobre que tipo de arte indígena eu tenho que construir. E se a recepção que o mundo da arte ocidental nos deu, levou um de nós ao grave fim, preciso pensar ainda mais em que tipo de relação quero manter com a arte ocidental. Eu vou desacerelar ainda mais, até o ponto que seja um cooper e não um triathlon. Meu trabalho continuará em honra de Jaider Esbell, assim como era em memória de tantos outros parentes indígenas antes de mim. Se é pela arte que resistiremos, vai ser pela arte. Mas da minha parte ela não será para satisfazer a fome de nenhum glutão da arte. (BANIWA, 2021).

Nesse sentido, a experiência anímica em si fica em terceiro ou quarto plano, sendo ela, no caso dos artistas indígenas, um mero atributo agregador de valor às obras produzidas: enquanto houver um fascínio mercadológico em torno dessas formas de vida e dessas causas, as obras desempenharão bons rendimentos financeiros; a partir do momento em que os colecionadores se interessarem por outro assunto, como em todas as situações de mercado, esses trabalhos perderão sua relevância.

Da mesma forma, no processo de responsabilização social e indenização pelo desastre de Mariana, a Samarco e a Vale do Rio Doce encontraram uma oportunidade de realizar uma limpeza da sua marca no imaginário das pessoas, promovendo publicitariamente as ações compensatórias que lhes foram impingidas. Ou seja, se apropriam da dor e da vida *commoditizadas* pelo processo, para criarem uma nova imagem para sua empresa, como se essas ações compensatórias partissem de seu desejo benevolente de beneficiar os moradores atingidos e proteger a natureza. Realizaram filmes maravilhosos, com imagens de tratores removendo a lama contaminante, planos aéreos de áreas naturais preservadas, pessoas sorrindo, tudo isso em horário nobre na Rede Globo, nos intervalos comerciais da novela mais assistida pelo país. Afinal de contas, “agro não é pop?”, ou em português coloquial, “na cara de pau mesmo”.

No caso de Ogata, os processos contra a Chisso Corporation, como vimos, deixam de ter, em seu centro, a vida e sua preservação, passando para lógicas de compensação financeira que, com o tempo, se tornam custos embutidos dos empreendimentos industriais. Os gigantes ambientalistas se apropriam das narrativas das vítimas do incidente, e passam a atuar na mediação desses processos compensatórios, que nunca forçaram a Chisso a interromper suas atividades na região.

Há, portanto, um perigo constante de reterritorialização das linhas de fuga pós-anímicas por parte do capital e do Estado, um líquido que se infiltra nas vias transversais e tende a se coagular em estratos sólidos pegajosos, capturadores de devires. Agem como o "outro" identificado por Viveiros de Castro, de quem tanto indígenas como brancos tem medo: o espírito maligno que toma posse do corpo do guerreiro, tornando-o doente e estranho aos seus parentes; a máquina abstrata do Estado, que deglute e apaga subjetividades e devires em suas entranhas burocráticas.

*

4. sentir :: vôos processuais.

.

"Os deuses são deuses por que vivem toda vida em um só momento"

(Carlos Carvalho em diálogo com Fernando Pessoa)

Impermanência; em relações de impermanência que permanecem e se sobressaem; e em intensidades impermanentes que se manifestam como sensações de continuidade e intermitência.

Minha relação com o mundo ultimamente tem sido dada pela tensão entre o infinito e o finito das coisas.

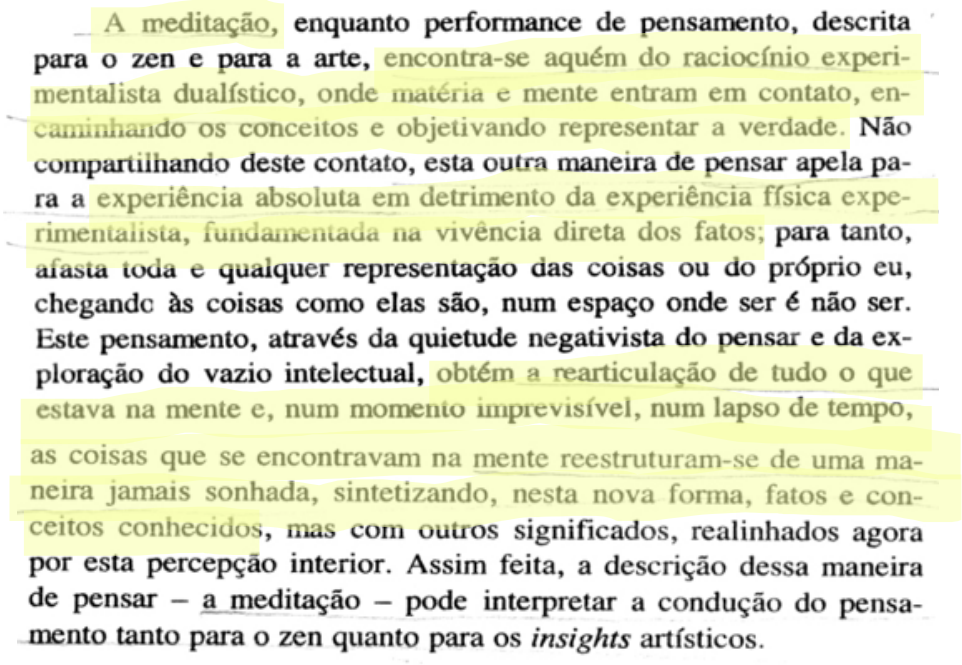
A compreensão da finitude da vida enquanto um momento da infinitude do ciclo de toda a vida, nos traz para o presente e transforma nossas vivências em durações experimentais, em que nos apropriamos profundamente da nossa existência passageira, e cada fração de tempo é vivido em sua plenitude máxima. Uma temporalidade que nos permite tudo e nos abre para o mundo de uma forma muito singular; através da experiência.

Tal perspectiva contemplativa da realidade, me trouxe gradativamente a um tipo de fazer artístico pautado por operações poéticas baseadas em variações de exploração da sensação de suspensão temporal, e motivadas por questionamentos acerca da forma como vivemos a vida.

Proponho convites para a desprogramação e a ressignificação de rotinas e cotidianos, friccionando diferentes modalidades sensoriais e perceptivas, num profundo mergulho na diferença e na sua manutenção enquanto tensionamento.

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu.

(BUREN Apud KWON, 2008, p. 169)



A meditação, enquanto performance de pensamento, descrita para o zen e para a arte, encontra-se aquém do raciocínio experimentalista dualístico, onde matéria e mente entram em contato, encaminhando os conceitos e objetivando representar a verdade. Não compartilhando deste contato, esta outra maneira de pensar apela para a experiência absoluta em detrimento da experiência física experimentalista, fundamentada na vivência direta dos fatos; para tanto, afasta toda e qualquer representação das coisas ou do próprio eu, chegando às coisas como elas são, num espaço onde ser é não ser. Este pensamento, através da quietude negativista do pensar e da exploração do vazio intelectual, obtém a rearticulação de tudo o que estava na mente e, num momento imprevisível, num lapso de tempo, as coisas que se encontravam na mente reestruturam-se de uma maneira jamais sonhada, sintetizando, nesta nova forma, fatos e conceitos conhecidos, mas com outros significados, realinhados agora por esta percepção interior. Assim feita, a descrição dessa maneira de pensar – a meditação – pode interpretar a condução do pensamento tanto para o zen quanto para os *insights* artísticos.

LAURENTZ, 1991, p. 30-31

Expando as categorias de espaço e vida pública em proposições poéticas que dialogam polissemicamente com o entorno em distintos níveis, guiado por uma inquietação política em relação à normatização e à padronização nos meios sociais de produção de sentido.

Os trabalhos apresentados se diversificam entre performances, performances para espaço público, instalações e intervenções urbanas, e estão mapeados numa cartografia de transversais que proporcionam uma leitura modular e rizomática, avizinhando obras entre si, e obras e diferentes formulações conceituais.

Certo de que a forma mais orgânica dessa leitura não é contemplada pela bidimensionalidade do texto escrito e impresso, proponho o exercício de algumas manobras físicas de rastreamento dessas conexões e proximidades entre os grupos de capítulos II, III e IV,

Folhear. Rastrear. Encontrar.

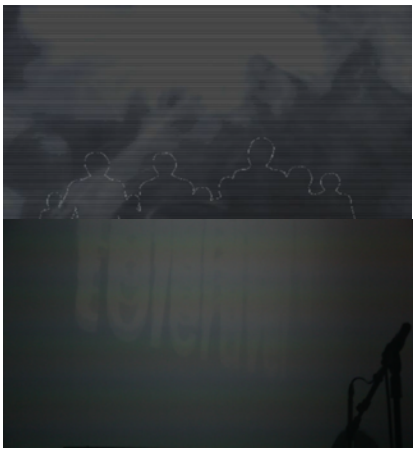
Desapareço de mim mesmo. Não posso fazer isso na minha cama, em casa. Eu preciso daquele entorno, daquele ritmo, daquele caos, com aquelas vozes e atmosfera de afetividade. Se fizesse isso numa sala de aula, seria demitido e internado. Mas ali eu posso. É um exemplo de como deveríamos ter o direito de poder morrer, interromper a velocidade do mundo, das solicitações e dos compromissos. Desaparecer de si e dos outros e sonhar com outras possibilidades.

Peter Pal Pelbert

*

4.1. Incertezas

Sinopse



Performance audiovisual que discute a saturação e a banalização midiática nas redes sociais, a partir da palavra, de imagens e vídeos encontrados na internet, e de sonoridades generativas realizadas com síntese analógica, chapas metálicas e *feedback* (retroalimentação) de pedais de efeito.

Audiovisual

Um ensaio em palavras, sons e imagens em movimento ao vivo, reflete as incertezas contemporâneas. Diante de um mundo de banalidades, violência e excesso, uma experiência de contrastes e opacidades, gradientes e transições abruptas, claro, escuro, lento, rápido, alto, baixo, num ambiente de pouca visibilidade (seja por excesso ou falta de luminosidade).

Informação e desinformação, caos e saturação, em imagens de pouco contraste, lineaturas forçadas, pulsação descontínua e máscaras que recortam luz e texto, e buscam os limiares entre o visível e o invisível.

Em tempos de exacerbação midiática, um mínimo de visibilidade como busca de um diálogo sensório, que faz ver além do que o dia a dia vem mostrando de forma explícita. Em meio a sons e palavras de desordem, inverso sintético, manipulação informacional, compartilhamento desenfreado de conteúdo, e formas de vigilância e controle cada vez mais autoritárias, uma pausa nebulosa para renovar sentidos e afecções.

Ecos no presente

Em suas reapresentações, o coletivo ressignifica as polaridades desaparecimento / persistência, ausência / existência, esvanecimento / reminiscência, isolamento / conectividade identificadas nas postagens e nas ações criadas por artistas recentemente. Como que num desespero de não se dissolver na enxurrada informacional; como que numa urgência de se fazer valer seu código sócio-genético; como um vírus que tenta, a todo custo, replicar seus genes.

Modos de Operar

Os vídeos em *Incertezas* são compostos por imagens-poemas, texturas e amostras encontradas na internet - concernentes às questões mais polarizadas politicamente no momento da apresentação -, tratadas com baixo e baixíssimo contraste, e parâmetros de edição que rendem a imagem a sensação de precariedade.

Os áudios são composições texturais guiadas pelas sensações de repetição, repetição e sobreposição de semelhantes e repetição e sobreposição de diferenciação. Muitos de um mesmo, e muitos de um mesmo que se transforma ao longo do tempo.

Ao conjunto audiovisual ainda segue mais uma camada de experimentação sensorial: as sensações de saturação por intensidades qualitativas específicas (tremulação na imagem em relação às repetições no som), saturação por repetição de *feedback* (retroalimentação) e saturação por excesso (transição para o branco na imagem, em relação ao aumento de retroalimentação e difusidade no som).

Hiroshi Sugimoto 1992

>>> Ler mais em 3.1.3 devir ambiente_devir neblina / 3.1,4 devir ambiente_devir ma

Devir ambiente_devir neblina_devir ma

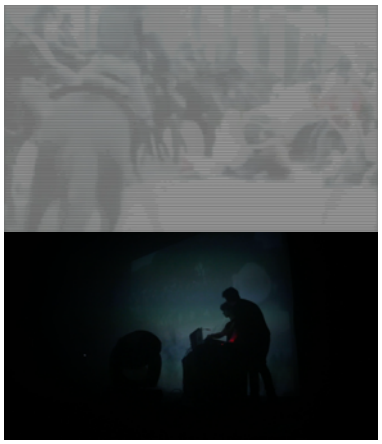
O coletivo vem apresentando esta performance desde 2017, e em cada apresentação percebi como os diferentes contextos sócio-político-ambientais transformam os sentidos e sensações agenciados. Somado a isso, o fato de alterarmos as amostras de vídeos *políticos-polêmicos*, traz ainda mais conectividade ao entorno sócio-político do presente. De modo que identifiquei um tipo de devir ambiente específico concernente a forma como a performance se relaciona com o contexto, e a forma como ela suscita uma abertura ao entorno nos espectadores que a experienciam. Agrupamentos de moléculas sonoras que refletem no espaço e se quebram em agrupamentos menores, que por sua vez se quebram em agrupamentos ainda menores, a ponto de pulverizar o ambiente de moléculas sonoras em suspensão como uma neblina.

Uma neblina que evoca as questões do entorno e as difundi no espaço em micro-ondas sonoras de temporalidades *aiônicas*, em sucessões de ambiências nebulosas e sem contorno, que se interpenetram e se justapõem. O lugar experiencial que nos aponta Nitchke, em que passado e futuro se colapsam no presente sensorial evocado pela performance, criando aberturas para o espectador realizar suas próprias associações sensoriais com sua realidade sócio-político-ambiental.

Ao mesmo tempo, tal ambiente enevoado e nebuloso, presentifica o *ma* enquanto esse espaço-entre acinzentado e indefinido criado pela fumaça e pela iluminação, e pela exploração de imagens de vídeo em baixo contraste e camadas de texturas sobrepostas e difusas no som. Experienciamos o *ma* nessas zonas acinzentadas da percepção, expandindo o que nos aponta o arquiteto japonês Kisho Kurokawa sobre o design.

No som, em específico, o *ma* se dá por essa composição espaço-temporal em que camadas se sobrepõem e se esvanecem alterando a nebulosidade da neblina. Seus gradientes de intensidade dizem respeito a forma como os sons ocupam o espaço, ora mais nítidos e definidos, ora mais difusos e rarefeitos. Uma compreensão expandida do '*in betweeness'* levantado por Pilgrim, na medida em que essas nuvens sonoras estabelecem uma situação 'entre' a fonte emissora do som e o receptor; e não apenas uma situação 'entre', mas uma presentificação de sonoridades sem contornos definidos, cujos corpos se dão por essa massa de borrões e borramentos de fronteiras entre coisas diferentes.

Nas imagens, trazemos relances e impressões de vídeos e frases em que a repetição e a sobreposição nos remetem a interpenetração de realidades descrita por Fujita como *awai*. A interpenetração da imagem objetual e indicial com sua texturização difusa e fora de fase, e a alternância nos gradientes de intensidade desta sobreposição, rendem aos vídeos uma constante sensação de suspensão. Ora de significado, pela dificuldade de identificação das informações visuais; ora sensorial, pela expectativa de acontecimento.

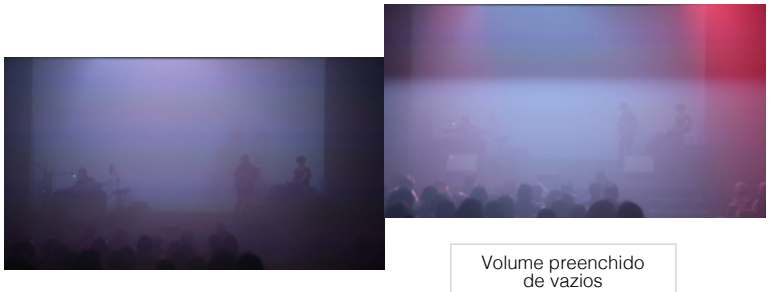


Chamamos a fronteira entre as coisas, ou seja, aquilo que as separa ao mesmo tempo em que as une, de awai（間）. Há no awai uma beleza própria que não existe em nenhuma das duas coisas bem estruturadas das quais ele é intermediário, como a pálida luz dos últimos brilhos do dia colorindo as nuvens, instantes antes do pôr do sol." (FUJITA, 2021, p. 176)

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação



Difusidade
Sonoridades e imagens sem contornos definidos

Volume preenchido de vazios

Time Exposed - Hiroshi Sugimoto_1991

GC Prostho Museum Research Center – Kengo Kuma_2010

devir neblina

Peircing the Shadow - Hiroshi Sugimoto 2013

devir ma

AWAI

mediação / interpenetração de realidades

Water Glass _ Kengo Kuma 1995

Retroalimentação / repetição / saturação
Repetição do mesmo / sobreposição / fora de fase

.

Composição espaço-temporal

As apresentações da performance ocorreram em diferentes situações com possibilidades técnicas muito distintas. Na primeira apresentação na Mostra ON/OFF_Itaú Cultural, tivemos dois projetores de vídeo centrais, sistema de iluminação com refletores de LED móveis e máquinas de fumaça para grandes espaços, e um sistema de som *surround* com seis pontos distintos.

A apresentação registrada nessa tese foi a primeira realização na Mostra ON/OFF no Itaú Cultural com curadoria de Lucas Bambozzi

Nessa ocasião, exploramos a sensação de neblina também no espaço físico visual, exacerbando na fumaça e nas mudanças de sua coloração, em detrimento da inteligibilidade das imagens em vídeo. As imagens de vídeo se tornaram ainda mais difusas sobre a fumaça, tornando seu contraste ainda mais baixo. Marcus Bastos, artista multimídia e guitarrista integrante do coletivo, se posicionou no canto direito do palco, ao lado da artista visual e iluminadora convidada, Camille Laurent.

As texturas sonoras adquiriram uma corporeidade tridimensional com o uso de caixas frontais, laterais (na parte superior do teatro) e traseiras, e dois amplificadores de guitarra no centro do palco. Eu me posicionei no canto esquerdo do palco, utilizando um computador, dois sintetizadores analógicos e chapas metálicas microfonadas com microfones piezo resistivos. Os sons foram espacializados nas seis caixas, de modo a criar territórios sonoros e movimentação espacial dos focos de sons.

Tempo

A performance foi dividida em “cenas” atreladas às vídeo projeções, mas tais associações não eram rígidas, e a fruição audiovisual acompanhava um escorrimento interpenetrado de situações.

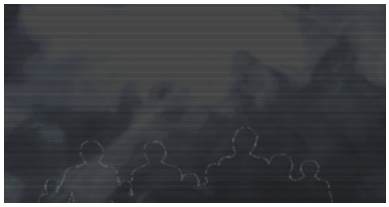
A primeira cena foi intitulada ‘clarão’, em que projetamos a frase “nem um clarão maior que o tolerável” de Carlos Drummond de Andrade, e utilizamos uma iluminação branca levemente amarelada direcionada ao público. Os feixes de luzes rebatiam na fumaça produzindo uma cortina branca. No som, um coro de vozes não afinadas em tonalidades ocidentais, invade o espaço tornando-o suspenso e continuo. Transversalizamos o *devir ma* e o *devir neblina,* fazendo a massa de vozes sem tonalidade definida compor um corpo com a cortina de fumaça.

A segunda cena se estabelece aos poucos na medida em que as imagens projetadas vão se tornando cada vez mais brancas, num *fade to white* (esvanecer para o branco). Entram vídeos baixados da internet, e editados de forma a ficarem bastante difusos e com linhas de varredura. Tal transição é realizada em conjunto com a luz, que tende a escuridão, num *fade to black* (esvanecer para o preto). A iluminação da sala fica centrada na luz-vídeo, que reflete na fumaça mantendo-a em névoa. As imagens ficam bastante turvas, com pouquíssimos momentos de nitidez, em que se percebe uma cavalaria montada atacando uma multidão. Os acinzentados da imagem se fundem com os reflexos da luz azulada na fumaça, fazendo um corpo ainda menos identificável e subjetivado, avizinhando mais uma vez o *devir ma* e o *devir neblina.*

No som, a cama de vozes em suspensão vai atingindo um ápice da tensão, com o aumento do parâmetro *feedback* do efeito *delay* aplicado nos nove canais de vozes distintos; as repetições vão ficando mais altas que os canais sem efeito, ao mesmo tempo em que a intensidade do parâmetro *feedback* do efeito *delay* também é aumentada. O resultado é uma massa repetitiva, difusa, enevoada, desterritorializada da sua condição humana (de uma cama composta por vozes). A transformação do corpo formado pelas vozes com mais *feedback* de delay, e com a introdução gradativa de sons metálicos, nos avizinha de outro aspecto do *devir neblina*, que diz respeito às sensações e as associações dessas sensações com a realidade sócio-político-cultural dos espectadores. Tensão e expectativa pela percepção de um som agudo, repentino e não periódico, se contrapõem à suspensão espaço-temporal do oceano de vozes.

Na transição da segunda para a terceira cena, damos continuidade as imagens de arquivo com a consolidação de uma textura sonora surround metálica e circular. Os movimentos de ataque do timbre metálico criam círculos no sistema, envolvendo os espectadores. As imagens claras entre o branco e o cinza claro vão escurecendo, e no seu lugar uma fumaça azul começa a cobrir a parte inferior da tela. No ambiente, a fumaça ganha coloração azul com a iluminação, e uma outra textura sonora espacializada começa a surgir, interpenetrada com os ataques do timbre metálico. Sons 'pontilhados' e em movimento tridimensional ocupam a sala na medida que o timbre metálico passa a lampejar menos periodicamente.

Tal situação vai ganhando intensidade na medida que os sintetizadores e as guitarras começam a soar com mais intensidade, gradativamente. Essa linha ascendente vai ganhando força com o aumento da fumaça e a movimentação das luzes, que passam a intercalar as cores vermelho e azul. Atingimos o ápice com a introdução de mais sons das chapas metálicas e um aumento do volume das guitarras e sintetizadores processados pelo efeito *delay* em tempo real; proporcionamos uma sinfonia de retroalimentação espacializada. O vídeo esvanece no ambiente repleto de fumaça, e luzes estroboscópicas acompanham o *crescendo* do som. O corpo audiovisual ruidoso e intenso provocam mais opacidade, lidando com a dificuldade de compreensão dos contornos através da sobreposição repetitiva e contínua de elementos gritantes. Tensão e saturação pelo excesso, pelo abuso da força, por essa opressão sensorial causada pelo volume alto dos sons estridentes da guitarra e dos sintetizadores, e pelo piscar intenso e acelerante das luzes. Uma nuvem em catarse, *cumulus nimbus* relampejante, que evoca inúmeras associações sensoriais-sócio-político-culturais no espectador: tensão, excesso, saturação, agressividade, alta intensidade.



Finalmente, na quinta cena, a imagem realiza uma transição para uma tela escura e levemente rajada de linhas de varredura cinza chumbo. Os sons especializados vão esvanecendo e uma textura grave e sub-grave com um farfalhar de fogo vai tomando conta do espaço. Na tela, vemos surgindo linhas que se constelam, aos poucos, na silhueta de uma multidão caminhando. As luzes estão apagadas e a fumaça muito mais sutil, dando espaço e visibilidade quase plena para a tela.

*

4.2. Promenade

Sinopse

Promenade é uma intervenção urbana sonora participativa que propõe uma ocupação do espaço público através da música. Baseada em procedimentos de performance e dinâmicas coletivas construídas em relações de confiança e de livre participação pública, em *Promenade* os moradores e os espectadores experienciam uma redescoberta do espaço público através de uma ativação poética e estética das relações sociais e interpessoais encontradas.

Através de proposições que vão desde conversas e negociações, a ações individuais e/ou coletivas e/ou participativas, busca-se adentrar no universo íntimo dos moradores em relações de amizade tecidas a partir de afinidades encontradas no caminho. E são dessas trocas de experiência e vivências profundas, que obtém-se material humano para nutrir e edificar o processo criativo.

Pesquisa na região fronteiriça entre a música experimental, a arte sonora, a intervenção urbana, a performance e a arte participativa, suas principais ações são: derivas de bicicleta pela malha urbana para reconhecimento e busca de ruas e vizinhanças adequadas a sua realização; conversas e negociações com os moradores da rua escolha escolhida; realização de ações de facilitação de negociação e visibilidade; realização da intervenção sonora no espaço público.

***

Realizei este trabalho em cinco ocasiões distintas em cinco diferentes cidades do mundo: Paris, na França, como conclusão dos programas de residência artística *Cité Universitaire des Arts de Paris* e *Gallerie Space Window* em 2013; Cadiz, na Espanha, como conclusão do programa de residência artística *Línea de Costa / ECCO Museo de Arte Contemporáneo de Cádiz* em 2014; São Paulo, no Brasil, como uma das atrações da Virada Cultural em 2015; Bogotá, na Colômbia, como atividade artística pedagógica do programa de intercâmbio universitário da *Universidad Pedagógica Nacional* em 2015; Munique, na Alemanha, como como conclusão do programa de residência artística *PlusBrasil / Villa Waldberta / Goethe Institute* em 2016.

Criar

Em sua primeira realização em Paris, na França, em maio de 2013, não dimensionava o valor e a profundidade de toda negociação, e os inúmeros procedimentos que precediam a intervenção sonora. Tinha a percepção que o acontecimento estético estava centrado na ação sonora no espaço, e tudo que precedia correspondia aos procedimentos de performance necessários para a produção do trabalho.

Rue Gustave Goublier no dia da ação :: Paris / França 2013

Neste mesmo ano, na fase final de conclusão de minha dissertação de mestrado, muito em função do meu contato com a artista e performer Talma Salem, ficou mais claro que a ocupação sonora do espaço público não somente dependia, mas se equiparava às outras operações poéticas e acontecimentos estéticos realizados. Todas aquelas ações que iam surgindo ao longo do processo, na realidade, compunham esse agrupamento interdependente de proposições, cuja metodologia de organização e prática se assemelhavam operacionalmente ao conceito de programa proposto por Eleonora Fabião.

Programa, segundo a autora, é “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida (...), e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada” (FABIAO, 2009, p.4).

Portanto, um tipo de criação em que estabelece proposições a serem executadas, não importando quem as execute e em que circunstâncias, podendo se diversificar em modalidade artística, temática e formas de condução do processo criativo.

“Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio".

(FABIÃO, 2009, p.4)

Sobre a abordagem das extremidades da pesquisadora Christine Mello:

De modo mais específico, nesse tipo de abordagem são articulados os procedimentos da desconstrução, contaminação e compartilhamento como vetores de leitura, ou pontas extremas, presentes nos trabalhos em análise, que possuem a capacidade de ativar processos de subjetivação e ressignifica linguagens. (...) A noção de extremidades é embasada, enquanto "caminho de leitura", em direção à observação de pontos de tensão, situações conflituosas existentes no cerne dos trabalhos em análise. Diferentemente da noção ocidental atribuída às às extremidades, que a relaciona a forças opostas, dicotômicas, polarizadas, a presente noção de extremidades é articulada a partir da convivência de forças plurais e complementares. É utilizada como atitude de olhar para as bordas, observar as zonas limites, as pontas extremas, interconectadas em variadas práticas artísticas e midiáticas.

(MELLO, 2017, p. 13-14)

Tal perspectiva encontrou forte ressonância nas realizações que se seguiram. A noção de programa, ao possibilitar um outro olhar ao processo criativo, sua organização e sua realização, me apontou para aspectos importantíssimos em suas extremidades.

Ficou evidente a importância dos resíduos das experiências vivenciadas em todas as ações criadas, assim como tive ainda mais certeza de que a ocupação sonora em si não era central nesse trabalho. Fato que me abriu um verdadeiro leque de opções criativas para me aproximar dos moradores, enriquecendo enormemente a pesquisa em arte participativa e relacional dentro do processo, decentralizando ainda mais o corpo de proposições.

Ao longo das realizações, ficou evidente também que a incorporação de novas proposições, e variações e transformações de proposições pré-existentes, fazia parte de seu modus operandi. Compreendi que a evolução era uma característica constituinte de seu programa, num processo constante de reestruturação, ressignificação e readaptação de seu código programático em relação ao ambiente.

Ensaio, portanto, uma leitura crítica a partir de seus extremos (em referência à abordagem das extremidades proposto pela pesquisadora e curadora Christine Mello) na sonoridade e na participação pública, detalhando os procedimentos de *contaminação*, *desconstrução* e *compartilhamento* identificados no processo criativo e na sua relação com o ambiente.

Segundo a autora, a '*contaminação* é um tipo de procedimento em que uma relação de troca se potencializa a partir de seus contágios. (...) Nela, os significados não se dispersam, nem se diluem, mas, ao contrário, possuem o poder de afetar e contaminar irreversivelmente as áreas em diálogo'. (MELLO, 2017, p. 15-16). Desconstrução, 'como vetor de leitura, destaca os deslocamentos poéticos de um sentido em outro, de uma presença em outra.' (MELLO, 2017, p. 14). E compartilhamento, segundo Mello, 'é a ponta extrema e descentralizada' (MELLO, 2017, p. 16) das extremidades, se situa 'onde há transmutação, a partilha, de uma experiência em outra. (...) Significa a potência do colaborativo em que a experiência é compartilhada em rede'. (MELLO, 2017, p. 16)

(A abordagem das extremidades) diz respeito a um termo metafórico derivado da medicina oriental e de seus métodos terapêuticos, como a acupuntura, a reflexologia e o Do-In. Esses campos da medicina alternativa trabalham com a capacidade que os pontos cutâneos extremos do corpo (como orelha, mão e pé) possuem de, ao serem ativados, realizar processos de natureza comunicacional, interligando múltiplos órgãos (como coração, fígado e intestino) e produzindo, com isso, contato ampliado sobre eles.

(MELLO, 2017, p. 15)

Experiência

Tomando sempre como ponto de partida a experiência e a prática artística, me debruço sobre esta criação híbrida e multifacetada, composta por diferentes operações poéticas e etapas de produção, esmiuçando suas diferentes realizações no intuito de clarear e trazer reflexão sobre este fazer. Neste sentido, entrecruzo perspectivas da arquitetura, da filosofia, da música, das artes visuais e das artes do corpo para melhor elucidar esses acontecimentos estéticos, sobretudo os que se presentificam nas margens longínquas de seu processo.

Rue Gustave Goublier no dia da ação :: Paris / França 2013

Compreendendo que as negociações que estabeleço com os moradores das ruas são peças centrais mas não evidentes na construção deste agenciamento, detalho as relações humanas praticadas a partir das narrativas pessoais encontradas e tecidas durante a realização. Como formas de tangenciamento destes acontecimentos estéticos, e como uma forma decentralizada de analisar esse trabalho.

Através de relatos, diferentes pontos de vista e objetos-memória, pretendo adensar a discussão teórica e estética com material humano bruto no intuito de se alcançar novas leituras a partir de suas bordas e regiões fronteiriças.

Exercito um diálogo entre este novo olhar e os autores anteriormente visitados em minha dissertação de mestrado, relendo e ressignificando as questões e reflexões acerca do espaço, percepção, percepção do espaço e as noções de *site specific* e ambiente.

devir ambiente_devir vírus_devir neblina_devir kinestésico

Visto que em cada realização, novos procedimentos, tecnologias sociais e performances são modificados, criados e incorporados, num constante atrito entre processo criativo e ambiente, podemos considerar que, em *Promenade*, não há distinção entre acontecimento estético e participação pública. Todo o contato estabelecido com as pessoas participantes da ação atualiza o processo criativo, na medida em que desconstrói e ressignifica procedimentos edificados em realizações anteriores. Sua integração com o espaço é o principal indício de sua abertura ao entorno. De modo que o compartilhamento de tecnologias sociais desenvolvidas passa inevitavelmente por um procedimento de desconstrução e contaminação no e pelo ambiente.

As noções de "ambiente" e "participação do espectador" são propostas e poéticas típicas da década de sessenta. O ambiente (no sentido mais amplo do termo), é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação.

(PLAZA, 2003, p.14)

Dentro desta perspectiva, se ambientes ocupados artisticamente por um agenciamento que pressupõe participação pública, tendem a dissolver a noção de obra de arte para uma situação perceptiva do espectador / participante, conduzo minha argumentação no sentido de que, em *Promenade*, o que está em jogo é a percepção daqueles que participaram das proposições ou que simplesmente vivenciaram algumas delas. Neste sentido, algo ainda mais

>>> Ler mais em 3.1.1 devir ambiente_devir vírus / 3.1.2 devir ambiente_devir kinestésico / 3.1.3 devir ambiente_devir neblina

periférico que as relações estabelecidas social e interpessoalmente, num espaço-tempo entre a percepção do espaço público e os resíduos / memórias desses encontros. Ou seja, nas extremidades da sonoridade e da participação pública.

Outra condição latente desse trabalho é a forma como se dá sua ocupação espacial sonora. Como as caixas de som são posicionadas em janelas de diferentes andares ao longo da rua ocupada, as inúmeras reflexões sonoras no espaço proporcionam uma experiência imersiva ambiental não direcional, que envolve o transeunte por inteiro, como se a música emanasse do entorno, tal qual trilhas sonoras meta-diegégicas no cinema. Uma nebulosa de sons difusos composta pelas texturas emanadas pelas caixas de sons e pelos ruídos do ambiente toma conta do espaço, tornando a percepção da fonte sonora quase impossível.

Contaminação diz respeito a procedimentos relacionados a encontros entre diferenças, entre macro e micropercepções, entre linguagens.

(MELLO, 2017, p. 16)

Como num sonho, em que o momento cotidiano ganha elementos de surrealidade e estranheza, tal neblina sonora ocupa os espaços entre as construções e objetos, praticando-o e ressignificando sua existência. Desperta a sensibilidade contemplativa daqueles que passam por aquelas ruas diariamente em modo automático, molecularizando as infinitas micro-ondas sonoras no entorno. Os cheiros, as cores, as mudanças de temperatura sentidas pela pele; cada detalhe ganha notoriedade e atenção na medida em que caminhamos pela rua.

Conforme detalhado na transversal *devir_kinestésico*, esta forma de percepção do espaço que se dá através do movimento, se torna o principal vetor da experiência sensorial durante a ocupação sonora musical, se traduzindo em inúmeros procedimentos de desconstrução e contaminação entre obra e ambiente. Perceber o espaço é perceber a obra e sentir sua interferência na vida pública.

A partir de tais extremidades constituídas na esfera do comum, é possível observar transformações nos modos de entendimento e conduta social, assim como o acesso, por meio da percepção cotidiana, a novas realidades

(MELLO, 2017, p. 24)

A prática do espaço discutido por Massey nos ajuda a compreender a dimensão sócio-político-cultural da ação, evidenciando a forma como a participação pública ativa os encontros e a formação de novas redes de afetos, e potencializa a geração do novo. Novo, enquanto elos e conexões ainda não formados, que se estabelecem nesse *continuum* de transformações sociais desencadeadas pelo ato poético. Há uma dimensão política nessa atuação, no que diz respeito ao fomento desses tipos de encontros, dessas estratégias de desnormatização e desautomatização dos mecanismos societários que regem a vida pública.

... a geografia poderia ser construída a partir da consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos. Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direito ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.

(SANTOS, 1996, p. 50)

As movimentações de corpos, sentidos e afetos a partir de inúmeras ações participativas no espaço público, ressaltam as contaminações avizinhadas pelo *devir vírus* e sua dupla potência adaptativa e transformadora. Incorpora novos corpos na medida em que permite se alterar e se desprogramar por eles, num fluxo contínuo de renovação.

Numa constante ressignificação do programa, ao longo das cinco realizações, partes do programa foram sendo modificadas, e novas ações foram incorporadas em adaptação às diferentes realidades sócio-político-culturais dos ambientes, conforme descrito a seguir.

devir ambiente

dissolução dos contornos

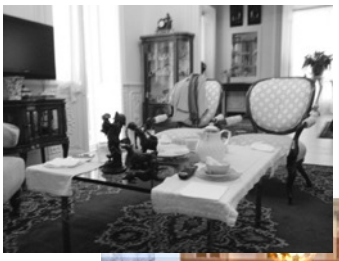
dessubjetivação

devir vírus

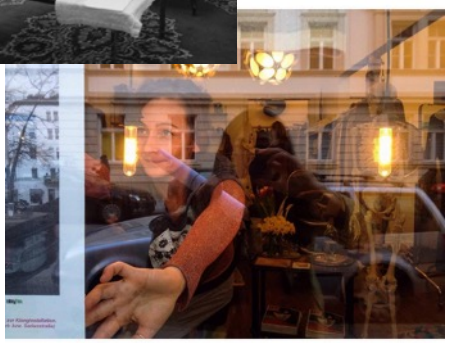
participativo

espaço público

Participação pública
Percepção
Adaptação
Contaminação
Transformação



Negociação
Redes de afeto
Encontro
Novo de Doreen Massey



Registro fotográfico das negociações com moradores

devir neblina

sensorial

Difusidade
Reflexo e reverberações dos sons no espaço.
Auralidade

Ocupação espacial
Site specific
Context specific

devir kinestésico

Arquitetura Aural

Sensorial / conceitual

Percepção do espaço através do movimento

Presentidade de Robert Morris

Time Exposed - Hiroshi Sugimoto_1991

Aspectos físicos do espaço

Contexto cultural

Fluxos e Fixos de Milton Santos
Lugar (espaço praticado) de Doreen Massey

Registro fotográfico da ação em Paris

Registro fotográfico das instalações de caixas de som

Peircing the Shadow - Hiroshi Sugimoto 2013

devir ambiente

devir vírus

Participação pública como base da operação poética

Adaptação
Contaminação
Transformação
Eixos centrais do processo criativo em constante evolução

Parto do estabelecimento de redes temporárias de afetos para a consolidação de uma malha social que possibilita não somente a realização da ação planejada, mas também o surgimento de inúmeras outras. Neste sentido, borram-se fronteiras entre operação poética e participação pública: o foco passa a ser as novas instruções do programa que estão surgindo, e a percepção daqueles que estão participando das proposições, a partir desta experiência edificada no comum entre todos.

Excerto extraído de *3.1.1 devir ambiente_devir vírus*

Redes temporárias de ativação são criadas e acionadas em diferentes momentos e espaços, num fluxo de atuação e participação que se molda no presente. Doreen Massey contribui para esta imagem ao discutir o conceito de lugar, um centro de confluências de relações sociais, políticas e econômicas, redes de fluxos comunicacionais, teias socioculturais em constante evolução e processos múltiplos envoltos num continuum, em devir. Neste sentido, temporalidades que coexistem e se transformam em dinâmicas modulares, que vem e vão no tempo e no espaço, em linhas de fuga e processos simultâneos e contínuos de desterritorializações e reterritorializações. São, portanto, "focos do encontro e do não-encontro do previamente não relacionado e, assim, essenciais para a geração do novo" (MASSEY, 2008, p.111).

Excerto extraído de *3.1.1 devir ambiente_devir vírus*

Relação de contaminação e propagação da obra na vida pública

devir neblina

devir kinestésico

Percepção do espaço através do movimento como base do acontecimento estético

Nuvem sonora
Nebulosa
Evocar no outro sensações associativas

O evento é sempre presente, mas o presente não é obrigatoriamente o instantâneo. Daí decorre a idéia de duração, isto é, do lapso de tempo em que um dado evento, guardando suas características constitucionais, tem presença eficaz. Isso é importante reconhecer, quando desejamos distinguir a ação de eventos consecutivos ou simultâneos.

(SANTOS, 1996, p. 118)

A arquitetura aural corresponde, portanto, aos aspectos e qualidades sonoras e acústicas de um determinado espaço, considerando seu contexto cultural e histórico.

Excerto extraído de *3.1.3 devir ambiente_devir neblina*

Kevin Lynch coloca que a maior parte das pessoas percebe o espaço urbano através de caminhos e trajetos realizados nas ruas e passarelas de determinada cidade. Mais a frente, enfatiza que é somente através do movimento que um indivíduo percebe o espaço, e este processo provoca a necessidade de consciência do movimento, o que ele vai definir como 'as qualidades que tornam seus próprios movimentos ou movimentos potenciais sensíveis ao observador através do sentido visual e motoro' (Hanoche-Roe IN MUECKE; ZACH, 2007, p. 81 Tradução nossa).

Excerto extraído de *3.1.2 devir ambiente_devir kinestésico*

Extremidades

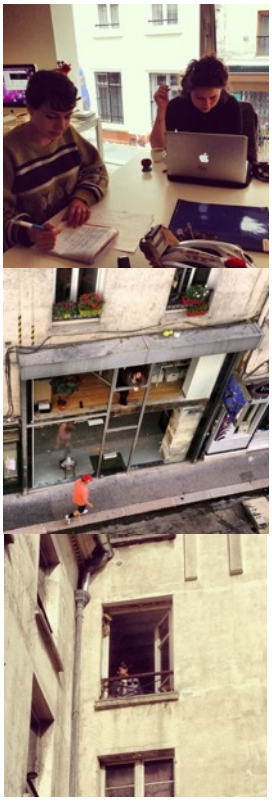
A realização de uma leitura crítica do próprio processo criativo demanda um complexo exercício conflitivo de testemunho e distanciamento. Num trabalho participativo para espaço público sinto tal conflito de forma ainda mais problemática, pois é fundamentalmente a partir dos meus relatos e memórias do vivenciado que organizo esse olhar distanciado. Proponho, portanto, um ensaio em que parto da minha experiência na prática do programa para vislumbramento dessa matéria bruta humana.

Proponho ainda uma tipificação triádica que enumera três situações distintas em que identifico os procedimentos de desconstrução, contaminação e compartilhamento do conteúdo programático em *Promenade*. Tal distinção nos auxilia na compreensão das diferenças dentre as realizações, e no esmiuçamento de suas extremidades. (1) Associadas às adaptações qualitativas e constitutivas do programa, a partir do avanço na pesquisa artística no desenvolvimento de determinada proposição em decorrência de seu contato com o ambiente; (2) associadas às adaptações logísticas e estruturais do programa ou de uma determinada proposição em função de questões físicas e organizacionais do ambiente; e (3) associadas às adaptações qualitativas e constitutivas do programa com relação às questões culturais e simbólicas do ambiente.

> Em uma era associada a contínuos deslocamentos, à decomposição e à incerteza, a escrita da crítica é aqui ativada como experimento, na tentativa de produzir situações de risco no que diz respeito a leituras de trabalhos em trânsito, limítrofes e instáveis.
>
> (MELLO, 2017, p. 15)

Nos extremos da experiência

4.2.1 Paris



1. Org. da lista de moradores
2. e 3. Mixagem espacial do som

Em Paris foi muito marcante as relações estabelecidas e aprofundadas a partir da montagem das caixas de som. Apesar de ter contado com uma relação prévia de amizade na rua, o grande divisor de águas se deu no momento em que comecei a frequentar a casa dos participantes para a instalação dos equipamentos de som. Ainda sem muita consciência do valor artístico latente nessas ações, ao longo das visitas pude perceber nuances e algumas características recorrentes que me ajudaram a lidar e a conquistar meus interlocutores. Nada sofisticado e complexo como um estudo sociológico e antropológico da cultura francesa, mas suficientemente sensível para a elaboração de uma cartilha comportamental provisória.

Percebi que os moradores não se importavam muito com a minha presença em suas casas uma vez que estava realizando uma ação específica e técnica. Ao mesmo tempo, ao estar no ambiente como um observador, mesmo sem ainda realizar que aquele momento era preciosíssimo ao processo, comecei a materializar as primeiras formas de memórias e objetos encontrados através das fotografias que tirava.

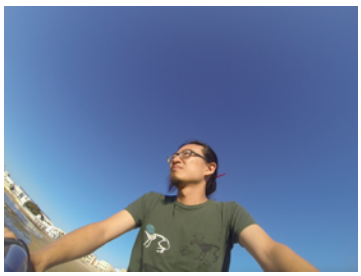
A realização da mixagem espacial das faixas nas janelas da rua foi sem dúvida a experiência mais forte nas extremidades da sonoridade. Sem um sistema de som controlado e homogêneo, e um espaço fechado e dimensionado para experiências sonoras imersivas, propus uma escuta musical sem ponto ideal, cujas fontes emissoras de som variavam em potência, timbre e posicionamento no espaço. Percebi no corpo e no espaço sua ressignificação através da dimensão, da escala e do contexto, uma vez que, tais diversidades e irregularidades rendiam uma qualidade acústica única e transitória. Sem um foco centralizador da escuta, a experiência sonora se tornava espacial e duracional, convidando o ouvinte a passear pela rua para desfrutar de sua nova sonoridade. Ao caminhar pela rua, o espectador era imerso num ambiente onírico, em que todos seus sentidos são aflorados, num estado de presença mais contemplativo e poroso ao ambiente.

Rue Gustave Goublier no dia da ação

Sendo a primeira realização, convidei e divulguei o acontecimento para meus contatos, o que, de certa forma, atrapalhou a fluidez da ação para os transeuntes do comércio local. Os convidados se posicionaram num ponto único da rua, criando uma certa expectativa de acontecimento.

4.2.2. Cadiz

Ação :: Derivas :: Go Pro



Em Cadiz, a partir das experiências acumuladas na França e das reflexões realizadas em meu mestrado, desenvolvi ações mais concretas de negociação que puderam ser reaplicadas posteriomente. Tal desenvolvimento se deu a partir de um aprofundamento da pesquisa artística da relação do trabalho com o ambiente, e de uma outra camada de percepção das possibilidades poéticas advindas da participação pública.

Em colaboração com a performer Talma Salem, formulei algumas ações e estratégias de aproximação que foram sendo qualitativa e constitutivamente lapidadas durante sua realização. Este foi o caso dos processos de deriva em bicicleta pela malha de ruas da cidade, das ações de trocas de memórias, objetos e afinidades desenvolvidas nas negociações, da compreensão que as caixas de som e todos os equipamentos utilizados deveriam ser encontrados no local e nunca trazidas de fora do ambiente, e da ação de ocupação sonora em si, que sofreu dois tipos de transformações distintas: (1) realizei alterações e adequações em função das diferentes distâncias, obstáculos acústicos e angulações encontradas no espaço; (2) diferentemente de Paris, não convidei ninguém para assistir à ação, efetuando uma grande transformação qualitativa / conceitual do programa.

Esta última alteração foi decisiva e incorporada ao programa nas realizações sub-sequentes, e mudou completamente a experiência vivenciada na ocupação sonora, e a forma de se pensá-la. Podendo contar apenas com o público espontâneo, tive que incluir nos critérios de seleção do espaço, questões acerca de sua relevância urbanística que influíam diretamente na intensidade do fluxo de pedestres

Para tanto, tive que levar em consideração aspectos sócio-culturais e a organização temporal do ambiente, me atendo aos horários de maior densidade de fluxo pietonal, ocorrência de eventos periódicos como missas e encontros de motivações diversas, e feriados e datas comemorativas. Fatos que evidenciam a capacidade adaptativa e contaminante da performance.

Houveram, portanto, algumas alterações do programa decorrentes do contato com o ambiente, que resultou na proposição de novas ações, como as derivas de bicicleta, e a adaptações sócio-culturais na escolha das ruas, em função da presença de público.

Em Cádiz, escolhi a principal rua do centro histórico, a *Calle* Ancha, e sua esquina com a *Calle* San José, pelo fato deste trajeto unir as duas mais importantes praças da cidade com as duas mais populares igrejas. E determinei a realização da ocupação sonora numa sexta feira, dia de missa, às 18h15, quarenta e cinco minutos antes dos sinos das igrejas, ou seja, no momento que havia mais pedestres circulando no local. Qual não foi a surpresa dos transeuntes ao ouvir a peça sonora de quarenta e cinco minutos ser finalizada pelas badaladas dos sinos das igrejas.

Outra especificidade desta edição foi a inclusão de um piano acústico tocado em tempo real durante os quarenta e cinco minutos de ocupação. Em um dos apartamentos que visitei, encontrei um piano de cauda próximo às janelas de frente à esquina superior da *Calle* San José com a *Calle* Ancha. Fechei as cortinas para não configurar uma apresentação musical e sincronizei o início das demais faixas nas quinze janelas participantes. Os primeiros sons são sempre os mais surpreendentes, e nesta edição foi algo realmente especial.

Ação :: Derivas :: Go Pro

"[...] a deriva foi uma ferramenta de pesquisa crucial na para-disciplina Situacionista psico-geografia, o estudo dos efeitos de um dado ambiente nas emoções e comportamentos de indivíduos. Como um modo de aumentar a porosidade (especificamente urbana) em relação ao entorno, a deriva se difere da divagação Surrealista, na medida em que deposita menos ênfase no automatismo e inconsciência individual. Ao invés de ser um fim em si mesmo, a deriva foi uma forma de coleta de dados para o 'urbanismo unitário' Situacionista, uma tentativa de desfazer o que eles viam como efeito disciplinador, homogeneizante e desumanizador das formas modernistas de vida urbana em arranha-céus, exemplicadas pela arquitetura modular de Le Corbusier."

(BISHOP, 2012, p. 77
Tradução nossa)

Sensorial / conceitual

devir kinestésico

Percepção do espaço através do movimento

Presentidade de Robert Morris

Fluxos e Fixos de Milton Santos
Lugar (espaço praticado) de Doreen Massey

Arquitetura Aural

Aspectos físicos do espaço

Contexto cultural

devir neblina

Derivas em bicicleta por Cadiz, na Espanha, gravadas em Go Pro.

.

4.2.3. São Paulo

Em São Paulo em 2015, em decorrência do pouquíssimo tempo para implementação do programa, pude exercitar poucas estratégias aprendidas em Cádiz, mas traduzi com muito sucesso os critérios de seleção do espaço. Convidado pela Virada de São Paulo para realização de uma intervenção urbana na região central da cidade, escolhi a região do Minhocão por saber que, aos finais de semana, seu pontilhão é visitado por milhares de pessoas espontaneamente, que utilizam sua estrutura física para praticar esportes e compartilhar momentos de lazer.

Todavia, mesmo com pouco tempo, pude exercitar as trocas de memórias com grande parte dos moradores e desenvolver uma nova ação de aproximação. Tendo ciência que o pouco tempo prejudicaria o desenvolvimento de relações mais profundas e viáveis ao trabalho, confeccionei cartas no intuito de estabelecer um primeiro contato e mostrar uma certa seriedade do projeto. No envelope, uma carta em próprio punho xerocada com um carimbo pessoal, e uma carta oficial da Virada de São Paulo situando o leitor sobre minha atuação.

As diferenças físicas do espaço foram bastante determinantes para a adaptação estrutural de um aspecto da ocupação sonora. No Minhocão, dada sua dimensão colossal, não pude manter uma das mais importantes instruções do programa, que especifica que apenas posso utilizar equipamentos sonoros encontrados no local. Tive que contar com caixas de som locadas pelo evento, o que me forçou a montar uma equipe bastante grande para sua distribuição

dentre os moradores. O processo de montagem das caixas de som, momento em que adentro na casa das pessoas, e aprofundo meu vínculo com elas me aproximando de seu universo íntimo, foi bastante impessoal e distante, causando um choque nas relações iniciadas em conversas de longa duração. Não sei afirmar se este foi o motivo pelo qual tivemos tantas desistências no dia da ação. Dos quarenta moradores que sinalizaram interesse na participação, vinte e cinco participaram de fato. Esta adaptação do programa alterou bastante o caminhar do processo criativo participativo, tendo sido majoritariamente centrado no momento da ocupação sonora do pontilhão.

A dimensão física da ocupação também interferiu na experiência como um todo do processo, ao lidar com muito mais pessoas em uma área bem maior e mais espalhada. O impacto das visitas e das conversas numa área desse tipo é quase imperceptível, já que muitos dos moradores no local não se conhecem, e nem tem muitas ocasiões espaço-temporais para fazê-lo. Não há pontos de encontros de onde poderiam se estabelecer redes de afetos, tudo é muito pulverizado e diluído no contexto de uma grande metrópole, em sua região central de altíssima densidade demográfica. Encontrei alguns nós vinculados à associação do Parque Minhocão, que se restringiam a um setor do pontilhão mais próximo à Alameda Glete, e aglutinavam artistas e ativistas. Mas tais aglutinações não correspondiam a abrangência demográfica e espacial da região, o que rendeu encontros muito diversos e ricos; pude contatar pessoas de diferentes nichos e classes sociais, e tal pluralidade de afetos me sensibilizaram para muito aspectos interessantes concernentes ao desenvolvimento urbanístico e social na área.

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.

(SANTOS, 1996, p. 258)

Os reflexos sonoros da ação no espaço alcançaram uma abrangência para além do pontilhão, soando nas ruas e avenidas transversais, causando um impacto incalculavelmente maior que nas demais edições. Tal potencialidade foi não somente alcançada pelas distâncias praticadas pela performance, mas também pelo enorme fluxo de pessoas que frequentam o pontilhão aos finais de semana. Neste aspecto, fui privilegiado por um público cativo e natural da região, que não estavam cientes da ação e que por isso, sua a sensibilidade para com ela tinha um caráter muito especial: por serem frequentadores locais, pude surpreendê-los e confrontá-los com a alteração do seu espaço cotidiano numa escala jamais realizada anteriormente.

No âmbito das discussões sobre o futuro urbanístico da região, experienciei trocas verdadeiramente profundas com algumas das pessoas com quem me relacionei. E tal nível de relação me possibilitou acessar outras camadas, como as questões sócio-econômico-urbanístico-culturais acerca da discussão sobre a criação do Parque Minhocão. Tive acesso a diferentes tipos de moradores, proprietários e locatários, ricos e pobres, jovens e velhos, progressistas e conservadores, me nutrindo de depoimentos e muitos pontos de vista distintos sobre sua complexidade. As reclamações com relação ao ruído dos carros e ônibus na região foram majoritárias, mas a conclusão de que a melhor solução para área seria a desativação da via estava longe de ser um consenso. A opinião acerca do que se fazer com o pontilhão divergia bastante entre os participantes proprietários e locatários, já que a valorização dos imóveis na região geraria mudanças inversamente proporcionais para ambos os grupos. Para uns, significava melhorias na qualidade de vida e valorização dos seus bens; para outros, o que ressoava mais forte era o aumento do valor de alugueis e, consequentemente, a impossibilidade de se viver na região.

Tais percepções vão de encontro com as discussões praticadas pelas transversais que avizinham esta série - o devir_vírus, devir_kinestésico e o devir neblina -, no que concerne aos fluxos sócio-político-econômico-culturais-ambientais existentes no espaço praticado que nos fala Doreen Massey, e na complexidade do espaço geográfico que nos elucida Milton Santos.

A região do Minhocão está experienciando um momento de mobilização de seus moradores em direção ao fechamento da via expressa e abertura de um novo parque, que já vem acumulando mais de 10 anos de avanços e retrocessos no entra e sai de gestões da prefeitura de São Paulo. Na época da realização da ação, sob gestão do ex-prefeito Fernando Haddad, haviam muitas esperanças de que o projeto do parque saísse do papel, e de que a região fosse revitalizada pelo seu novo uso. Muitas atividades culturais e artísticas passaram a ocupar o pontilhão, incentivando pessoas de diferentes áreas da cidade a frequentá-lo com regularidade. Com o fechamento aos sábados realizado pela gestão, os finais de semana passaram a atrair cada vez mais usuários, fazendo com que o movimento pela criação do parque ganhasse força e visibilidade pública. O debate acerca do seu futuro nunca foi tão caloroso e vivo, e tais fluxos moldaram um Minhocão muito receptivo à ação. Tal abertura, certamente, não seria possível sem a ebulição dessas transformações e movimentações sociais, que também fazem parte da arquitetura aural da região, como nos ensina Barry Blesser e Linda-Ruth Salter. De modo que, a ação artística participativa não deixa de entrar em contato com esta tensão política e social, e ao seu encontro, contaminar e ser contaminada pelo entorno. Ao desprogramar rotinas e provocar novas percepções do espaço, a performance, portanto, atua ativamente na ressignificação do espaço e da vida pública, agenciando cotidianos ao mover fixos e interferir nos fluxos como nos explica Santos, recompondo momentaneamente a arquitetura aural do local.

> Com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializaram. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros, apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. São vetores de todas as ordens, buscando finalidades diversas, às vezes externas, mas entrelaçadas pelo espaço comum. Por isso a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir.
>
> (SANTOS, 1996, p. 258)

.

4.2.4. Bogotá

A aproximação crítica sócio-política-cultural desenvolvida em São Paulo me embasou na realização do processo de negociação na 7a. Avenida em Bogotá, na Colômbia, no mesmo ano. Realizei modificações qualitativas e estruturais / logísticas do programa ao optar por esta avenida extremamente ruidosa e apenas habitada por comerciantes e ambulantes. Diferentemente das experiências anteriores, na *Séptima* todos os carrinhos de ambulantes e lojas tem sistemas de som grandes tocando música alta o tempo todo, numa cacofonia sonora de sobreposições. O desafio era convencer todas aquelas pessoas a tocar uma música só durante quarenta e cinco minutos. Duas grandes considerações iniciais me ocorreram: seria necessário criar uma linha argumentativa comercial de que, de alguma forma, tal ação poderia impactar positivamente em seus negócios; e por se tratarem de pessoas experientes em negociações, deveria criar estratégias de persuasão mais adaptativas e diversas.

Na ocasião, tinha apoio dos alunos da oficina de intervenção urbana que ministrei na *Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá,* de modo que pude contar com a empatia e o traquejo social de bogotanos nos primeiros contatos estabelecidos no ambiente. Decidimos que seria melhor começarmos com as lojas e ambulantes que tinham o maior sistema de som e, a partir daí, seguir convencendo os demais. Nos dividimos em grupos menores para contatar o maior números de participantes, tendo os alunos como protagonistas das negociações.

Apesar dos quarenta dias investidos, pudemos apenas convencer treze participantes dos quase quarenta entrevistados. O ponto de resistência girava em torno da sensação de que a intervenção atrapalharia suas vendas, uma vez que a ambiência sonora da loja ou do carrinho ambulante mudaria completamente. As conversas que estabelecíamos com os proprietários e gerentes das lojas e dos carrinhos ambulantes eram extremamente ricas, porém não necessariamente resultavam em negociações favoráveis à ação. De modo que recorremos a estratégia de reduzir a extensão da ação ao máximo, e localizá-la nas proximidades da sede do Mapa Teatro, grupo de teatro de Bogotá que apoiou o projeto cedendo seu espaço para servir como base de produção. Tal medida diminuiu significativamente a quantidade de comerciantes a serem persuadidos, e nos permitiu concentrar esforços nas relações já estabelecidas.

Num esforço tarefa composto por aproximadamente trinta alunos, trabalhamos duramente para aprontar e organizar a ocupação sonora num sábado pela tarde, dia com mais pedestres no local. Todavia, fomos surpreendidos por uma chuva torrencial que durou toda a tarde que espantou os vendedores ambulantes e artistas de rua, e reduziu nossos participantes para apenas cinco pontos de som. Quatro lojas e um carrinho ambulante compuseram a paisagem sonora silenciosa da *Séptima* naquela tarde.

Alunos da Universidad Pedagogica Nacional de Bogotá durante a intervenção urbana.

Em termos acústicos, conseguimos silenciar a lendária *Séptima* avenida e fazê-la soar uma música só, visto que toda aquela interferência sonora característica da avenida não esteve presente. Uma espécie de hiato na frequência frenética que costuma ocupar aquele ambiente, que alcançou sensações e percepções muito distintas das vivenciadas nas cidades anteriores. A surpresa se deu pela falta e não pela presença.

No espaço – que é uno mas diferenciado – impõe-se com mais força a unidade prático-inerte do múltiplo (...), essa "unidade exterior da atividade de todos em sua condição de outros". O espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual. Podemos comparar essa situação àquela com que Sartre define o fenômeno da escassez. No dizer de Sartre, nessa situação "cada qual sabe que figura como objeto no campo prático do outro" e "isso mesmo impede os dois movimentos de unificação prática de constituir com o mesmo entorno (environnement) dois campos de ação diferentes".

(SANTOS, 1996, p. 254)

Em termos humanos, senti uma extrema dificuldade que nunca havia experienciado nas realizações anteriores. Nunca havia me deparado com uma arquitetura aural tão diversa e polissêmica, e uma rede social tão complexa e refratária. E tal dificuldade se refletiu, no andamento do processo criativo como um todo, na medida em que conforme nos ensina Sartre através de Santos, dois campos de ação diferentes constituídos num mesmo entorno entrarão em conflito. No desdobramento das ações do programa, percebemos que os fluxos presentes no espaço eram demasiadamente densos para serem desprogramados e ressignificados, e os seus atores, demasiadamente extratificados para serem desterritorializados. Essa distância era o tempo todo denunciada pelas tentativas de implementação do programa que, em seu constante esforço de expansão e contaminação, evidenciava cada vez mais os contrastes e contradições entre as nossas intenções e as expectativas dos comerciantes. Finalmente, de nada adiantou adotar a estratégia idealizada em meu primeiro contato, que era de tentar tangibilizar e ofertar uma certa praticidade e utilidade na ação. Porque de fato não havia, e o acontecimento estético proposto apontava para uma direção diametralmente oposta ao que comunicávamos: a do contraste, a da ruptura, a do estranhamento, para, a partir daí, ressignificar e desterritorializar a percepção espacial daquele lugar. Os comerciantes perceberam tal objetivo com muitas ressalvas, ressalvas estas condizentes a estrutura sócio-econômica praticada na região: comércio popular de mercadorias de baixo valor comercial, em que a regularidade e a periodicidade das ações de vendas afirmam sua existência, e garantem bons rendimentos. Tais arranjos sociais se mostraram muito resistentes às experimentações relacionais propostas pelas ações; como se a coletividade constituída por aqueles atores sócias - a noção de lugar discutida em Santos -, recusasse a nossa presença.

Tais obstáculos me fizeram entender questões mais amplas para além da ação participativa, mas que acabam por influenciar diretamente na sua condução. Existem questões macro-estruturais que regem o micro das relações interpessoais e dos encontros praticados, e que conferem às diferentes realizações características marcantes no que concerne à qualidade de coletividade construída. Nesta direção, Santos nos agracia com o conceito de proximidade, em que tece uma complexa teia de relações derivadas das relações entre pessoas que coabitam uma mesma vizinhança, uma mesma localidade, e ali praticam fluxos de diferentes naturezas e constituem uma coletividade relativa àquele espaço. Nas palavras do autor 'o intercâmbio efetivo entre pessoas é a matriz da densidade social e do entendimento holístico (...) e constituem a condição desses acontecimentos infinitos, dessas solicitações sem-número, dessas relações que se acumulam, matrizes de trocas simbólicas que se multiplicam, diversificam e renovam. (SANTOS, 1996, p. 256). Tais vizinhanças praticadas pelas ações, se refletem diretamente na formulação das novas ações e adaptações programáticas impulsionadas pelo *devir vírus* que transversaliza as performances. Contaminação e coletividade andam juntas, e a partir do atrito provocado pela interferência no espaço, sentimos o teor do que está para se criar, a temperatura daquilo que ainda não se formou, e podemos até prever as dificuldades que enfrentaremos.

Esta percepção rendeu enormes aprendizados com relação a natureza dos espaços a serem ocupados e dos participantes a serem cooptados, e foi fundamental para sua realização em Munique, na Alemanha.

A cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa. O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de renda, ao tamanho desmesurado das metrópoles e ao menor coeficiente de "racionalidade" na operação da máquina urbana. Nelas, a co-presença e o intercâmbio são condicionados pelas infra-estruturas presentes e suas normas de utilização, prlo mercado territorialmente delimitado e pelas possibilidades de vida cultural localmente oferecidas pelo equipamento existente. A divisão do trabalho dentro dessas cidades é o resultado da conjugação de todos esses fatores, não apenas do fator econômico. (...) Nas cidades, esse fenômeno (da comunidade) é ainda mais evidente, já que pessoas desconhecidas entre si trabalham conjuntamente para alcançar, malgrado elas, resultados coletivos.

(SANTOS, 1996, p. 255-256)

.

4.2.5. Munique

Em Munique, em minha última realização, pude finalmente praticar todas as ações e proposições desenvolvidas e aprimoradas nas versões anteriores. Durante uma residência artística de três meses na *Villa Waldberta*, em colaboração artística com a arquiteta colombiana Zamira Duque, pude experimentar, testar e adaptar cada instrução, além de desenvolver novas ações e desdobramentos das relações interpessoais estabelecidas.

As ações de deriva em bicicleta, e de troca de objetos, memórias e afinidades encontradas, foram as mais praticadas. Realizei passeios em diferentes regiões da cidade, gravando em vídeo cada trajeto para posterior análise de detalhes. A partir da experiência com comerciantes em Bogotá, desenvolvi uma estratégia específica para negociar com os comerciantes das ruas que pretendia atuar. Quando encontrava locais que me pareciam mais abertos para a realização do projeto, passava a frequentar e consumir em seus cafés e lojas, estabelecendo relações de amizade e familiaridade com outros moradores e lojistas da região. O tempo distendido contribuiu muito para a construção natural dos vínculos afetivos. E foi uma questão de tempo para nos aproximarmos da região de *Haidhausen*, situada nos arredores da Estação de Trens *OstBahnhof*.

Ação Deriva :: Go Pro

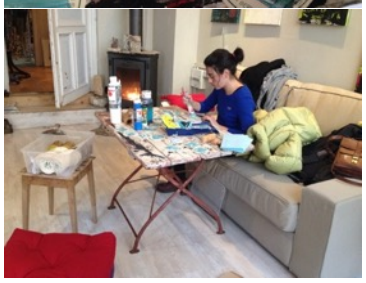
Sistematicamente, tomávamos uma sopa no Chez Coco, para finalizar nosso dia no aconchegante *Kosy's.* Num outro dia, almoçávamos na galeria de arte *Shine and Sharp Art Gallery*, passávamos a tarde na Magic Shop, e encerrávamos o

expediente no restaurante Bávaro Japonês. Tal rotina e periodicidade nos conectaram com o cotidiano das pessoas da região, de modo que a definição da rua onde realizaríamos o programa surgiu naturalmente. Elegemos a rua *Parisier Str.* e *Breisacher Str.*

Dentre as novas ações desenvolvidas, tivemos as três ocupações de vitrines em duas regiões distintas na cidade: na loja *Blaugold* e na galeria de arte *Shine and Sharp Art Gallery* em *Haidhausen*, e na *Die Fäberei Showcase Dyeing / Schaufenster der Fäberei* no centro. Tais ações nasceram das relações desenvolvidas ao longo das negociações e dos elos afetivos praticados, e se configuraram como formas de dar visibilidade artística ao projeto, e para facilitar novas negociações.

Na loja *Blaugold*, montamos uma instalação em colaboração com a artista Carolina Ricca Lee, que consistia de peças de roupa costumizadas com pássaros pretos em origami. Tal ação ativava uma outra ação que havíamos planejado, que consistia na distribuição de panfletos informacionais sobre o projeto, contendo instruções para a manufaturação de uma dobradura de pássaro preto, no dia da apresentação. Realizamos esta instalação na vitrine uma semana antes para gerar uma expectativa e uma curiosidade nos moradores e frequentadores do bairro. Foi um sucesso de adesão do público, visto a quantidade de origamis nas mãos das crianças no dia da intervenção urbana. E um sucesso em termos participativos: alguns lojistas participantes se prontificaram em espalhar os flyers para seus fregueses por vontade própria, pulverizando a ação para outras ruas da região.

Ação Flyer Origami :: Realizado em colaboração com Zamira Duque



Ação :: Porta Copos :: Realizado por mim e Zamira Duque na galeria Shine and Sharp Art Gallery

Eu frequentava bares da Parisier Str. e Bresaicher Str. Para conhecer moradores que aceitassem participar da ação. Aproveitando o hábito de tomar cerveja, criei os porta copos como forma de estimular um primeiro contato com as pessoas que estivessem bebendo no balcão.

Na galeria Shine and Sharp Art Gallery, a artista Zamira Duque criou um móbile de miniaturas das janelas dos moradores participantes da ação. Como a galeria ficava na rua em que pretendíamos realizara ação, imaginamos que o aumento periódico do número de miniaturas criaria uma sensação crescente de integração comunitária, além de atrair outros moradores que desejassem ter suas janelas miniaturizadas.

Na Die Fäberei Showcase Dyeing / Schaufenster der Fäberei, situada no centro da cidade em seu calçadão principal, apresentei uma obra derivada / vídeo instalação - em colaboração com o vídeo artista Frederico Siewerdt - da sua realização no Minhocão em 2015. Dispusemos dados do trabalho sem denunciar, em nenhum momento, que o realizaríamos novamente.

A ação de ocupação sonora teve muitas adesões na última semana de negociação e no próprio dia. Dez moradores se interessaram em participar da ação no dia de sua realização, totalizando vinte e cinco participantes dentre moradores e lojistas. Dos quais, dois instrumentistas que desejaram tocar ao vivo durante a intervenção. Ao contrário de Bogotá, tivemos uma semana chuvosa e nublada que finalizou num sábado ensolarado e de temperatura amena. Sorte dupla: numa Munique vivendo o final de um inverno rigoroso, qualquer dia de sol era motivo de sair para as ruas. Tivemos uma tarde de ampla circulação de pessoas das mais diversas regiões da cidade, além de turistas e de moradores das ruas próximas. As calçadas dos cafés e restaurantes ficaram abarrotados, havendo até espaço para corajosos se banharem semi-nus ao sol nos gramados. Ficou evidente a transição entre o inverno, fechado e autocentrado, para a estação seguinte, a primavera, aberta e ensolarada.

Tal reação positiva a um simples dia de sol mudou bastante o impacto perceptivo da ação. Fomos espantosamente muito bem recebidos por todos. Digo espantosamente, pois não esperava nada tão efusivo de uma cidade tão moderada e ordenada, com uma operacionalidade bastante precisa da vida pública. Tal ordenamento se faz mais perceptível na rede de transportes públicos, edificada a partir de uma complexa organização lógica de horários. Os trens passam nas estações em horários previsíveis como às 13:08h, 13:48h, 14:08h, 14h48h, e assim por diante, racionalizando enormemente a relação das pessoas com o espaço e o tempo da máquina urbana.

Por um lado, essa rigidez do cotidiano dificultou muito os primeiros contatos estabelecidos durante as derivas de bicicleta. Há mais resistência para se estabelecer relações interpessoais espontâneas, dificultando a expansão de participantes nos locais pré-determinados. Tal dificuldade sistêmica atrasou demasiadamente a escolha da rua onde faríamos a ação: levamos dois meses para conseguir uma entrada mais significativa na Parisier St., e a partir daí, começar a buscar novos participantes. Por outro lado, a previsibilidade propiciada por essa forma menos espontânea de proximidade - edificada por uma racionalidade mais acentuada e códigos mais rígidos de comportamento -, auxiliaram muito na condução das ações participativas uma vez que havíamos escolhido o local de atuação, na medida em que era muito mais fácil contabilizar números de participantes e perceber o nível de receptividade para com cada uma delas. E dada a periodicidade com que visitava a região, pude estabelecer verdadeiras relações de amizade com alguns dos participantes, fato que corroborou bastante para o sucesso da expansão programática das ações. A diversidade e quantidade de ações criadas evidenciou uma dimensão central na realização da performance concernente ao

Intervenção Sonora :: Parisier Str. e Bresaicher Str.

Com o papel que a informação e a comunicação alcançaram em todos os aspectos da vida social, o cotidiano de todas as pessoas assim se enriquece de novas dimensões. Entre estas, ganha relevo a sua dimensão espacial, ao mesmo tempo em que esse cotidiano enriquecido se impõe como uma espécie de quinta dimensão do espaço banal, o espaço dos geógrafos. Através do entendimento desse conteúdo geográfico do cotidiano poderemos, talvez, contribuir para o necessário entendimento (e, talvez, teorização) dessa relação entre espaço e movimentos sociais, enxergando na materialidade, esse componente imprescindível do espaço geográfico, que é, ao mesmo tempo, uma condição para a ação. Nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam.

(SANTOS, 1996, p. 257)

tempo necessário para o estabelecimento de um espaço comum entre nós, propositores das ações, as ações propriamente ditas, e os participantes. Um tempo de maturação do 'cotidiano' e da 'proximidade' que nos fala Santos, que foi apenas possível nessa realização. Dada a experiência acumulada das realizações anteriores e ao fato de termos tido 3 meses, pudemos experienciar e compreender melhor o tempo de condução das negociações, e viver tais experiências ao fundo, dando tempo e espaço para curva de aproximação se formar, e resultar em relacionamentos verdadeiros. E esses enlaces interpessoais compuseram uma arquitetura aural e uma vizinhança muito mais propositiva e receptiva aos estímulos que propúnhamos. Diferentemente de Bogotá, deixamos de ser forasteiros propondo uma ação efêmera e passageira, para se tornar agentes daquele espaço, participantes daquele comum constituído pelas vidas cotidianas ali praticadas. Vivíamos cotidianamente a realidade daquelas pessoas, e elas passaram a viver a nossa.

***

No meio da ação a polícia apareceu e nos pediu a autorização[74] da prefeitura para a realização de evento musical em espaço público. Mas sua surpresa com a reação das pessoas foi tanta, que os policiais decidiram ficar assistindo àquilo tudo e ir embora ao final.

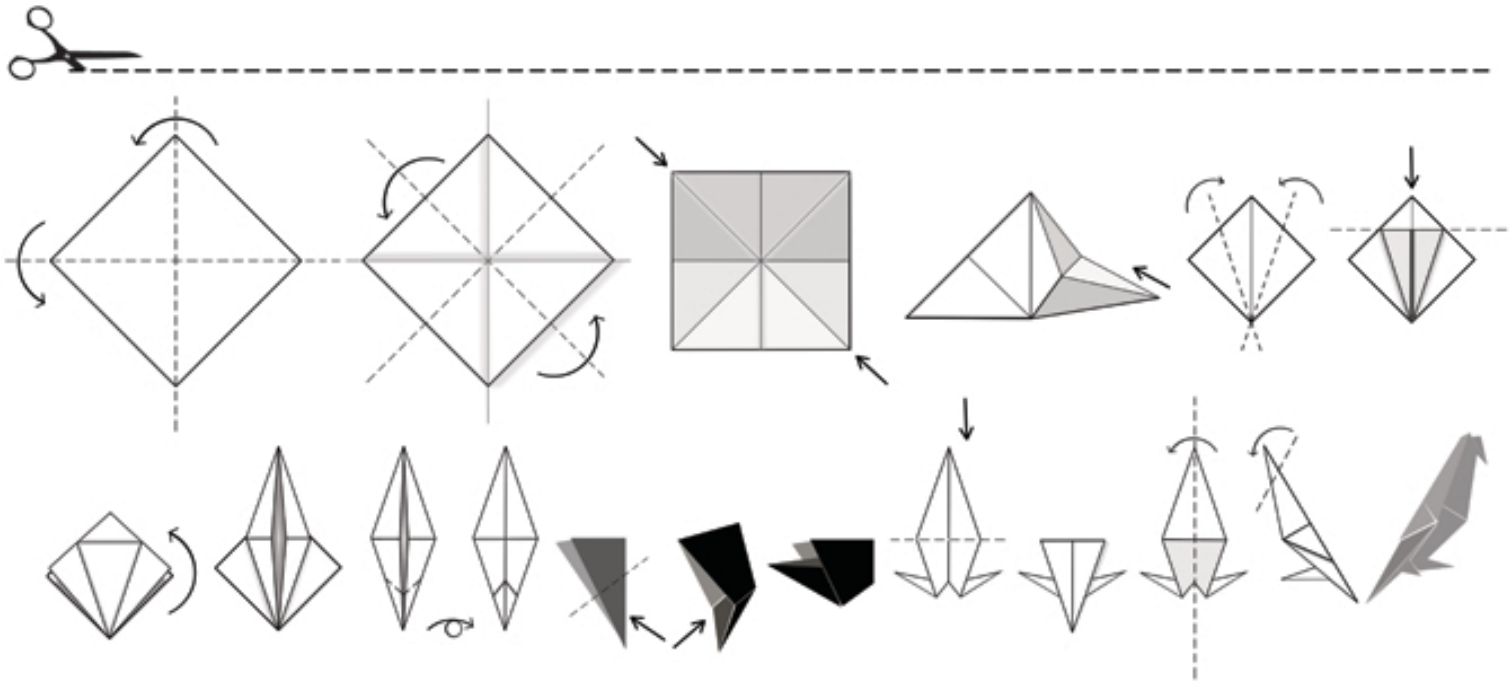
[74] - Obviamente que não tínhamos, pois já sabíamos das dificuldades em se realizar algo dessa natureza em Munique; e sabíamos também que se enviássemos qualquer tipo de documentação pedindo a tal autorização, não somente não conseguiríamos, mas atrairíamos sua atenção para nós.

Promenade is a site specific sound urban intervention that proposes a public space musical occupation with performance procedures.

In Munich, the artist Dudu Tsuda is producing the intervention in collaboration with the Colombian architect Zamira Duque as part of the PlusBrasil / Villa Waldberta residency program. During

In Shine and Sharp Gallery we are showing the installation 'Ventanas' of the architect Zamira Duque and drawings and sketches of the creative process of the intervention.

Promenade is the local residents and shops participating with their private spaces to provide a transformation in the public space.



LE SALON

4.3. Série Silêncio o espaço tempo de resistência e resiliência

Sinopse

‘Silêncio, o espaço-tempo de resistência e resiliência’ é uma série composta por performances para espaço público e performances audiovisuais, que explora o silêncio e a conectividade entre corpos como prática e procedimento de resistência e resiliência, a partir da sensação de tempo suspenso e do termo cultural Japonês de Ma “間”. Deriva de pesquisas artísticas anteriores do artista sobre espaço público, silêncio, tempo suspenso e o conceito japonês de “Ma”.

A partir de proposições de contraposição entre o contundente e o contemplativo, explora o termo cultural enquanto uma abertura ao ambiente, a tudo que nos entorna e não controlamos, propondo um olhar crítico ao sistema a partir do vislumbramento de uma resiliência possível.

Modo de leitura

Antes da análise processual dos trabalhos dessa série, compartilharei vivências em torno dessa pesquisa artística para melhor contextualizar suas motivações conceituais e criativas. A série contém mais trabalhos que os dois apresentados nesta tese, de modo que comentarei suas realizações para melhor contextualizar as obras aqui expostas.

>>> Ler mais em 3.1.4 devir ambiente_devir ma

ARTIGO :: SITE GEAA

https://geaa.art.br/perspectivas-do-sentir-em-ma/

Perspectivas do Sentir em *Ma* : Experimentos poéticos e outras sensações colecionadas

Sentir é pensar sem idéias, e por isso sentir é compreender,
visto que o Universo não tem idéias.

FERNANDO PESSOA

Meu primeiro contato com o termo cultural japonês *Ma* ocorreu num grupo de pesquisa sobre o cineasta Hayao Miyazaki, coordenado pela professora doutora Michiko Okano. Na ocasião, estudávamos o entrecruzamento de aspectos culturais e audiovisuais na obra de Miyazaki, e nos encontrávamos regularmente em situações muito acolhedoras e, eventualmente, gastronômicas. Chegamos até a realizar uma viagem para Cunha, cidade em que foi construído o primeiro forno de cerâmica de alta temperatura.

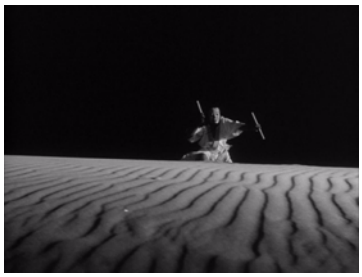
Utilitários sem título :: Cerâmica Yas

Esta viagem foi um ponto de inflexão na minha vida, pois não só me introduziu à cerâmica de alta temperatura realizada no Brasil, mas também me abriu para outras sensações e formas de criação artísticas. Criações estas mais próximas da fisicalidade e da matéria, e profundamente baseadas na manualidade e no gesto. E uma certa elegância na economia de detalhes e na simplicidade das formas. Para não mencionar a sensação dos esmaltes nas mãos, e a forma sutil como as peças se comportam ao receber o calor do chá. Intensidades que ainda não compreendia no meu fazer, mas que foram gradativamente sendo absorvidas pelo uso e convívio.

O silêncio em Takemitsu

Estudos no grupo também me renderam uma compreensão mais elaborada do cinema japonês, em especial com relação aos filmes *Seppuku* de Massaki Kobayashi e *Suna no Onna* (A Mulher da Areia) de Hiroshi Teshigahara. Além de apresentarem narrativas densas e encadeadas por imagens contemplativas, tem suas trilhas sonoras assinadas pelo compositor Toro Takemitsu.

A forma como os diretores e o compositor da trilha sonora original de ambos os filmes construíram, audiovisualmente, as sensações de tensão, suspensão temporal e contemplação me chamou muito a atenção. Já era um assíduo admirador do cinema japonês, mas foi ao assistir *Seppuku* e *Suna no Onna* (A Mulher da Areia) que me interessei por algo muito específico da cultura japonesa, o termo cultural *Ma*.



Mulher da Areia :: Teshigahara Hiroshi :: 1964

A articulação das pausas, das notas longas que se fundem com as pausas; a sobreposição de planos com imagens vazias de sentido para o pensamento, mas repletas de intensidades para o sentir. Compreensível na sensação, mas demasiadamente etéreo para o pensar. Transições de imagens e sonoridades que vão muito além da montagem cinematográfica ocidental – ainda que o princípio de montagem cinematográfico das vanguardas soviéticas tenha sido baseado no *haicai*. Uma construção cênica e dramatúrgica toda tecida na expectativa de ação e em seus hiatos. Suas frestas. Seus vazios.

Uma constante tensão que se sustenta nessa temporalidade outra, não espacializada e organizada a partir da sucessão linear de eventos, mas escoada numa aglutinação de imagens, sensações, emoções e pensamentos, todos interpenetrados uns aos outros, num contínuo fluir, numa duração. Uma suspensão temporal deste tempo métrico, regido por *Cronus*, para um deleite nesta temporalidade *bergsoniana* duracional, que nos agracia com essa sensação 'de que nada acontece, mas o tempo passa', materializada por gestos singelos, olhares pontuais e muita escuta.

Mulher da Areia :: Teshigahara Hiroshi :: 1964

E que som tem esse tempo passando, escorrendo pelas penumbras da imagem, nas extremidades da montagem? Que som tem um pensamento, um desejo, uma angústia? A estas perguntas, Takemitsu apresenta uma complexa paleta sensorial de estilos e texturas, que aproximam seu interesse na exploração do silêncio na estrutura composicional da música de Anton Webern, aos fazeres musicais tradicionais japoneses. Em *Mulher da Areia*, justapõe *glissandos* em divises de cordas a peças de percussão asiáticas, desterritorializando timbres e texturas, numa experiência de distensão temporal provocada por esse eterno "ficar mais agudo".

Um prolongamento sonoro da tensão que se estabelece em cena, ou ainda, da plasticidade dessa tensão. Em outra situação, propõe uma tensão com uma sequência rítmica de *taikos*, ao mesmo tempo em que ressignifica tradições ritualísticas e tribalistas japonesas. Já em *Seppuku*, Takemitsu se apropria do silêncio e da tensão sustentada pela situação de iminência de combate, ao propor o contraste entre o som do vento e as cordas de *shamisen*.

Sepukku :: Kobayashi Massaki : 1962:

Estabelece suas motivações temáticas neste hiato existente entre a intenção e a realização, entre o desejo de vingança e sua consumação. Desenha transversais no intervalo dentre as falas, nas trocas de olhares, no gesto que ainda não se presentificou. Nesse escoamento que vai se adensando e se tensionando na medida em que as intenções são reveladas. *Ma*.

Ainda que essa leitura crítica não fosse possível naquela época, percebo o quanto tais experiências moldaram meus caminhos e minhas escolhas artísticas desde então. Estamos falando dos anos de 2010 e 2011, anos que precederam ao início de um intenso período entre 2012 e 2016, em que realizei entre duas e três residências artísticas internacionais por ano.

Tempo Suspenso

LE TEMPS SUSPENDU :: SESC Ipiranga :: São Paulo / Brasil 2013 :: (colaboração com Karina Montenegro (vídeo mapping); Violetta Cenzi (imagens); Marcelo Ozorio (guitarra)

LE TEMPS SUSPENDU
http://dudutsuda.com/artworks/?p=38

Um trabalho artístico foi e é muito significativo desta transformação no sentir ao qual me refiro. Cito a performance *'Le temps suspendu'*, apresentada pela primeira vez em novembro de 2012 na Cité Internationale des Arts de Paris.
Em *'Le temps suspendu'*, propunha composições sonoras que buscavam traduzir a sensação de suspensão temporal vivenciada em rituais contemplativos de gravação de áudio em espaço público. Utilizava tais gravações para criação de texturas sonoras a serem manipuladas em cena, em justaposição e sobreposição às criações melódicas e harmônicas ao piano e em sintetizadores. Me impressionava com a riqueza de detalhes dessas situações, dos micro-universos contidos nesses sons ao mesmo tempo íntimos e públicos; passava horas gravando aqueles sons, contemplando aquelas situações, tal qual numa meditação; num outro momento, estava a buscar situações que me seduzissem da mesma forma.

Na realidade, comecei a realizar as gravações para a concepção da instalação *PariSound*, realizada dentro do programa de residência artística Internationales Résidences aux Récolletes em outubro, novembro e dezembro de 2012 (e apresentada na Mostra Sonora Paço do Paço das Artes de São Paulo em 2013). E no meio desse processo me deparei com esta preciosidade inesperada. Foi, sem dúvida, um dos períodos mais intensos e interessantes da minha vida, já que era a primeira residência artística e a primeira aproximação intencional daquilo que até então conhecia como uma experiência externa.

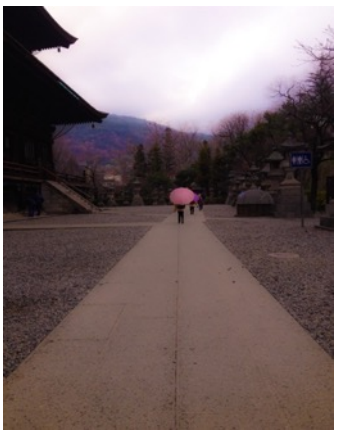
PARISOUND
http://dudutsuda.com/artworks/?p=66

Em novembro de 2013 participei do Tokyo Experimental Festival Vol. 08 – Tokyo Wonder Site apresentando a performance 'Le temps suspendu', e nos meses de dezembro de 2013, e janeiro e fevereiro de 2014, estive em residência artística na mesma instituição. (atual TOKAS).

Ma advinha, portanto, desse entre-espaço, dessa duração intervalar que eu praticava durante as gravações por não poder me movimentar e fazer qualquer ruído. Tais limites e limitações ocasionaram no meu primeiro exercício meditativo sonoro de experimentação da espacialidade *Ma.*

Grandes Viagens

Durante um período de residência artística no Japão pude verdadeiramente compreender a complexidade singular de *Ma*. Complexidade dada suas múltiplas formas de manifestação cultural e fenomenológica, como bem apontou Michiko Okano em seu doutorado. Singular pela simplicidade como se coloca diante do nosso sentir. Sentimos, e isso basta.

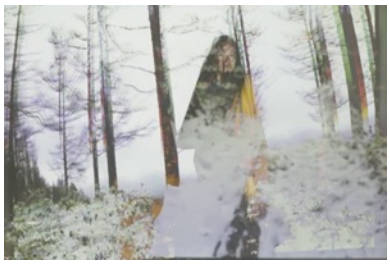


Templo Zenkoji, 2013. Nagano. Acervo do artista.

Visitando diferentes santuários xintoístas e templos budistas em cidades históricas como Nikko, Nagano e Kyoto, pude sentir a espacialidade *Ma* na forma de concepção espacial e organizacional dos edifícios e áreas verdes. Templos e santuários estão sempre circunscritos num espaço que os separa de seus arredores e da malha urbana.

As áreas do entorno dos edifícios do templo ou do santuário, que podem compreender bosques, caminhos, montanhas e espaços vazios são constituintes e intrínsecos a este local sagrado. Na realidade, é ainda mais interessante: são os espaços vazios dentre os edifícios e construções dos templos e santuários que rendem sua divindade.

Quanto maiores e mais abertos forem estes espaços, maior a sensação de se estar imerso num local sagrado. Nesta situação muito específica da cultura tradicional japonesa, portanto, a espacialidade *Ma* se presentifica enquanto o divino, o sagrado, através desta sensação indescritível e intangível de sentir a divindade daquele local nos seus hiatos e intervalos espaciais.



MA
http://dudutsuda.com/artworks/?p=52

Em junho de 2015, apresentei a instalação *Ma* no Festival de la Imagen em Manizales na Colômbia.

Em minhas primeiras tentativas de compreensão teórica da espacialidade *Ma*, me debrucei sobre a sensorialidade de suas presentificações buscando entender uma forma de incorporá-la em minhas operações poéticas. Durante este período de residência, dei início aos primeiros passos na compreensão e tradução cultural da espacialidade *Ma*, e sua aterrizagem poética enquanto conceito dentro do processo criativo. Digamos que foi um grande segundo passo, que rendeu a criação da instalação intitulada *Ma*, apresentada em Tóquio, ao final da residência artística.

Tempo Suspenso 2

LE TEMPS SUSPENDU :: Red Bull Station :: São Paulo / Brasil 2014 :: colaboração com Marcelo Ozorio.

A partir de 2014, pude aprofundar os experimentos poéticos concernentes à sensação de tempo suspenso em apresentações da performance *'Le temps Suspendu'* em duas ocasiões muito especiais e experimentais: no primeiro semestre no terraço da *Red Bull Station*, em São Paulo, com curadoria de Paula Borghi, e a participação especial de Marcelo Ozorio nas

guitarras; e no segundo semestre, no *Centre Récollets*, em Paris, em colaboração com o vídeo-artista Miro Soares, durante minha segunda estada na Residência Artística *Internationales Résidences aus Récollets.*

LE TEMPS SUSPENDU :: Centre Récollets :: Paris / França 2014 :: colaboração com Miro Soares

Durante a residência, também desenvolvi uma performance para espaço público com a artista multi-plataforma francesa Manon Harrois, *Invisibles*. Nessa performance, caminhávamos muito lentamente, explorando profundamente o controle corporal na transição de peso entre as pernas, na suspensão do movimento. Realizamos um percurso de 100 metros em duas horas, atingindo estados de consciência meditativos inimagináveis, e profundamente ricos para posteriores processos criativos que desenvolveria.

INVISIBLES :: Gallerie Space Window :: Paris / França 2014 :: colaboração com Manon Harrois

Tais experimentações somadas ao mergulho proporcionado pelo mestrado entregue no mesmo ano, culminaram numa outra indagação concernente a essa sensação e ao termo cultural. Ao invés de proporcionar as sensações ao público a partir de um agenciamento de sonoridades e imagens, porque não experienciá-las no corpo, e vivenciá-las em cena?

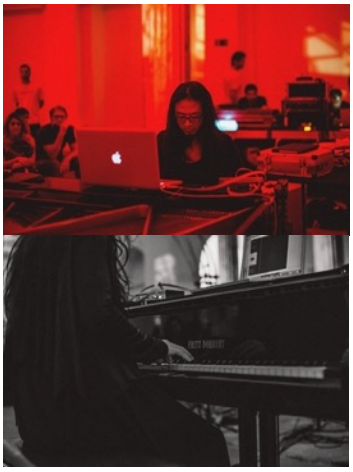
Estudo para o Silêncio

Dessa indagação, nasceu a performance 'Estudo para o Silêncio', apresentada pela primeira vez no festival Happenings no Rio de Janeiro, com curadoria de Bat Zavareze.

ESTUDO PARA O SILENCIO

http://dudutsuda.com/artworks/?p=273

Envolvido por leituras sobre performance com instruções em função do mestrado e da realização da performance instalativa para espaço público *Promenade* na cidade de Cadiz, concebi um programa cujos objetivos giravam em torno do esvaziamento da mente através de procedimentos de performance que exploram caminhadas lentas e a não formulação de padrões.



ESTUDO PARA O SILENCIO ::
Festival Happenings :: Rio de Janeiro / Brasil 2015

Programa ::

Prelúdio

1. Permaneça em silêncio por dois dias sem se comunicar com ninguém.
2. Durante este período, tente relembrar memórias traumáticas para reviver esses estados.

Cena

1. Permaneça em silêncio.
2. Entre no palco e caminhe bem devagar em direção ao piano.
3. Durante esta caminhada, tente silenciar seus pensamentos
4. Ao chegar ao piano, se você não conseguiu silenciar seus pensamentos, fique em silêncio e imóvel.

Piano

1. Não deve criar padrões rítmicos, melódicos e/ou harmônicos.
2. Caso você formule algum desses padrões, deve desconstruir o fluxo sonoro.
3. Deve parar o fluxo de som quando não for mais possível tocar sem tocar nenhum padrão.
4. Permaneça em silêncio.

Ainda em 2015, reapresentei a performance no *Festival de la Imagen* de Manizales, na Colômbia, onde pude explorar melhor a situação de silêncio e avançar na pesquisa acerca do programa.

Mas foi durante o período de residência artística *Villa Waldberta / Plus Brasil / Goethe Institute* em Munique, Alemanha, no começo de 2016, que pude refinar as instruções e cumprí-las integralmente, com a possibilidade de me isolar nas florestas dos arredores da residência, em clima invernal. O silêncio e o vazio experienciado nesses retiros foram fundamentais para a fomentação dos estados alterados que buscava.

De volta ao Brasil, apresentei esta performance mais duas vezes, na Mostra *Cine Performa*, na *Red Bull Station*, com curadoria de Fernando Velasquez, no Festival Bigorna do Estúdio Fita Crepe, e na Ocupação 'Qualquer frase era melhor que o silêncio', com curadoria de Thais Gouveia e Ana Roman. Ao realiza-las, senti que havia alcançado a sensação de suspensão temporal, mas ainda faltava alguma coisa; sentir no corpo a sensação se instaurar foi muito importante para acessar um outro aspecto concernente a essa pesquisa, a possibilidade de sua encarnação como sensação experienciada ao mesmo tempo em que ela é emanada. Nesse ponto, chegamos nos trabalhos aqui apresentados, *'Estudo para o tempo suspenso Ma '* e *'Físico'.*

ESTUDO PARA O SILENCIO ::
Festival de la Imagen :: Manizales / Colômbia 2015

ESTUDO PARA O SILENCIO ::
Einstein Kultur Theatre / Goethe Institute :: Munique / Alemanha 2016

Die Stille im Inneren

Haidhausen – Stille ist nicht nur die Abwesenheit von Tönen. Stille ist ein atmosphärisches Raum-Klang-Empfinden von Ruhe. Der brasilianische Multimediakünstler Dudu Tsuda hat sich intensiv mit diesem von jeglicher Geräuschkulisse unabhängigen Zustand befasst. Er weiß um die Schwierigkeiten, die eigene innere Unruhe zu überwinden. Während seines Aufenthalts als Künstler in Tokio im Jahr 2014 hat er das selbst zur Genüge erlebt. „Die Stille im Inneren" ist der Titel der experimentellen Musikperformance, die er am Freitag, 15. Januar, um 20 Uhr im Einstein Kulturzentrum, Einsteinstraße 42, in Haidhausen präsentiert. Darin finden sich Erfahrungen mit emotionalem Stress genauso wieder wie die strukturellen Gegebenheiten musikalischen Erlebens. Eine Mischung aus Klavierspiel und verschiedenen Performancekonzepten verspricht dieses Bühnenereignis, das strengen Vorgaben und einem klaren Aufbau folgt. Bis März ist Tsuda gemeinsam mit sechs weiteren lateinamerikanischen Künstlern als Stipendiat in der Villa Waldberta in Feldafing ansässig, um bestehende Projekte weiterzuentwickeln und künstlerische Prozesse anzustoßen. Näheres zu Dudu Tsuda ist auf seiner Homepage unter www.dudutsuda.com zu erfahren. STZ

Suddeutsche Zeitung – Munique / Alemanha
08-01-2016

https://www.sueddeutsche.de/muenchen/musiktipp-die-stille-im-inneren-1.2810192

Revista Select – São Paulo / Brasil
16-09-2016

https://www.select.art.br/ocupacao-qualquer-frase-era-melhor-que-o-silencio/

"O zen quer que admiremos um ponto de vista inteiramente novo, a fim de que possamos olhar os mistérios da vida e os segredos da natureza";[35] portanto, o zen deve ser entendido como "... acima de tudo uma técnica de descondicionamento para vencer a inércia";[36] assume o zen, "... em primeira e última instância, uma disciplina e uma experiência que não dependem de qualquer explicação, pois uma explicação desperdiça tempo e energia e nunca alcança o algo. Tudo o que conseguirás é um mal-entendido e uma visão distorcida da coisa. Quando o zen deseja que experimentes a doçura do açúcar, ele o coloca direto na tua boca, sem qualquer palavra".[37] Estas experiências do zen "... parecem embebidas das idéias do vazio (*sunyata*), do nada (*nasti*), da quietude (*santi*), do não-pensamento (*acinta*), e outras noções similares, todas passíveis de uma interpretação niilista ou propugnando um quietismo negativo".[38] É chegada a hora de se encontrar o significado de satori.

LAURENTZ, 1991, p. 29

voltar a si mesmo".[41] "O satori não consiste em produzir uma certa condição predeterminada, por pensar-se nela intensamente. É adquirir um novo ponto de vista ao olhar para as coisas. Desde o desabrochar da nossa mente, somos compelidos a responder às questões externas e internas de uma certa maneira analítica e conceitual. A disciplina zen consiste em destruir de uma vez para sempre esta base e reconstruir a velha estrutura numa fundação inteiramente nova".[42] "Satori é o súbito relâmpago da consciência de uma nova verdade jamais sonhada. É uma espécie de catástrofe mental, ocorrendo num instante, após o empilhamento de materiais intelectuais e demonstrativos. O empilhamento atingiu o limite da instabilidade, todo o edifício ruiu até o solo, e então um novo céu se abre para nós".[43]

LAURENTZ, 1991, p. 30

ESTUDO PARA O SILENCIO ::
Einstein Kultur Theatre / Goethe Institute :: Munique / Alemanha
2016

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir ma

Me enraizado na Cultura / Ma Molar

Sensorial / conceitual

sawari

kami no kehai

Okura Shonosuke Tsurumi

Himorogi Tsurugaoka Hachimangū (鶴岡八幡宮) :: Kamakura

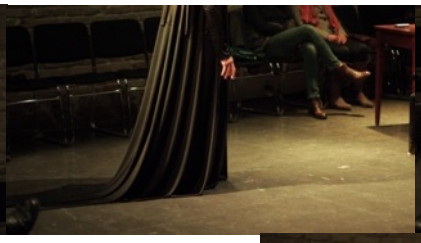
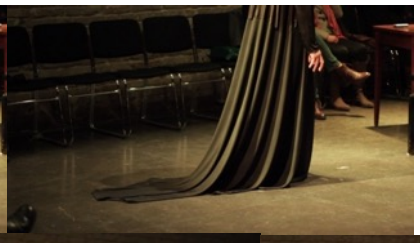
expectativa de acontecimento

intenção e reminiscência da ação como acontecimento estético

Lugar experiencial

Seppuku – Kobayashi 1962 Toru Takemitsu

Equilíbrio metaestável

AWAI

ESTETICO
RELIGIOSO
TRADICIONAL

interpenetração de duas situações, temporalidades, realidades, sensações

WEBERN – CAGE - TAKEMITSU

kami no kehai

silêncio indeterminado puro potência

SENSORIAL
TEMPORAL

HIJIKATA

intenção e reminiscência da ação
como acontecimento estético
corpo como reminescencia
som como intenção

PRESENTIDADE
ROBERT MORRIS

METAESTABILIDADE

expectativa de acontecimento

sensação de suspensão temporal

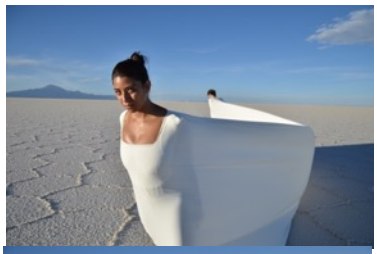
INDIVIDUAÇÃO

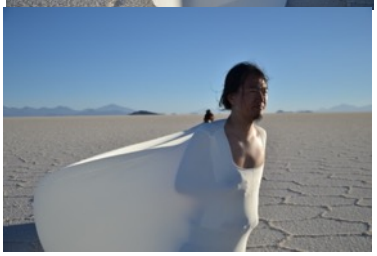
Segundo Simondon, equilíbrio metaestável, consiste de um estado de sistema em que toda sua potência se encontra em seu mais alto nível de tensão podendo irromper inúmeras reações a qualquer momento, numa erupção energética que durará até que o sistema perca toda sua capacidade de transformação.

LUGAR EXPERIENCIAL
NITCHKE

O conceito de metaestabilidade em Simondon, encontra grande sinergia nas aproximações conceituais em torno do ma, ao contribuir com mais um aspecto concernente a natureza de sua duração. A partir da sua aproximação, é possível compreender o que o instaura e o sustenta, um tipo específico de tensão que perdura enquanto houver potencialidade diferencial, se mantendo numa forma de equilíbrio dinâmica, em constante transformação.

4.3.1. Estudo para o tempo suspenso Ma _Espaço público e metaestabilidade





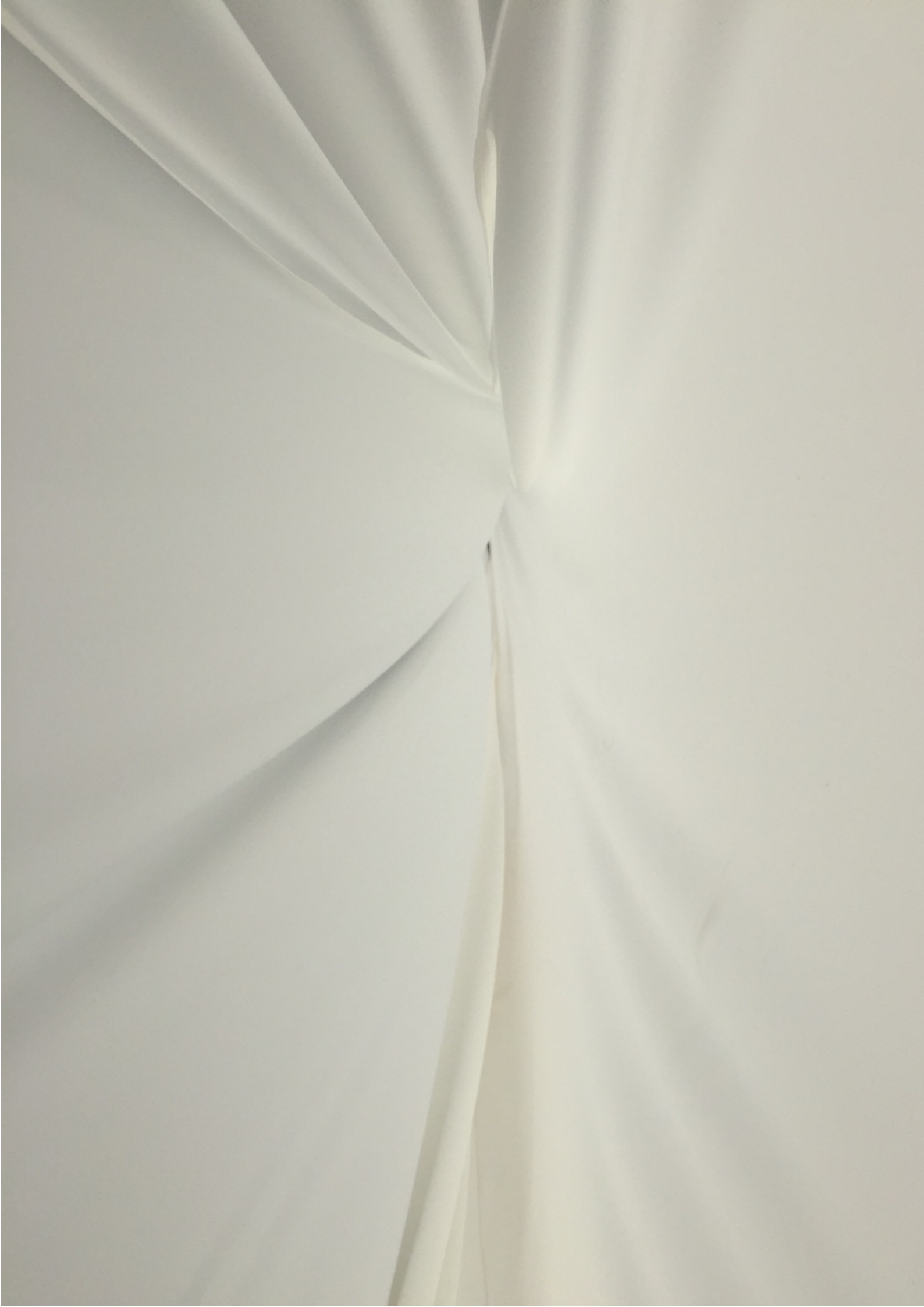
Sinopse

Em ação, dois corpos estão pendentes e em constante tensão, conectados e suspensos por uma malha de tecido. O movimento do tecido ao vento cria sensações sinestésicas de sonoridade e temperatura com seu ritmo e inconstância. Suas quase imperceptíveis ondulações tornam o tempo tangível, ainda que suspenso e fotográfico.

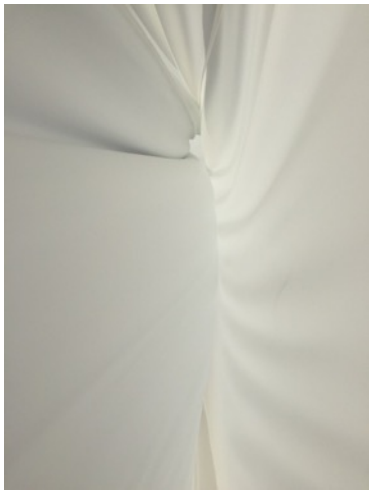
O silêncio e a expectativa da ação instauram e perpetuam a tensão espacial e a suspensão temporal, numa eterna iminência do acontecimento. Estica o vazio a ponto que o fundo se afigura. Um equilíbrio metaestável em que a escuta e a percepção do outro se dá através da conexão no espaço.

Em (des)equilíbrio dinâmico, a espacialidade *Ma* se presentifica pela constância em que o sistema se auto-organiza para o silêncio. Um desiquilibrar que equilibra numa ação de constante ajuste de contrapeso, a partir de uma conectividade profunda e silenciosa entre corpos. Uma ação que impõe uma alteração de percepção do espaço / tempo a partir de uma escuta táctil entre o sensível e o imperceptível, que desencadeia uma rede polissêmica de estados corpóreos de interdependência, coletividade e unicidade.

Numa realidade tomada por ondas de conservadorismo, autoritarismo, intolerância às diferenças, fake news e polarização política, a escuta e o silêncio tendem a ser as mais poderosas formas de resistência. É uma ativa-açao que, por contraste, é um grito.



.



Desejo de realização

Em 2016, fui convidado para participar da IX Bienal de La Paz, acontecimento que verdadeiramente transformou minha relação artística com a espacialidade *Ma.* Aproveitando a oportuna situação, sem muita certeza de como resultaria tal aposta artística, decidi realizar uma performance no deserto de sal.

Agenciei tal desejo convidando a designer e estilista Valentina Soares que, em parceria com o também designer e estilista Alex Casimiro, criaram uma peça de vestimenta de 10 metros para duas pessoas, da cor do deserto, um branco levemente puxado para o creme.

Nesse trabalho, busco novamente a meditação em ação, mas dessa vez, tal meditação em ação consistia da obra em si. Ser suspensão temporal, ser *ma.* Conforme descrito do capítulo anterior, os processos criativos dessa série lidavam com essa aproximação meditativa a partir da tentativa de produzir no outro a sensação experimentada nas meditações em espaço público, ou alcançar a sensação em cena, e praticar o estado meditativo durante a ação. Em *'Estudio para el tempo suspendido Ma'*, chego numa síntese dessas duas perspectivas poéticas, buscando encarnar a duração metaestável do *Ma* como uma intensidade da ação de contrapeso. Nesse sentido, um intento de produzir no outro a sensação que estou experienciando, no ato de sua realização.

Deserto de sal

Para a realização dessa performance, foram realizadas expedições investigativas pelo deserto com o objetivo de encontrar uma área em que não tivéssemos referências de direção, como montanhas ao horizonte e rastros de pneus de carros.

Foram dois dias dentro do deserto em caminhadas partindo do vulcão desativado *Tunupa*. Criou-se uma metodologia de caminhar em linha reta por uma ou duas horas, registrando o trajeto percorrido com uma câmera Go Pro fixada na cabeça. Foram três caminhadas no total. Na última investida, foi encontrado um ponto com as características desejadas, o que facilitou bastante o trabalho no dia seguinte com toda a equipe.

Ação

A performance foi realizada em colaboração com a performer Ivanna Terrazas, conhecida pela foto performance *'Beso de Chola'* de Adriana Bravo, em conjunto com a fotógrafa Alexandra Sanchez.

Apesar de ser uma performance para espaço público, por estarmos num ambiente deserto, sabíamos que sua apreciação se daria apenas através de seu registro em vídeo. De modo que escolhemos um posicionamento que favorecesse a composição de uma vídeo-instalação homônima em espaço expositivo.

O estabelecimento do equilíbrio entre os corpos é uma constante na ação, e o esforço corpóreo para sustentá-lo nos faz alcançar estados meditativos inimagináveis. Os primeiros quinze minutos são muito exaustivos e causam muita dor, mas sua superação eleva o estado mental a um nível em que o corpo se torna muito mais poroso ao ambiente. As vibrações no tecido passam a ser percebidas de forma mais intensa, assim como as variações de temperatura na pele. Toda sua percepção fica mais aguçada. De modo que a conexão com o outro performer alcança um outro patamar de intensidade.

.

devir ambiente_devir ma_devir kinestésico

A tensão física de contrapeso é o elemento mais evidente da ação, ressaltando a sensação de suspensão temporal e expectativa de acontecimento.

Em equilíbrio metaestável a ação de contrapeso atinge seu nível máximo de tensão num devir polissêmico que engloba todas as possibilidades. A ação se assemelha a uma fotografia por sua estaticidade, com uma movimentação muito sutil em decorrência da tensão vetorial variante. A semelhança tonal de cores de fundo e figura, e a baixíssima quantidade de informações imagéticas, reforçam ainda mais esta sensação de suspensão temporal, trazendo todo o espaço de seu entorno para um estado contemplativo, quase pictórico.

Em sua realização instalativa, sua ambigüidade imagética se torna ainda mais evidente, posto que a percepção de movimentação se torna ainda menor, sendo apenas possível perceber algumas ondulações no tecido. O movimento do tecido ao vento, por sua vez, cria sensações sinestésicas de sonoridade e temperatura com seu ritmo e inconstância: suas quase imperceptíveis ondulações tornam o tempo tangível, ainda que suspenso e fotográfico.

Tais percepções remontam ao conceito de lugar experiencial que nos fala Günter Nitschke, na medida em que a tensão vetorial é duplamente estabelecida, física e sensorialmente, para os performers que praticam a ação, por um lado, e para os expectadores que a contemplam, por outro. A metaestabilidade sistêmica provoca e sustenta a sensação de suspensão temporal em decorrência da tensão vetorial no espaço, e da expectativa de ação causada por ela. A espaço-temporalidade *ma* se presentifica em diferentes níveis; devir ma.

Ma é, em última análise, "lugar" ou "criação de lugar", em que inclui não apenas forma e não forma (ou seja, ma como espaços vazios), mas também forma / não forma imaginativamente criada ou percebida na experiência imediata. (...) é a consciência simultânea dos conceitos intelectuais de forma + não forma, objeto + espaço, associados a uma experiência subjetiva (...) É a coisa que ocorre na imaginação do ser humano que experimenta esses elementos. Portanto, pode-se definir ma como um lugar 'experiencial', estando mais perto da atmosfera misteriosa causada pela distribuição externa de símbolos.

(GÜNTER NITCHKE Apud PILGRIM, 1986, p. 268-269 Tradução nossa)

>>> Ler mais em 3.1.2 devir ambiente_devir kinestético / 3.1.4 devir ambiente_devir ma

O tempo somente é porque algo acontece, e onde algo acontece o tempo está.

(ERNST BLOCH Apud SANTOS 1996, p. 115)

.

>>> Ler mais em 3.1.2 devir ambiente_devir kinestético / 3.1.4 devir ambiente_devir ma

Podemos admitir que ao lado de uma duração natural, o evento também pode ter uma duração organizacional. A duração natural deriva da natureza original do evento, de suas qualidades individuais, de sua estrutura íntima. Mas, podemos, também, prolonga-lo, fazendo-o durar além de seu ímpeto próprio, mediante um princípio de ordem.

(SANTOS, 1996, p. 118)

Os eventos são, todos, Presente. Eles acontecem em um dado instante, uma fração do tempo que eles qualificam. Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço. (...) São os eventos que criam o tempo, como portadores da ação presente.

(SANTOS, 1996, p. 115).

Retrotopias 2018 :: outros devires

Dois anos após sua realização na Bolívia, a performance foi reapresentada na Mostra Retrotopias, em São Paulo, dessa vez com a performer Sandra Miyazawa.

A ação foi realizada na praça Roosevelt em duas situações distintas, a primeira no final da tarde de uma quarta-feira, e a segunda no início da tarde de um sábado. Sua presença destacada pela sua cor branca num meio caótico e ruidoso, gerou, por si, um contraste. Para além do evidente contraponto, na ação a espaço temporalidade *ma* se presentificou de outra forma*,* estabelecendo outras linhas de fuga concernentes à experiência da complexidade instaurada pela ação e seu entorno (assim todas as teias de relações sociais, políticas, econômicas, culturais e pessoais, memórias e afetos, estruturas físicas e planos arquitetônicos e urbanísticos). A presentificação do *ma,* portanto, se deu a partir da noção de lugar em Doreen Massey, em que se atenta à complexificação das dimensões físicas de um determinado espaço pela sua prática, sobrepondo e justapondo outras camadas e fluxos sócio-político-econômico-ambientais.

Os seres de sensação evocados pela ação, nesse sentido, são indissociáveis de seu entorno. A ação, fazendo parte e se relacionando com o ambiente, cria um complexo bloco de sensações cujos perceptos e afecto se dão no ato de sua realização, isto é, na presentificação do *ma*. Por se tratar de um acontecimento no espaço público, que o afeta e é afetado por ele, há um borramento das fronteiras entre quem está percebendo e o que se está percebendo.

A ação realizada no meio da cidade, aflorou no espectador uma série de sensações concernentes à alteração da percepção de tempo, tendo-se como hipótese, que este agenciamento engendre um borramento das fronteiras entre a coisa e a percepção da coisa. Em outras palavras, uma interpenetração de duas realidades distintas, o espaço público e a percepção do indivíduo deste espaço, na medida em que na ação, em sua presentificação, uma coisa se dilui na outra.

Nos remonta a discussão em torno da noção de evento realizada por Milton Santos, em que o autor, ao justapor diferentes perspectivas sobre ações no espaço, nos sintetiza que uma ação transforma e determina o tempo de um lugar na medida em que é praticada na ponta da flecha do presente. Tal qual nos coloca Robert Morris com relação ao seu conceito de *presentidade*, tanto a ação quanto a forma que a percebemos se dão nesse interstício entre o presente e o espaço experienciado. Aquilo que se presentifica como evento, o ma, estabelece a espaço temporalidade de um lugar. E quando evoco aqui a palavra lugar, entrecruzo a perspectiva de Massey (discutida com mais profundidade em 3.1.1 *devir ambiente_devir vírus*), a perspectiva de Santos, enquanto "um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições" (SANTOS, 1996, p. 258) (também discutida em 4.2. Promenade - no processo criativo da série Promenade), e a perspectiva de lugar experiencial de Nitschke (discutida com profundade em 3.1.4 *devir ambiente_devir ma*), resultando na idéia de uma espaço-temporalidade presentificada em meio aos fixos e aos fluxos compartilhados por diferentes atores de um espaço.

Esses "lugares" experienciais evocam, por sua própria natureza, uma sensação de realidade caracterizada por um imediatismo dinâmico, ativo, mutável e poético em vez de ser meramente objetivo ou subjetivo. Está de acordo com o que Joseph Kitagawa descreveu como a "estrutura japonesa de significado unitário de consciência poética, imediata e simultânea", na qual "passado e futuro, tempo e espaço, colapsam no presente, e "o tempo [não é] percebido como uma realidade independente da natureza [ou espaço]." É uma abertura ou esvaziamento de si mesmo no imediatismo do momento em constante mudança além das distinções, e entre este e aquele mundo. É um mundo entre sujeito e objeto. Como disse Isozaki acima: *ma* é um lugar em que o espaço é "percebido como idêntico aos eventos ou fenômenos que ocorrem nele; isso é, espaço reconhecido apenas em sua relação com o fluxo do tempo".

(Günter Nitschke Apud Pilgrim 1986: 268-269 Tradução nossa)

Os eventos dissolvem as coisas (...), eles dissolvem as identidades, propondo-nos outras, mostrando que não são fixas...

(CARLO DIANO Apud SANTOS, 1996, p. 116).

Parece haver uma distinção fundamental entre a experiência interativa em tempo real e todos os outros tipos de experiência. O “eu” é aquela parte do self no ponto da seta do tempo que é apresentado ao self consciente. O “mim” é aquela “imagem” reconstituída do self formada de quaisquer partes – linguagens, imagens, juízos etc. – que nunca podem coexistir com a experiência imediata, mas acompanham em partículas e pedaços. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. (...) O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo.

(MORRIS IN COTRIM, C.; FERREIRA, G., 2006, p. 404).

As qualidades sensoriais do *ma* são compartilhadas pelas pessoas naquele lugar, sendo a percepção temporal da ação uma parte integrante desse comum estabelecido entre atores, fluxos e fixos. Podemos ir mais além e arriscar que a ação, as pessoas que estão transitando no local, as construções arquitetônicas, as teias de relações sócio-político-econômicas, e os aspectos físicos naturais, se diluam numa única espaço-temporalidade *ma.*

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir ma

Sensorial / conceitual

sensação de suspensão temporal

intenção e reminiscência da ação como acontecimento estético

devir kinestésico

Himorogi Tsurugaoka Hachimangū (鶴岡八幡宮) :: Kamakura

Percepção do espaço através do movimento

Presentidade de Robert Morris

Evento de Milton Santos
Lugar (espaço praticado) de Doreen Massey

expectativa de acontecimento

Lugar experiencial

Seppuku – Kobayashi 1962
Toru Takemitsu

Equilíbrio metaestável

O awai “se forma no momento em que duas perspectivas se dirigem uma à outra e que, ao invés de se oporem e se suprimirem mutuamente, elas se combinam e se interpenetram.”

(FUJITA, 2021, p. 181).

AWAI

interpenetração de duas situações, temporalidades, realidades, sensações

Glass Wood House _ Kengo Kuma 2007

Sobreposição / interpenetração entre a ação e o espaço urbano

O conceito de metaestabilidade em Simondon, encontra grande sinergia nas aproximações conceituais em torno do ma, ao contribuir com mais um aspecto concernente a natureza de sua duração. A partir da sua aproximação, é possível compreender o que o instaura e o sustenta, um tipo específico de tensão que perdura enquanto houver potencialidade diferencial, se mantendo numa forma de equilíbrio dinâmica, em constante transformação.

Excerto extraído de *3.1.4 devir ambiente_devir ma*

Equilíbrio metaestável

Segundo Simondon, equilíbrio metaestável, consiste de um estado de sistema em que toda sua potência se encontra em seu mais alto nível de tensão podendo irromper inúmeras reações a qualquer momento, numa erupção energética que durará até que o sistema perca toda sua capacidade de transformação.

Excerto extraído de *3.1.4 devir ambiente_devir ma*

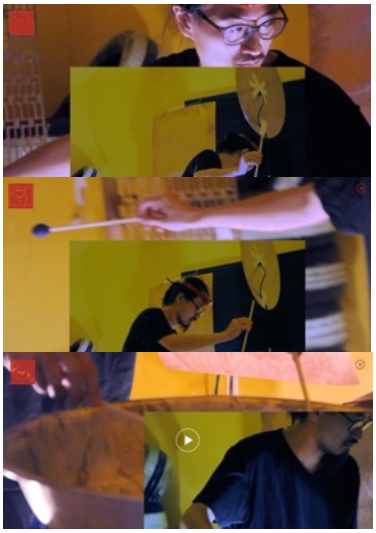
Lugar experiencial

Esse colapso espaço temporal colocado por Nitchke encontra ecos e ressonâncias no conceito de presentidade de Robert Morris (discutido no item Devir Ambiente, Devir Kinestésico), na medida em que também posiciona o ma na ponta da flecha do tempo presente. Como a percepção do espaço é atrelada à percepção do tempo experienciado nele, o ma enquanto esse lugar ‘experiencial’, pode ser lido como um ‘vir a ser sendo’ relativo aos aspectos ontológicos da presentificação em questão, na medida em que incorpora aspectos duracionais do espaço em que é circunscrito, sejam eles fluxos sócio-político-ambientais, relações interpessoais ou formas de alteração de percepção espaço-temporais.

Excerto extraído de *3.1.4 devir ambiente_devir ma*

*

4.3.2. Físico _Intensidades Sonoras



Galeria ReOcupa :: Rizoma Urbano

Sinopse

Físico é uma performance de arte sonora que lida com as sensações de medo e insegurança em situações de violência e repressão praticadas pelo Estado. A partir da sobreposição e da justaposição de áudios pré-gravados documentados em atos e manifestações nas ruas de São Paulo, e sonoridades criadas com instrumentos manipulados pelo artista em cena, explora tais intensidades / sensações como durações, propondo variações de densidade composicional como formas de sentir e traduzir os seus gradientes.

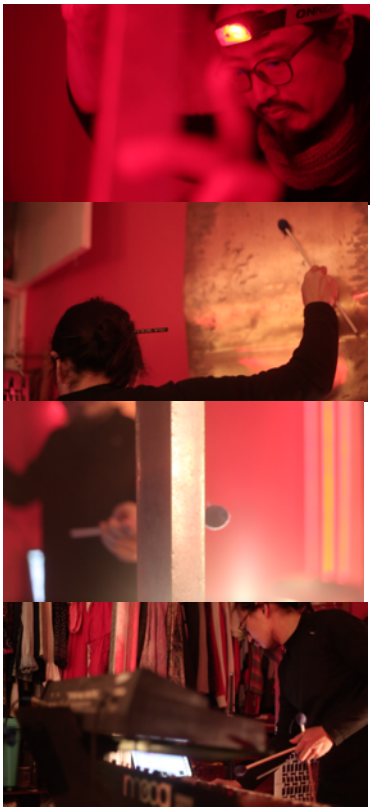
Sentir

Ambiências e imagens sonoras em diferentes densidades compõem o fio condutor da experiência, hibridizando processos manuais, analógicos e digitais de manipulação e edição em tempo real. Numa ação corpórea-espacial, faz soar os diferentes objetos metálicos, ao mesmo tempo em que texturiza os sons captados pelos microfones de piezo e os sons pré-gravados em computador.

Sincroniza no tempo presente realidades diacrônicas, abrindo espaço para novas ressignificações do simbólico político através da sensorialidade qualitativa e pouco indicial da massa sonora. Se organiza, portanto, a partir de suas bordas e conflitos fronteiriços, onde a falta de luz nos agracia com a nuance das sombras, nos permitindo uma escuta livre, edificada na experiência.

Resistência e Resiliência

Em Físico, o experimentalismo é discutido como forma de resistência em situação de escassez e opressão totalitária de Estado. Resistência no sentido que Jacques Rancière discute em seu artigo *'Será que a Arte resiste a alguma coisa?'*, de manutenção da chama acesa, e não do louvor às cinzas de um passado. Propõe, assim, a disruptura dos estratos e a renovação estrutural a partir de um experimentalismo de vida e arte.



Neste sentido, pratica-se agenciamentos que se baseiam na precariedade e nas limitações como formas de vislumbramento da experiência. As inúmeras ondas que se refletem no espaço, molecularizam operações poéticas que partem da acessibilidade tecnológica, da ecologia de recursos e da viabilidade técnica de produção como eixos centrais do seu modus operandi.

A partir do uso da retroalimentação, microfonia, saturação e repetição como formas de linguagem-signo, busca-se traçar linhas de fuga e aberturas nas relações de normatividade e rigidez da escuta.

Materiais e Narrativas Sonoras

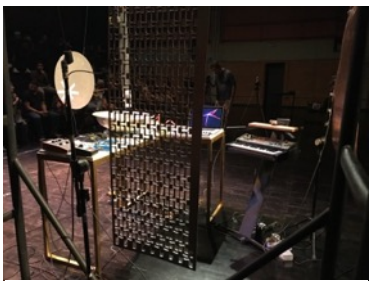
MAM – Plataforma Extremidades

Sua primeira apresentação ocorreu no auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 2019, na ocasião do lançamento do site da Plataforma Extremidades, do grupo Extremidades PUC-SP, da Profa. Dra. Christine Melo.

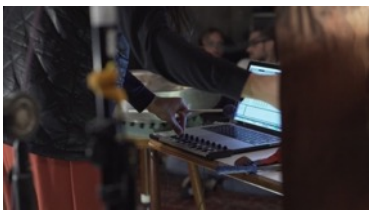
Em cena, utilizava uma chapa metálica de cobre e uma bacia de alumínio microfonadas com microfones piezo resistivos, estes conectados, por sua vez, à pedais de efeito de manipulação em tempo real. Juntamente com as chapas, dispunha de uma computador com o software Ableton Live, onde preparei um *patch* contendo áudios gravados nas manifestações contra o golpe de 2016.

Na Mostra ALEA.01_experimentalismo e urgência, a performance foi gravada ao vivo na íntegra, e essa versão é a que circula em todas as plataformas de streaming.

Nesse mesmo ano, reapresentei a performance em maio do mesmo ano, na Mostra Zonas de Compensação 6.0 - organizada pelo Grupo Interinstitucional e Internacional de Pesquisa em Arte, Tecnologia e Ciência – GIPP – UNESP-SP com coordenação da profa. Dra. Rosangella Leote –, e em junho na mostra de performances do 3º. Encontro Redes Digitais e Culturas Ativistas – PUC – Campinas, e julho na primeira edição da Mostra ALEA_experimental, ALEA.01_experimentalismo e urgência. Em ambas situações, incorporei duas chapas de aço INOX, uma retangular vazada com padrões industriais, e outra circular, uma calha de aço, e uma mola acoplada a um cilindro. Tais acréscimos na quantidade de equipamentos e instrumentos, trouxeram também uma maior necessidade de organização das narrativas sonoras que se sobressaíam das sobreposições e justa posições dos timbres e texturas.



Zonas de Compensação 6.0 UNESP



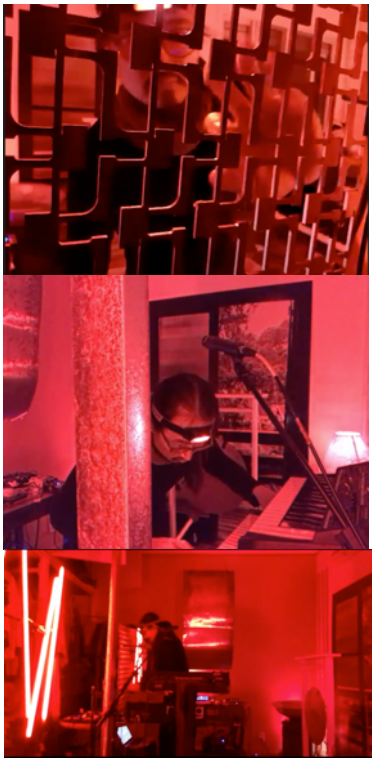
ALEA.01_experimentalismo e urgência

Nesse sentido, a performance ficou mais longa e consistente e, diferentemente da sua primeira apresentação, passou a se

manifestar como um movimento progressivo de aumento de intensidades sonoras e qualitativas. Percebi que a incorporação de um certo estado corporal atingido espontaneamente nas apresentações citadas era central na pesquisa artística, uma vez que a partir dela eu acessava as sensações que buscava emanar ao público. Era guiado pela questão: como encarnar as sensações vivenciadas nos confrontos com a polícia nas manifestações, de modo a transpirar medos, incertezas e anseios no ato performático?

Galeria ReOcupa

Tal condição de escuta e compreensão, me levaram a aprofundar a pesquisa em seções de realização da performance em estúdio, sempre gravadas e executadas sem ensaio, uma por dia. O mergulho me fez compreender aspectos e detalhes timbrísticos dos materiais com que lidava, possibilitando uma segunda camada de refinamento estético nas escolhas em cena.



ALEA.03_devir precariado

Em 2020, realizei mais três apresentações dessa performance: a primeira na exposição coletiva 'O que não é floresta é prisão política' na Galeria ReOcupa na Ocupação Nove de Julho, e as outras duas já em formato online em função da pandemia: uma na mostra Sonora Paço do Paço das Artes, realizada em meu estúdio e registrada ao vivo com uma câmera de celular na conta de Instagram do Paço das Artes; e a outra, na Mostra ALEA.03_devir precariado, na plataforma zoom do AVXLAB, igualmente performada em meu estúdio, mas dessa vez com três câmeras ao vivo (dois celulares e uma webcam de computador laptop).

A foto de Hiroshi Sugimoto aponta para sensações desse entre-espaço acinzentado e enevoado do ma.

>>> Ler mais em 3.1.3 devir ambiente_devir neblina / 3.1.4 devir ambiente_devir ma

devir ambiente_devir neblina_devir ma

Em *Físico*, uma densa neblina de texturas, em que se pode ocasionalmente reconhecer um objeto ou outro, provoca o espectador a se diluir em seu próprio entorno. Experiencia-se a espaço temporalidade *ma* como essa grande área indefinida, e em constante movimento: a neblina não é estática, não é uma situação fixa, mas um acontecimento interpenetrante multisensorialmente, com sensações ambientais imagéticas, sonoras, olfativas e tácteis. Nos diluímos na sua etérea brisa gelada, úmida e silenciosa.

Ao mesmo tempo, o *ma* também se sustenta na tensão provocada pela expectativa de acontecimento no encadeamento de elementos sonoros. Uma constante sensação de desequilíbrio, que se estabiliza na medida em que se desestabiliza, nunca chegando numa situação de repouso, mantendo o tempo eternamente suspenso em seu presente.

Tal condição de presença se expande para relação entre a materialidade e a sensorialidade na performance, em que se busca realizar um trabalho sonoro que traduza, sensorialmente e não simbolicamente, as sensações de medo, incerteza e insegurança. Há um ensejo em despertar essas sensações nas pessoas apenas com sons abstratos, cujas qualidades proporcionem e conduzam por si este complexo jogo de afecções. Nessa direção, há um interesse pela não recorrência ao verbo e às imagens sonoras indiciais como formas de representar essas sensações, mas a criação dessas sensações como gradientes de intensidade qualitativos das sonoridades propostas, quer sejam elas produzidas pelas chapas metálicas, pelos sintetizadores ou pelos áudios captados. Em Físico, portanto, cria-se um som do medo ou proporciona-se medo por sons que remetam às imagens

sonoras cinematográficas de filmes de suspense: mas lida-se com a sensação como uma qualidade intrínseca ao som, tal qual a cor e o brilho do timbre, por exemplo. Neste sentido, intenta-se fazer com que essas sensações sejam encarnadas pelas pessoas, profundamente e sem um direcionamento específico. Como ondas que ressoam e reverberam os próprios medos, inseguranças e incertezas que aquelas pessoas estão vivenciando agora.

Tais intensidades qualitativas edificam o acontecimento como experiência, estabelecendo transversalidades entre as pessoas e as coisas que a habitam ou que nos entornam momentaneamente. Apesar da condução dos artistas criadores na escolha das qualidades sensoriais que desejam trabalhar, ao entrarmos em devir com esta nebulização sócio-político-midiática, se instaura um processo de dessubjetivação e desterritorialização de tais sensações e sentimentos, os molecularizando em seus múltiplos reflexos no espaço até se tornarem minúsculas partículas reverberantes. Reverberam sensações nos espectadores, na medida em que operam intensidades enquanto experiência, evocando no outro suas próprias sensações e relações com seu entorno.

Excerto extraído de *3.1.3 devir ambiente_devir neblina*

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

Difusidade
Sonoridades e imagens sem contornos definidos

Time Exposed - Hiroshi Sugimoto_1991

Sobreposição de texturas

GC Prostho Museum Research Center – Kengo Kuma_2010

devir neblina

Reverberar / evocar

"O ma separa as coisas e os acontecimentos. Separando-os, ele cria um intervalo adequado, um interstício adaptado. Mas ele não apenas separa duas coisas ou dois acontecimentos, ele os une. Nessa zona onde os dois se ligam estando separados ou, melhor dizendo, onde eles se encontram, nasce o awai."

(FUJITA, 2021, p. 181)

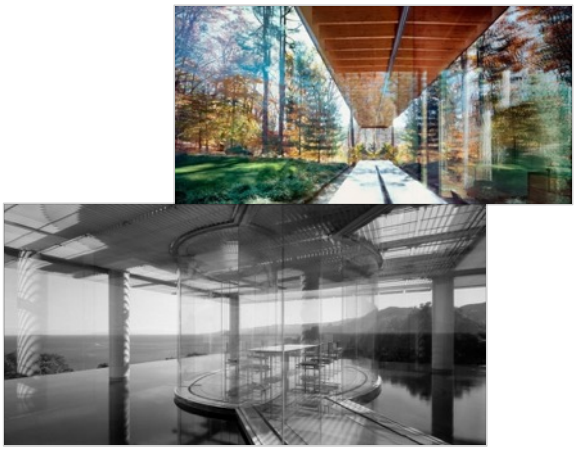
Excerto extraído de *3.1.4 devir ambiente_devir ma*

devir ma

AWAI

mediação / interpenetração de realidades

Retroalimentação / saturação sobreposição



Water Glass _ Kengo Kuma 1995

Sons gravados em manifestações contra o golpe de 2016

*

Entrevista com a curadora e crítica Juliana Caffé, para a ocasião da participação do Sonora Paço – Paço das Artes de São Paulo em junho de 2020.

Considerada, a primeira performance sonora realizada por plataforma de instagram no Brasil.

Publico parte da entrevista, pois ela esmiuça o processo criativo da obra e o relaciona com as variações de devires ambientes descritos acima. Apesar de estar numa outra formatação visual e textual em comparação com os demais trabalhos, reforço sua validade dada a forma direta, clara e complexa que descrevi e expliquei as operações poéticas e as reflexões estéticas em torno da performance.

FÍSICO | DUDU TSUDA | PAÇO DAS ARTES | JUN, 2020

Juliana Caffé: Em *Físico* você compõe uma paisagem sonora que cria atmosfera e provoca os sentidos. Trabalhar com as sensações de medo, incerteza e insegurança enquanto qualidades sonoras seria, então, uma forma de provocar estados emocionais em você e no público? No caso de *Físico,* relacionados ao crítico momento político brasileiro?

Dudu Tsuda: Sim, e em duas maneiras distintas. No meu estado corporal e mental no instante em que estou performando, e nas afecções proporcionadas aos espectadores. Entendo tais momentos como distintos, pois em qualquer performance provocamos afecções e sensações no público, mas nem sempre estamos as encarnando. Neste trabalho, proponho uma experiência de intensidade gradativa e compartilhada, em que vou progressivamente me envolvendo e envolvendo o público neste estado de leve tensão provocado pela grafia dos sons. Duracionais, aparentemente contínuos, mas com curvas de alteração sutis, a partir de sugestões de acontecimentos que nunca se concluem. Como que um transe coletivo, de cumplicidade e cooptação de estados sensoriais, trazendo a discussão sobre a violência de Estado para uma experiência sensível. Me interessa esse confronto com nossas próprias sombras e pesadelos, nossos micro fascismos, nossos autoritarismos. Como formas de tangibilizar nossa parcela de responsabilidade nisso tudo, por um lado. Mas como uma abertura para libertação e superação também. Como arte educador, acredito profundamente numa emancipação através do sensível. E não há melhor maneira de alcançá-la senão pela experiência.

JC: Podemos dizer que a sua curiosidade como artista se volta para a relação do som com questões sensíveis do ser humano, com emoções e sentimentos? Seria isso?

DT: Sim, no início esta questão era mais auto-referencial em meus trabalhos, muito em função de minha origem na música. Sou muito sensível aos sons, seja pelas suas qualidades ou aspectos simbólicos que eles trazem, e isso se reflete nos meus trabalhos. Agora, depois de anos trabalhando isso na minha esfera, consigo abrir meu trabalho pro coletivo, e a partir de mim, consigo afetar outros.

JC: Como você articula esses três elementos - o silêncio, a suspensão temporal e o termo cultural japonês 'Ma' - em relação às sensações que você explora na performance?

DT: Encadeio as sensações de medo, insegurança e incerteza como qualidades intrínsecas a esta fluidez sonora, num ambiente duracional, em que as distinções entre a temporalidade e a espacialidade das sensações, ali encarnadas e emanadas, são borradas se tornando uma só experiência. Num só fluxo. Exploro esses blocos de sensações como durações agóricas, no sentido de uma ação que está acontecendo neste instante e a cada instante, na ponta da flecha do tempo presente, numa temporalidade outra, não cronológica e racional. No infinitivo: ser medo, incerteza, insegurança, suspensão temporal e silêncio; encarnar e atingir ao público tal como me atinge. São essas presentificações da espaço temporalidade 'Ma' que me interessam, que me fazem pulsar internamente e emanar externamente sensações.

Sonora Paço :: Paço das Artes :: print do instagram

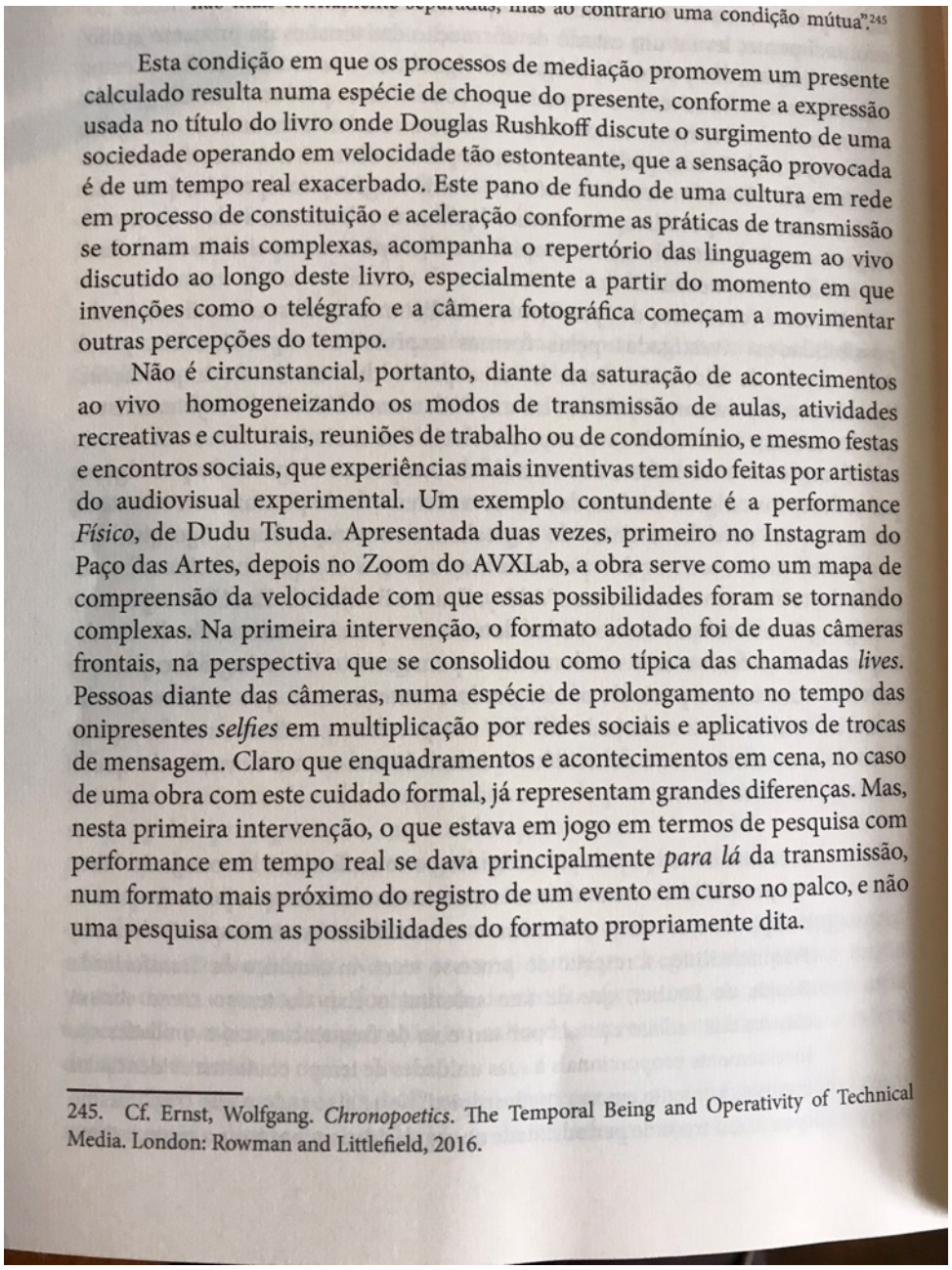
JC: Na performance você utiliza objetos cotidianos como placas metálicas e bacias. Qual é o papel desses elementos no trabalho? Como você os integra?

DT: Já faz um tempo que me instigava alcançar sensações e emoções na fisicalidade do som, não me interessando por aspectos simbólicos do som e da imagem desses objetos. E quando digo imagens, me refiro também às imagens sonoras que eles produzem: os sons de alguns instrumentos como o piano ou a guitarra, por exemplo, são demasiadamente carregados de simbolismos, sempre nos levando para outras referências audiovisuais na música e no cinema, para fora da experiência vivenciada ali, no presente. A partir deste desafio, comecei a buscar elementos simples, cujo som produzido fosse uma resultante direta de sua constituição física. Que materialidades sonoras me fariam encarnar, evocar, e afetar as pessoas com sensações de medo, insegurança e incerteza, sem que, em algum momento, eu necessitasse recorrer a imagens concretas e ao verbo? Cheguei, gradativamente, a algumas peças metálicas, constituídas integralmente por um mesmo material, que junto com sons gravados em espaço público e sintetizadores, formavam uma massa sonora mais abstrata, desmaterializadas de seu corpo cultural. E, para a captação do som, buscava microfones que fossem capaz de captar esta fisicalidade de forma mais pura e crua possível, e que fossem baratos, acessíveis e fáceis de construir e manusear. É uma posição política também, como uma forma de declarar ao mundo que experimentalismo, ao contrário do que muitos pensam, era algo extremamente acessível e generoso a qualquer tipo de interesse e tamanho de bolso. Não demorou muito para eu chegar nos microfones de contato piezo resistivos: versáteis, muito fiéis ao tipo de sonoridade que buscava, e o melhor de tudo, poderiam ser confeccionados artesanalmente a partir de míseros 20 reais.

Sonora Paço :: Paço das Artes :: fotografias in loco com câmera Sony 5D

JC: E como têm sido para você adaptar essa performance para o meio digital?

DT: É um grande desafio, pois esta performance é pensada para uma realização presencial, em que o público fica muito próximo, e pode assim sentir melhor a intensidade dos gestos e das sonoridades. Trabalho com caixas de som grandes e com amplo espectro de frequências, o que proporciona uma variedade quase infinita de sub-graves e agudos. Já no celular, forma como a grande maioria das pessoas vai experienciar esta performance, por mais que eu esteja enviando áudio de alta resolução via streaming, vou contar com as limitadas caixas de som e fones dos aparelhos, sem falar na conexão de internet de cada pessoa. São muitas variáveis que interferem na qualidade da experiência. Na realidade, esta situação de pandemia e isolamento social nos força a inventar soluções audiovisuais telemáticas para nosso trabalho, que tem também suas potencialidades, mas que ainda não foram exploradas como linguagem. Tudo é mediado por uma tela e por uma interface telemática. Isto cria uma série de limites técnicos, mas abre outras tantas possibilidades criativas. Sem o espaço físico, não temos mais limites geográficos de difusão, por exemplo. Amigos em outros continentes poderão assistir a estas lives. Talvez estejamos criando um novo hábito de consumo de modalidades artísticas consideradas, até então, fundamentalmente presenciais. Arrisco dizer que ao longo deste ano, surgirão trabalhos pensados para esta nova realidade. E tenho certeza que serão experimentos incríveis! Se olharmos para a história da música, temos vários exemplos de mudanças de hábito de consumo motivados por novas tecnologias e vice-versa. O advento do rádio, por exemplo, trouxe a possibilidade para pessoas menos favorecidas apreciarem os concertos e óperas que aconteciam nos luxuosos e elitistas teatros.



...ão uma condição mútua".[245]

Esta condição em que os processos de mediação promovem um presente calculado resulta numa espécie de choque do presente, conforme a expressão usada no título do livro onde Douglas Rushkoff discute o surgimento de uma sociedade operando em velocidade tão estonteante, que a sensação provocada é de um tempo real exacerbado. Este pano de fundo de uma cultura em rede em processo de constituição e aceleração conforme as práticas de transmissão se tornam mais complexas, acompanha o repertório das linguagem ao vivo discutido ao longo deste livro, especialmente a partir do momento em que invenções como o telégrafo e a câmera fotográfica começam a movimentar outras percepções do tempo.

Não é circunstancial, portanto, diante da saturação de acontecimentos ao vivo homogeneizando os modos de transmissão de aulas, atividades recreativas e culturais, reuniões de trabalho ou de condomínio, e mesmo festas e encontros sociais, que experiências mais inventivas tem sido feitas por artistas do audiovisual experimental. Um exemplo contundente é a performance *Físico*, de Dudu Tsuda. Apresentada duas vezes, primeiro no Instagram do Paço das Artes, depois no Zoom do AVXLab, a obra serve como um mapa de compreensão da velocidade com que essas possibilidades foram se tornando complexas. Na primeira intervenção, o formato adotado foi de duas câmeras frontais, na perspectiva que se consolidou como típica das chamadas *lives*. Pessoas diante das câmeras, numa espécie de prolongamento no tempo das onipresentes *selfies* em multiplicação por redes sociais e aplicativos de trocas de mensagem. Claro que enquadramentos e acontecimentos em cena, no caso de uma obra com este cuidado formal, já representam grandes diferenças. Mas, nesta primeira intervenção, o que estava em jogo em termos de pesquisa com performance em tempo real se dava principalmente *para lá* da transmissão, num formato mais próximo do registro de um evento em curso no palco, e não uma pesquisa com as possibilidades do formato propriamente dita.

245. Cf. Ernst, Wolfgang. *Chronopoetics*. The Temporal Being and Operativity of Technical Media. London: Rowman and Littlefield, 2016.

(foto do livro 'Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos' BASTOS; MORAN, 2020, p. 160)

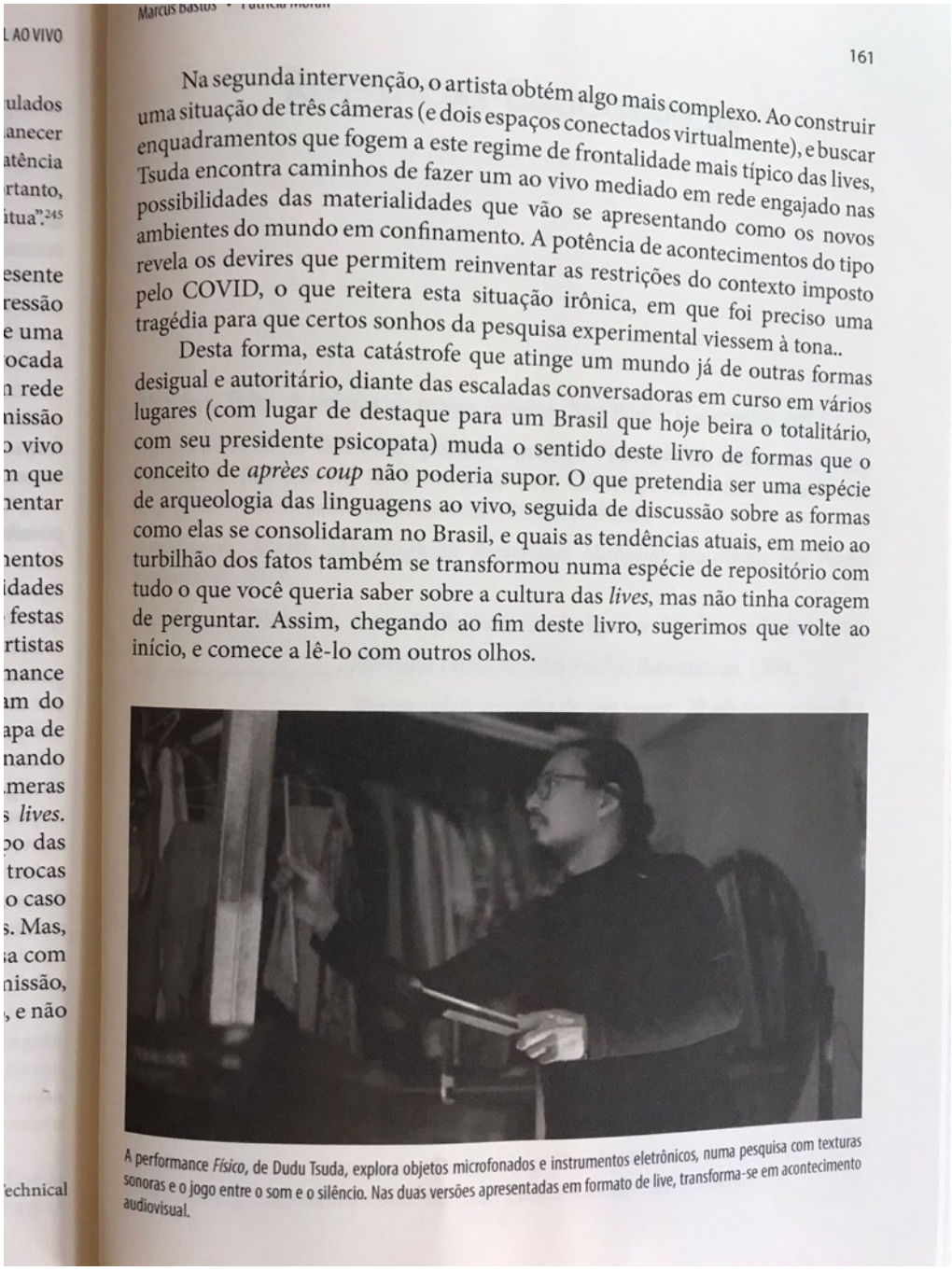
Sonora Paço :: Paço das Artes :: fotografias in loco com câmera Sony 5D

A obsolescência do sistema de comunicação da arte tradicional reside na limitação de consumo implícita na natureza do meio de transmissão. o número limitado de fruidores possíveis, os custos elevados, a área de atendimento e as dificuldades técnicas do sistema de comunicação da arte tradicional estão aquém da demanda cultural quantitativa e qualitativa da sociedade moderna. as obras tradicionais são objetos físicos a serem apresentados em locais fisicamente determinados, pressupondo o deslocamento físico dos fruidores. (…) A utilização de meios eletrônicos pode proporcionar uma solução para os problemas comunicativos da arte mediante a utilização das telecomunicações e dos recursos eletrônicos, que requerem, para a otimização informativa, determinados processamentos da imagem.

Waldemar Cordeiro :: Arteônica 1971

A aceleração tecnológica põe em cena a instantaneidade do tempo: tempo sem tempo, que rompe com uma visão linear, irreversível, mensurável e previsível do tempo. Se, por um lado, o culto ao instantâneo e ao efêmero aponta para a fabricação do esquecimento, por outro, gera um incontrolável desejo de passado, colocando a memória e a amnésia como discussões da atualidade. (ARANTES, 2010, p. 77)

ALEA.03_devir precariado :: AVXLAB



Marcus Bastos

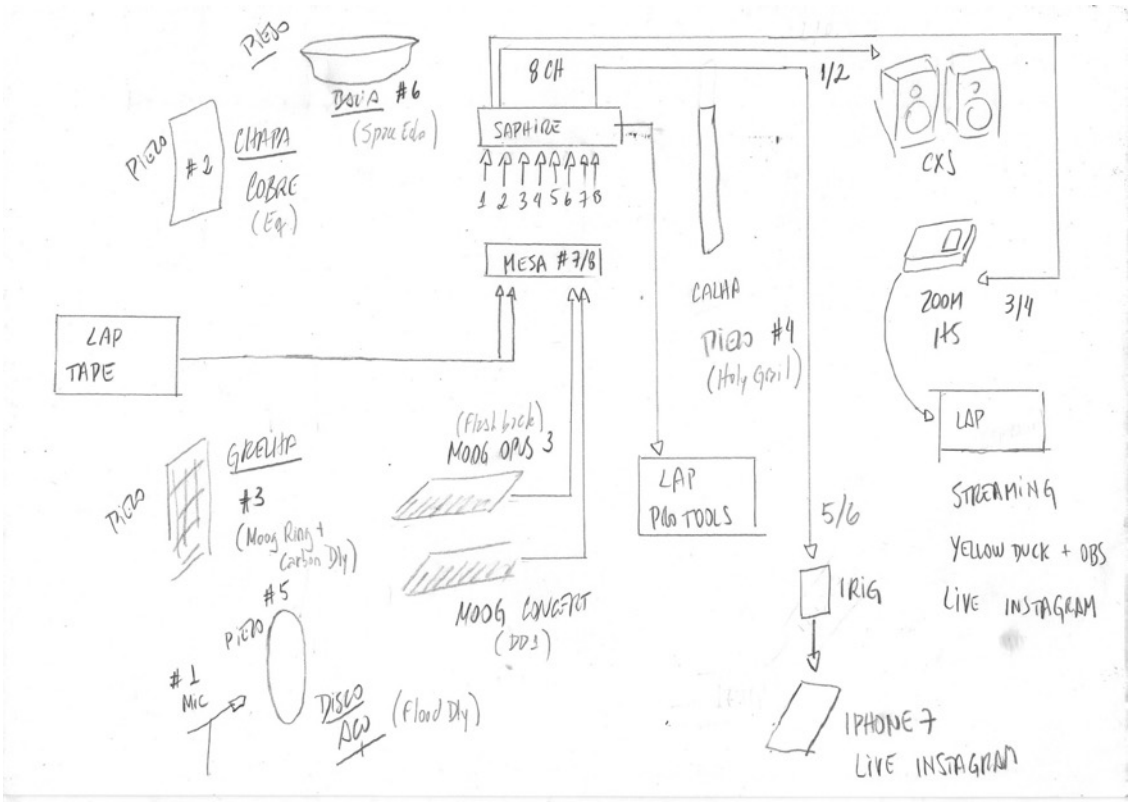
161

Na segunda intervenção, o artista obtém algo mais complexo. Ao construir uma situação de três câmeras (e dois espaços conectados virtualmente), e buscar enquadramentos que fogem a este regime de frontalidade mais típico das lives, Tsuda encontra caminhos de fazer um ao vivo mediado em rede engajado nas possibilidades das materialidades que vão se apresentando como os novos ambientes do mundo em confinamento. A potência de acontecimentos do tipo revela os devires que permitem reinventar as restrições do contexto imposto pelo COVID, o que reitera esta situação irônica, em que foi preciso uma tragédia para que certos sonhos da pesquisa experimental viessem à tona..

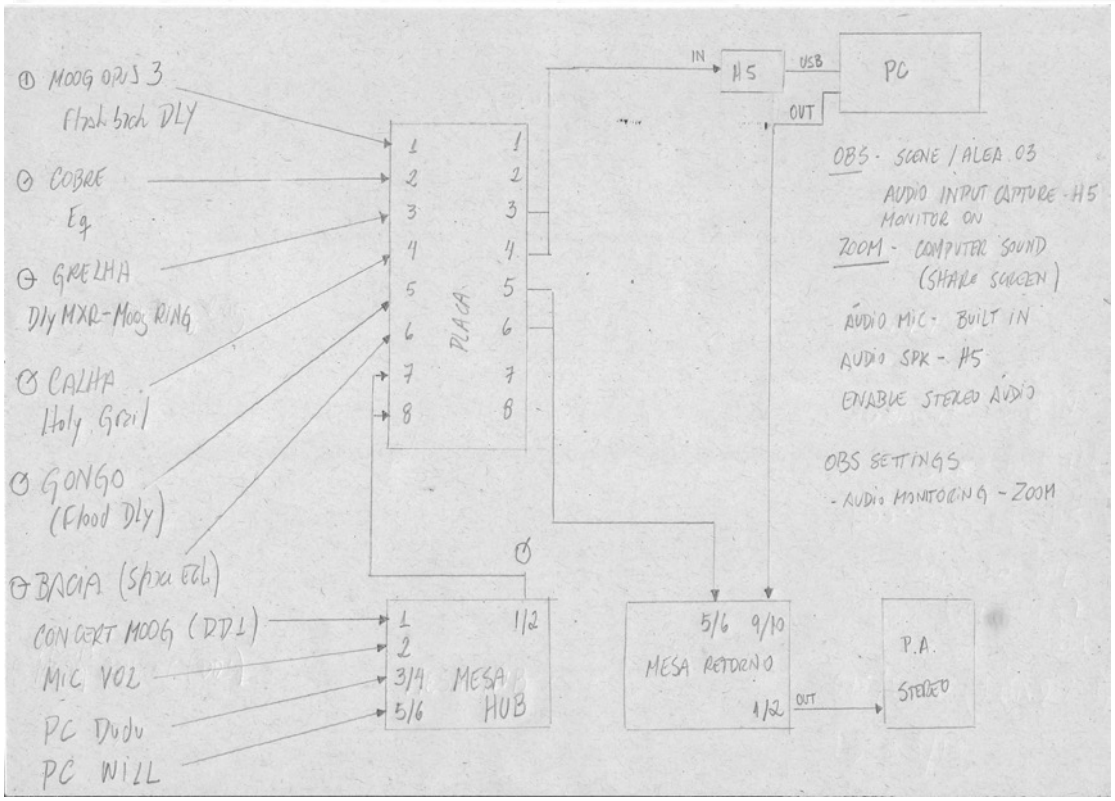
Desta forma, esta catástrofe que atinge um mundo já de outras formas desigual e autoritário, diante das escaladas conversadoras em curso em vários lugares (com lugar de destaque para um Brasil que hoje beira o totalitário, com seu presidente psicopata) muda o sentido deste livro de formas que o conceito de *aprèes coup* não poderia supor. O que pretendia ser uma espécie de arqueologia das linguagens ao vivo, seguida de discussão sobre as formas como elas se consolidaram no Brasil, e quais as tendências atuais, em meio ao turbilhão dos fatos também se transformou numa espécie de repositório com tudo o que você queria saber sobre a cultura das *lives*, mas não tinha coragem de perguntar. Assim, chegando ao fim deste livro, sugerimos que volte ao início, e comece a lê-lo com outros olhos.

A performance *Físico*, de Dudu Tsuda, explora objetos microfonados e instrumentos eletrônicos, numa pesquisa com texturas sonoras e o jogo entre o som e o silêncio. Nas duas versões apresentadas em formato de live, transforma-se em acontecimento audiovisual.

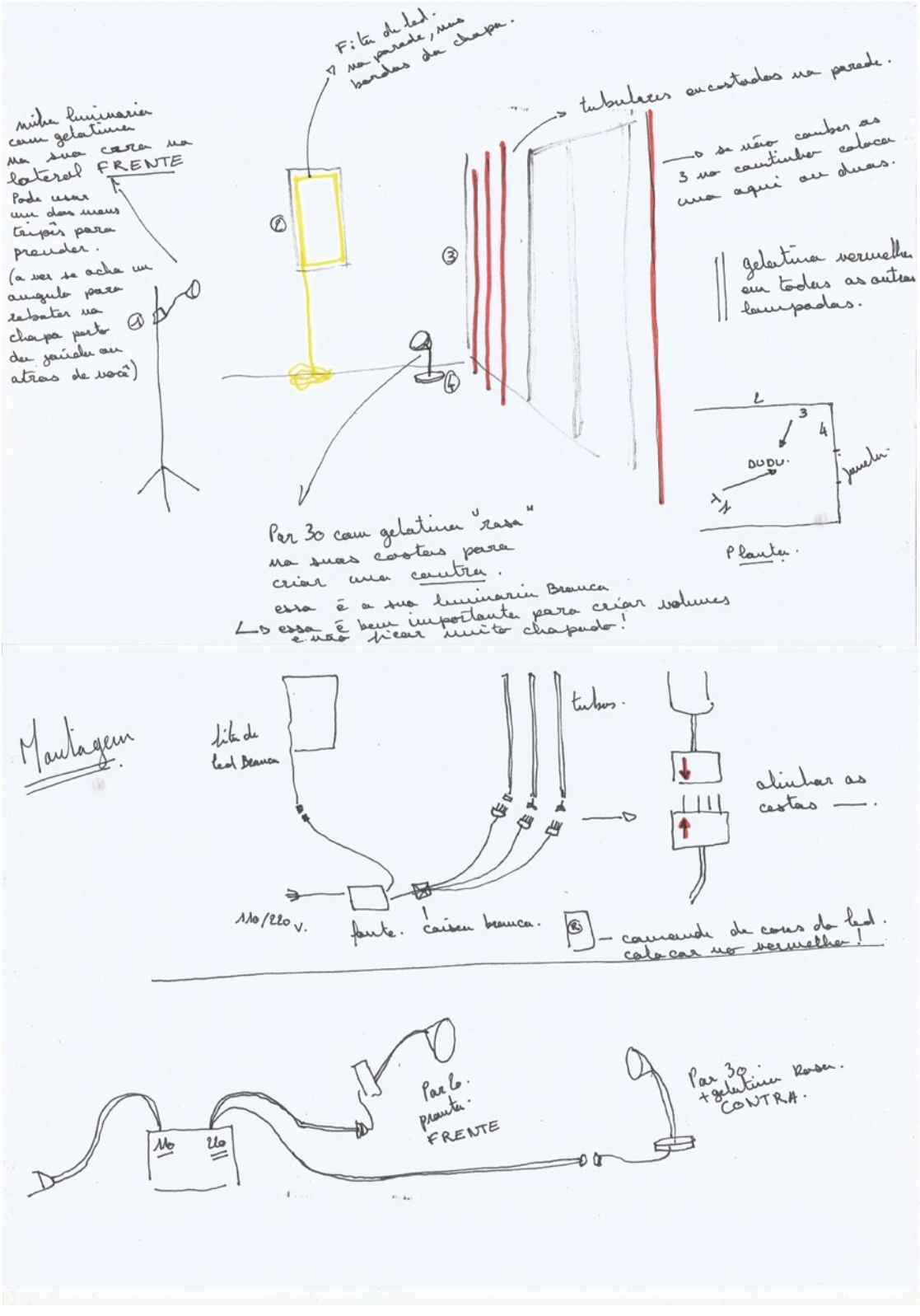
(BASTOS; MORAN, 2020, p. 161)



Mapa da apresentação no Sonora Paço – Paço das Artes – Instagram.



Mapa da apresentação no ALEA.04_devir pesquisador precário AVXLAB.



Mapa de luz confeecionado pela artista Camille Laurent para a apresentação no Sonora Paço – Paço das Artes – Instagram.

Físico :: ALEA.03_devir precariado :: setembro 2020

As questões discutidas por Bastos e Moran acerca da condição mediada por telas do ambiente online, apontam para uma outra camada de operações poéticas concernentes às performances apresentadas dessa forma. Pelo fato de experienciarmos o ato performático pelas câmeras e telas, são através delas que estabelecemos os pontos de contato entre a ação e sua audiência. (Nós, pois incluo aqui todos artistas que estiveram produzindo nesse ano).

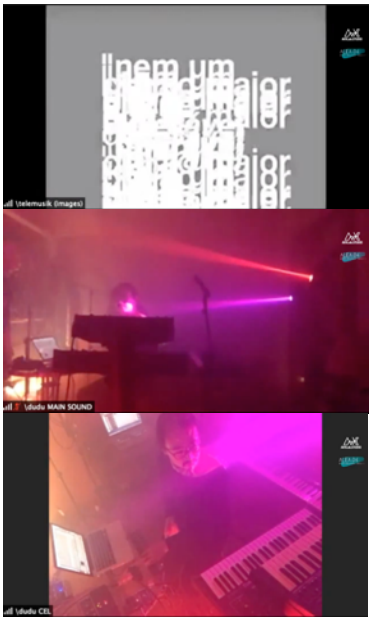
Performance 522 linhas :: Lucas Lespier e Juliana Garzilo :: ALEA.03_devir precariado :: setembro 2020

Como bem pontuou os autores, houve um amadurecimento dessa consciência entre a primeira apresentação online no instagram do Paço das Artes, e a segunda, na mostra ALEA.03_devir precariado, na plataforma zoom do AVXLab. Ao invés do olhar do público em volta da cena / palco, criamos a imagem da performance a partir desses recortes que as câmeras nos oferecem, ou melhor dizendo, nos condicionam. A precariedade da qualidade da imagem passa a ser uma realidade do ambiente, de modo que o uso de diferentes aparelhos celulares, de diferentes épocas, pouco importa no resultado aferido. De certa forma, aceitamos a baixa qualidade para poder vivenciar o tempo real da ação; porque poderíamos gravar tudo com câmeras de alta definição *HD*, e passar o vídeo editado posteriormente, como se fosse uma ação ao vivo. Poderíamos, mas não fazemos.

Parafraseando Bastos, 'o vídeo gravado é frio, não permite a instabilidade e a fragilidade do ao vivo online'. Bastos proferiu tal frase na ocasião de encerramento de um evento que estava organizando, e que tinha uma performance minha como atração.

Trago essas indagações, pois essa realidade foi a realidade das performances, apresentações, shows e concertos ao longo do ano de 2020 e primeiro semestre de 2021, e tal situação propiciou o desenvolvimento de novas formas de compreensão da linguagem performática, por um lado, e de sua multiplicidade audiovisual, por outro.

As questões levantadas por Caffé ao longo da entrevista, por exemplo, passam a ser exploradas por esta nova condição. Não como registro em vídeo do trabalho - tal qual foi a apresentação no Paço das Artes, e tal quais os registros em vídeo de performances em ambiente físico apresentados nessa tese -, mas como uma performance para a *audiovisão*.



Performance Incertezas :: coletivo telemusik :: ALEA.04_devir pesquisador precário :: setembro 2020

Nos deparamos com um momento revolucionário da história da performance, da performance audiovisual, da música experimental e da arte sonora, em que a mediação imagética e a compreensão de dados técnicos como iluminação, enquadramento, microfonação, mixagem e masterização em tempo real, e realização de streaming, se tornaram necessidades corriqueiras desse fazer. Como se a quantidade e qualidade de conhecimentos técnicos e de linguagem necessários para a realização de uma performance multiplicasse por dez, da noite para o dia.

Realizei três mostras do meu selo ALEA_experimental em conjunto com o curador Demétrio Portugal da plataforma AVXLab, com performances audiovisuais e falas para a plataforma zoom ao longo do segundo semestre de 2020, e a sensação que tínhamos era que estava inventando algo verdadeiramente novo, muito além da experiência presencial da coisa. Criamos um laboratório de experimentos de linguagem híbrida entre a televisão, a vídeo arte e o cinema, mas de uma forma completamente precária e improvisada, feita com os equipamentos e pessoas disponíveis, em que qualquer

movimento já era incluído como parte desse processo criativo em tempo real. Não estou dizendo que o resultado das nossas apresentações tenham sido impecáveis; pelo contrário, foi o que aconteceu, era um caos, cada um na sua casa, falando pelo WhatsApp ao mesmo tempo em que estava no Zoom, passando coordenadas de produção televisiva sem recurso algum, e sem nenhuma organização de produção especializada. Tal caoticidade nos rendia uma sensação de liberdade como nunca antes sentida; daquelas sensações que você experimenta fazendo algo que nunca fez.

Nas mostras do ALEA_expeirmental com AVXLAB, realizávamos também uma conversa informal acerca dos temas em questão, a precariedade de condições e a inventividade de solucões estético-poéticas.

Na primeira edição, participaram da roda de conversa, também apelidade de Barra Funda Conection, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos e Patrícia Moran, que discutiram questões acerca da audiovisão, produção de linguagem e precariedade em relação aos trabalhos apresentados.

'Complexificar o precário' , frase de Marcus Bastos com relação ao que estávamos propondo na ocasião.

Nesse sentido também, reafirmo a necessidade do tempo presente contido na entrevista e nas páginas fotografadas do livro de Bastos e Moran; aconteceu em 2020, a justaposição das duas coisas evidencia uma documentação histórica em tempo acelerado. Em poucos meses, tivemos que desenvolver técnicas e linguagem para sobreviver ao ostracismo e, finalmente, alcançamos formas de linguagem apropriadas ao meio existente. As previsões levantadas na entrevista aconteceram de forma muito mais acelerada que o imaginado, da mesma forma, seu esgotamento como meio de comunicação telemático de performances chegou com semelhante rapidez.

Ao longo de 2020, criei um estúdio especializado na realização de performances audiovisuais online, em que é possível gravar, mixar, masterizar e enviar, por streaming, áudio em alta definição, e captar imagens com até quatro câmeras em tempo real, utilizando equipamentos pré-existentes. A construção dos sistemas são reinvenções das funcionalidades e capacidades nativas dos aparelhos, que apontam para um pensamento artístico característico dessa era pandêmica. Avizinhado pelas práticas de precarização profissional generalizadas, tal consciência social busca entender o sistema como meio ambiente, ou seja, compreender a multiplicidade das situações de encontro e troca de experiências, por um lado, e das

funcionalidades *hackeadas* dos próprios equipamentos, por outro, improvisando assim vôos para os quais nenhuma das coisas foram destinadas a fazer / proporcionar.

O que nos aponta para experiências do espaço com fluxo, conforme apontado por Priscila Arantes em seu artigo 'Cartografias líquidas: a cidade como escrita ou a escrita da cidade'. Na época de sua escrita, o artigo discutia as novas possibilidades poéticas advindas das mídias locativas. Entendo que esse vislumbramento encontra paralelos nesses experimentos de comunicação, criação de linguagem e operação poética agenciados nas plataformas de vídeo chamada. Algo também anunciado por Waldemar Cordeiro nos anos 1970, em que ele apontava para um esgotamento das formas de comunicação em torno das artes tradicionais, argumentando questões acerca do custo de transporte físico, e dificuldades financeiras e geográficas de acessibilidade às obras. Vivenciamos a trans-territorialidade telemática através de urgências reais concernentes aos custos financeiros para prover condições de produção dos trabalhos, e às questões sanitárias de contaminação da pandemia. Se não fosse pela pandemia, talvez nunca admitiríamos apreciar uma performance pela tela do computador, e tal possibilidade admitida ampliou, enormemente, a abrangência geográfica desses trabalhos. Um paradoxo, se pensarmos que as limitações de socialidade presencial impulsionaram formas de encontro muito mais potentes em termos quantitativos e espaciais. Finalmente, o futuro esperado por Cordeiro em *Arteônica,* está sendo experienciado de forma um tanto quanto distópica, via um *devir ambiente_devir precariado*, em que a aproximação humano-máquina se consolidou por relações complexas, ambíguas e paradoxais de dependência, improviso, limitação, criatividade, conectividade, experimentalismo e expansão geográfica.

Teleperformance, telecriação

Tais experimentos e estudos formaram uma base de pesquisa artística e técnica que puderam ser experimentadas ao longo de 2021, nas novas performances que criaria dentro da série 'A vida é uma Utopia'.

A possibilidade de criação colaborativa online permitiu parcerias com artistas em outras cidade e países, resultando na re-criação da performance audiovisual '*Devires'* em 2020, com o videoartista Rodrigo Gontijo, residente na cidade de Maringá, no Paraná, e a criação da performance '*Defasagem_devir deserto'* da série 'A vida é uma Utopia' em 2021, em colaboração com a performer e vídeo artista Iara Guedes, residente na cidade de Bremen, na Alemanha, conforme detalharei a seguir.

Devires :: em colaboração com Rodrigo Gontijo :: ALEA.04_devir pesquisador precário :: Plataforma AVXLab

Todo o aprendizado desses processos possibilitou posteriormente a formulação da pesquisa desenvolvida na Queen's University entre janeiro e abril de 2023, sobre o entendimento expandido do conceito de *media specific*. Pesquisa que se materializou na realização da exposição individual 'Instances of Suspended Time' no Art & Media Lab, dentro do Isabel Bader Centre for the Performing Arts, na Queen's University, em que reuni diferentes trabalhos baseados em questões sócio-político-ambientais de 2016 até 2023, e que tem em comum a mediação por tela e/ou tecnologia de interação.

*

4.4. Série A vida é uma Utopia

Sinopse

‘A vida é uma Utopia’ é uma série de trabalhos artísticos em que problematizo a crescente desvalorização da vida frente ao mercado financeiro, manifestada nas recentes catástrofes ambientais e no desmonte sistemático dos direitos sociais e humanos no país.

Iniciada em 2019 com a instalação sonora ‘Robalo em prato inflamado’, intento trazer para a experiência sensível, questões complexas concernentes aos inúmeros retrocessos vivenciados no país.

Parte indignação, parte resiliência; parte contemplação, parte ação; parte manifesto, parte silêncio; parte finito, parte infinito.

A proximidade da morte e a intensificação da sensação de finitude baseada em lógicas de escassez, nos tira das nossas vidas, e nos coloca num estado de reatividade impotente e autodestrutivo. Nos faz entender a intensidade da urgência da experiência em urgência de reação, e nos desconectamos do nosso corpo sensorial e espiritual. Reagimos, mas não sentimos.

Tensiono o termo cultural japonês *Ma*, ora como sensação de suspensão temporal, ora como relação entre estratos e devires, ensaiando uma postura política a partir de sua presentificação duracional de manutenção da diferença; e de manutenção de tensão a partir dessa manutenção da diferença. Aquilo que é infinito enquanto estiver durando; indivisível; indissociável; impossível de se particionar.

Explosão da coisa tempo, esgarçamento do fragmento de temporalidade.

Evoco devires pós-anímicos em rituais e espaços sagrados inventados. Devir floresta devir oceano devir deserto devir ambiente. Natureza como sagrado; espaço temporalidade para a espiritualidade e sensorialidade.

Guerrilhas pós-anímicas :: *devir ambiente_devir pós anímico*

A noção de pós-animismo apresentado por Shoko Yoneyama em seu livro "Animismo no Japão Contemporâneo: Vozes para o Antropoceno do Japão pós-Fukushima"[75] (Tradução nossa), enquanto um conceito que permite trans-localidades – linhas de fuga dentre diferentes realidades locais – se posiciona como um contra-discurso à modernidade ocidental a partir de uma proposição de reencantamento do mundo, na tentativa de um resgate das relações não utilitárias e objetivas da humanidade para com a natureza.

>>> Ler mais em 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Isso estabelece devires entre perspectivas ambientalistas e anímicas em diferentes temporalidades e geografias, conduzindo uma transversal que avizinha, ao mesmo tempo em que desterritorializa, pontos como o não antropocentrismo, o paradigma da justiça ambiental, a *deep ecology* (ecologia profunda) e o animismo e os paradigmas das populações indígenas. Perspectiva que permite, o avizinhamento das reflexões de pensadores como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, e a multiplicidade de realidades ameríndias em toda América Latina, às comunidades locais no Japão. Aproxima e une por exemplo, a luta dos Krenak pela recuperação e revitalização

[75] - Traduzido a partir de: "Animism in Contemporary Japan: voices for the Anthroposcene from post-Fukushima Japan"

n-1 é uma fórmula que está em Deleuze-Guattari e que significa o seguinte: dada uma multiplicidade qualquer, como subtrair dela o elemento que tende a sobrepor-se a ela? Por exemplo: diante de multiplicidade de pessoas, coisas, signos, de elementos quaisquer, como evitar que um deles – líder, doutrina, instância – se sobreponha a esse conjunto aberto e acabe virando o centro e a autoridade? O que é pensar esse "n", essa multiplicidade, subtraída dessa autoridade que a assedia? Pois sempre há alguém, uma palavra de ordem, a se sobrepor a esse jogo de singularidades. O que é um movimento que não tem um líder, uma palavra de ordem, um objetivo fixo? Como essa multiplicidade pode engendrar estratégias, iniciativas múltiplas, sem que se cristalize numa hierarquia, numa estrutura, num partido, ou num estado? É um n menos esse um, que seria o estado.

Peter Pal Pelbert

do Rio Verde (*Watu*) – profundamente atingido pela lama poluente do desastre da barragem de Mariana – à resistência e resiliência das populações pesqueiras e dos pequenos agricultores da região de Fukushima.

Inúmeras são as guerrilhas pós-anímicas de vida e espírito em todo o planeta, que lutam pelo simples direito de existência. Estamos testemunhando um processo perverso e veloz de apagamento das culturas originárias da América Latina, e presenciando a união dos povos originários brasileiros em torno da não aprovação do marco temporal. Essa luta é hoje, é sempre; máquinas de guerra combatendo as formas moleculares de opressão de Estado. Para citar Krenak, 'a colonização nunca acabou'.

Pesquisa Artística

Nas páginas que se seguem, contextualizarei a série apresentando a pesquisa desenvolvida durante a realização e implementação da plataforma ações artísticas, Medo e Confiança, nos anos de 2014, 2014, 2015 e 2016.

Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e Paço das Artes apresentam a publicação da Residência Artística de Dudu Tsuda

Medo e Confiança

Todos os textos desta publicação e do blog são de responsabilidade dos autores.

Medo e Confiança é uma plataforma de **ação artística** que convida você a compartilhar uma **experiência** sobre violência urbana.

Pretendemos **sensibilizar** as **pessoas** com relação ao tema, através de relatos que caminhem no sentido de maior compreensão, empatia e identificação com as vivências publicadas. Uma ruptura com o discurso do **medo**. Quando confiamos não julgamos, não agredimos, não duvidamos, nos abrimos, ouvimos, compreendemos, buscamos nos ver na posição do **outro**. Uma abertura para a discussão, um olhar mais **humano** e outros **pontos de vista**.

Residência Paço das Artes

Com o objetivo de ampliar as ações de fomento à produção e à pesquisa sobre a arte contemporânea, o Paço das Artes lançou, no início de 2014, edital de Residência Artística e Curatorial.

Para a residência, o processo de criação e a vivência no Paço das Artes são fundamentais. Dentro desse contexto, o júri – composto por Nino Cais, Priscila Arantes e Rejane Cintrão – selecionou para a 1ª Residência Artística o projeto **Medo e Confiança**, de Dudu Tsuda, que reflete sobre a violência urbana.

Como espaço de experimentação, pesquisa e reflexão, a residência no Paço das Artes possibilitou ao artista colocar à prova sua proposta inicial durante os três meses de pesquisa na instituição. Assim, sua pesquisa inicial, uma intervenção urbana participativa com aparelhos portáteis, se desdobrou em uma série de ações com a participação de outros artistas convidados e também na criação de um blog, mantido inteiramente por ele.

Desta forma, o Paço das Artes reforça sua missão de apoiar e difundir a arte contemporânea em suas diferentes linguagens.

Priscila Arantes
Diretora artística e curadora do Paço das Artes
Idealizadora do Edital de Residência Artística e Curatorial

mais informações sobre o projeto
no site do artista Dudu Tsuda

Paço das Artes:

Avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo/SP; tel.: (11) 3814-4832 | 3815-4895
Horários: Quartas a sextas-feiras >> 10h às 19h; sábados, domingos e feriado>> 11h às 18h
Agendamento de visitas orientadas >> educativo@pacodasartes.org.br

Diagramação - Karina Montenegro

PAÇO DAS ARTES

GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

catalogo.indd 2 8/20/15 8:29 PM

Medo e Confiança

Medo e Confiança é uma plataforma de ações artísticas participativa que propõe uma reflexão sobre a violência urbana motivada por intolerância à diferença em diversas cidades do mundo. Pretendemos sensibilizar as pessoas com relação ao tema, através de relatos que caminhem no sentido de uma maior compreensão, empatia e identificação com as vivencias publicadas.

Uma ruptura com o discurso do medo. Quando confiamos não julgamos, não agredimos, não duvidamos, nos abrimos, ouvimos, compreendemos, buscamos nos ver na posição do outro. Uma abertura para a discussão, um olhar mais humano e outros pontos de vista.

Yuji

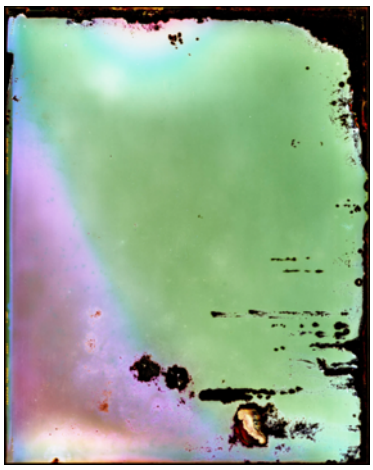
Conheci Yuji em 2013, quando estive em Tóquio na residência artística Tokyo Wonder Site, atual TOKAS. Ele tinha uma tenda de arroz na feirinha de orgânicos que acontecia aos sábados na praça em frente ao edifício da residência. Nosso primeiro encontro foi marcado por uma profunda e complexa relação entre medo e confiança, tão interessante por sua complexidade e profundidade, que daria origem a uma plataforma de ações artísticas meses depois. Fui atraído à sua tenda pelos seus pacotes de arroz orgânico, e desse interesse banal surgiu uma conversa muito especial sobre a forma como ele vivia em sua fazenda e cultivava alimentos. Vi-me, de alguma forma, em seu cotidiano através da vida dos meus avós maternos, que viviam em um sítio de produção de caqui, broto de bambu gigante e ameixa vermelha.

Ele me mostrou fotografias, aquilo foi se adensando, construímos um mundo ali. Passado uns 30 minutos, tínhamos a nítida sensação que nos conhecíamos de outros carnavais e que, na realidade, a gente estava se reencontrando. Cada imagem que ele me mostrava, me despertava alguma cena da minha infância no sítio dos meus avós, me afetava num lugar muito familiar, muito próximo. Um exercício sensorial *aiônico*, que nos levou para uma maravilhosa viagem para dentro de nós mesmos.

Não fosse minha última pergunta antes de me dirigir ao pagamento, tal experiência de confiança teria se consolidado. No momento em que fui pagar, perguntei aonde era sua fazenda. Fiquei muito surpreso quando ele mencionou a palavra Fukushima. Muito sem jeito e sem conseguir esconder o medo e o constrangimento, inventei uma desculpa esfarrapada, não comprei o arroz e voltei pra casa com uma sensação terrível, me sentido a pior das pessoas.

Aquela mistura de vergonha e culpa me fez buscar mais informações em torno da contaminação radioativa na região, e seus reais efeitos nos seres vivos. Um colega de residência, o fotógrafo japonês Yoi Kawakubo, estava realizando um trabalho que consistia em deixar amostras papel fotográfico enterradas na areia da praia de Okuma em Fukushima, epicentro do vazamento radioativo da usina nuclear de *Daiichi*. Ele fazia amostragens de tempo diferentes (1 semana, 3 semanas, 1 mês, 3 meses), para entender os efeitos da radiação no processo químico fotográfico (esse interesse resultou na série fotográfica If the Radiance of a Thousand Suns Were to Burst into the Skies at Once, em 2014). Dado meu interesse, Kawakubo convidou-me para participar de uma de suas visitas à região, e orientou-me a assistir a uma palestra sobre riscos de contaminação e normas de segurança que ele ministraria naquela semana.

If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014



If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014

Fukushima

Naquela interessantíssima apresentação, aprendi que quando você passa 12 horas num avião – tempo médio de vôo entre o Brasil e alguns países da Europa, por exemplo -, você recebe radiação espacial equivalente a um período de 4 horas na área onde ocorreu o acidente nuclear. O problema da contaminação não está muito relacionado com a exposição à radiação emitida, mas com a ingestão e/ou inalação e/ou contato com alguma mucosa com partículas alfa e beta, fragmentos de material radioativo que facilmente se acoplam a partículas suspensas no ar e/ou na água. Uma vez ingeridas ou inaladas, ou em contato com mucosas, elas podem ficar alojadas no seu corpo irradiando raios gama, a radiação propriamente dita. Ou seja, para que sua experiência na área contaminada seja segura, você deve ficar menos de 4 horas no local, e deve estar sempre protegido por máscaras e roupas adequadas, que evitem contato do ar e da água com olhos, boca, nariz e pele. No momento em que Kawakubo mostrou os tais EPIs de proteção, todos na sala que não eram japoneses deram risadas nervosas: se tratavam de roupas de *bidim*, máscaras e luvas de látex como as que se usam em salas cirúrgicas, galochas de borracha e óculos de natação; e um contador *Geigger*, partilhado entre cada dois excursionistas.

Alguns aspirantes a participantes da excursão que eram europeus, ficaram mais tranquilos após o primeiro momento de euforia tensa. Nós, um grupo de quatro latino americanos, ficamos visivelmente mais afetados pelo medo da radiação, e seguimos assim naquela semana.

Esse medo e essas diferenças de reação aos riscos de contaminação por radiação, me fizeram questionar algo que já suspeitava, mas que ainda não havia realizado e muito menos formulado algum raciocínio a respeito: de que existem perigos que são intrinsecamente vinculados a um território, de modo que seus habitantes são obrigados a negociar com seu medo.

Os japoneses sofreram os dois únicos ataques nucleares do planeta e, portanto, são os únicos que conheceram de perto os horrores da contaminação radioativa e seus efeitos maléficos a curto, médio e longo prazo. Adotaram o uso de energia nuclear nos anos 1960, como uma forma de conquistar uma maior independência energética, e desde então, aumentaram gradativamente a quantidade de reatores. Apesar de seu território estar localizado sobre fissuras de placas tectônicas que compõem o Círculo de Fogo do Pacífico, mantiveram investimentos constantes em usinas até o acidente na usina *Daiichi* em Fukushima. Ou seja, conviveram e convivem com essa realidade que envolve traumas e cicatrizes profundas, e inúmeros riscos de terremotos e maremotos e, consequentemente, acidentes nucleares em decorrência dos mesmos. Viver no Japão implica, certamente, a aceitação de todos esses riscos, e na conformação de que esses perigos fazem parte da vida. As noções de pertencimento e comunidade são muito fortes no país, o que explica os motivos pelos quais o governo e as populações locais foram tão enérgicos e solidários na reconstrução após a catástrofe.

Mapa e território

A situação dicotômica entre medo e confiança me atraiu cada vez mais para o forte componente cultural na forma como as pessoas lidam com seus medos, sobretudo com relação às questões vinculadas ao seu território. Isso me direcionou o olhar para outras facetas do problema: a reação das pessoas aos produtos advindos da região, e a relação intrínseca entre medo e informação.

Mapa enquanto plano de organização, a realidade a partir de distâncias e obstáculos, espacializada cartesianamente sob um tempo cronológico. Estado. Poder central.

Território enquanto plano de composição, múltiplas realidades, devir, temporalidade duracional, que entrecruza memórias, sensações, sentimentos e encontros num mesmo fluxo. Comunidade. Local.

O que me deixou bastante perplexo na época foi o fato de que ninguém conseguia precisar a real extensão geográfica da contaminação radioativa. A apreensão e o medo das pessoas estavam muito mais associados ao nome Fukushima do que às informações cientificamente comprovadas, o que acarretava num outro problema, o preconceito e a discriminação para com os produtores agrícolas da região, e a alguns tipos de pescados.

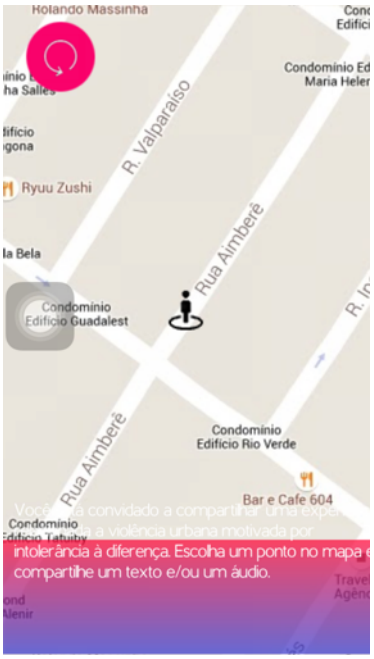
A dicotomia entre mapa, enquanto representação do espaço, e território, enquanto o espaço experienciados, ficou ainda mais evidente na forma como a imprensa e os próprios japoneses lidavam com a situação. O assunto se tornou uma espécie de tabu, e conversar sobre ou lidar com algumas questões técnicas concernentes à contaminação de alimentos em público, passou a ser visto como um ato ofensivo e discriminatório. De modo que muitos produtos não continham mais informações de procedência. O medo das informações que aferíamos no mapa, falava mais alto que a experiência e a vivência no território.

Mapa do medo

Essas constatações me aguçaram para um tipo de leitura do espaço que passou a considerar a complexidade dessas relações, me intrigando a traduzir tais contraposições entre medo e confiança, e mapa e território, na nossa realidade brasileira. Dessa cisma, nasceu a plataforma de ações artísticas 'Medo e Confiança', desenvolvida durante o período de residência artística no Paço das Artes de São Paulo, entre dezembro de 2014 e março de 2015.

Ao trazer a plataforma para São Paulo, entendi que o perigo que gera este tipo de fricção entre a representação do espaço e os sentimentos que suscitam dessa representação, no Brasil, está relacionado à violência urbana. Enfrentamos e negociamos com essa ameaça cotidiana para poder viver nas capitais brasileiras, mesmo sabendo dos altíssimos índices de ocorrências.

Neste sentido, também criamos zonas do medo, em que a informação do mapa - da mesma forma como em Fukushima -, prevalece sobre a experiência do território. Como por exemplo a região da *Cracolância*, em que o nome denota, pejorativamente, a vocação social atribuída ao espaço. De forma que criei um aplicativo prototípico para IOS em que o usuário podia compartilhar áudios numa interface semelhante ao *GoogleMaps*, no mapa, mas apenas poderia escutá-los se estivesse no local, no território.



APP MEDO E CONFIANÇA

LINK SITE DO ARTISTA:

http://dudutsuda.com/medoeconfianca/?page_id=260

Em conjunto com a performance para espaço público ILHA, compõem o grupo de obras pertencentes aos dois agrupamentos de trabalhos.

Vida e Arte

Dessa pesquisa, nasce também a performance ‘Jantar’, apresentada nessa tese e comentada a seguir.

Baseada na conflituosa relação entre medo e confiança no tema da contaminação radioativa de alimentos agrícolas na região de Fukushima, ‘Jantar’ confronta nossos medos e preconceitos num lugar pouco visitado por essas apreensões, na intimidade de uma refeição. Originalmente concebida dentro da plataforma de ações artísticas Medo e Confiança, passados alguns anos, entendi que se tratava de um trabalho entre duas pesquisas distintas, porém contíguas, uma em continuação da outra.

Sua relação direta com o tema da contaminação, levantou outras questões concernentes à vida e às comunidades locais atingidas, que transbordavam os temas tratados na plataforma. Na realidade, a performance apontava para uma outra pesquisa mais centrada na complexidade em torno da relação entre a humanidade e a natureza, e de como tal relação se dá do ponto vista da coletividade, da comunidade e da espiritualidade.

A aproximação entre vida e arte se daria por um outro viés, de modo que a própria performance passa a ter outras camadas de leituras críticas em relação ao tema, como as questões acerca da destruição sistêmica dos biomas planetários e da diversidade cultural. Não obstante, a performance começa a incorporar outros elementos em tensionamento com a realidade, na medida em que os anos avançaram desde sua concepção em 2014.

Sua existência é central nessa pesquisa, pois sua abordagem poética e sua motivação artística, evidenciaram uma transversal que aproxima realidades distantes, como a luta dos povos ameríndios brasileiros por território e sobrevivência, a resiliência das comunidades das regiões afetadas pelas ondas de contaminação causadas pelo acidente nuclear de Fukushima em 2011 no Japão, e o movimento sócio-politico-ambiental criado pelas vítimas do incidente na baia de Minamata na década de 1960 no Japão. Estou me referindo a transversal *devir ambiente_devir pós-anímico*, *bloco de devires* que avizinham, conforme discutido anteriormente, práticas de espiritualidade comunitária e em relação harmoniosa com a natureza, em populações de regiões agrícolas e pesqueiras no Japão, e nos povos originários brasileiros.

>>> Ler mais em 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Yuji para sempre

Entrar em devir com o devir pós-anímico do Yuji. Talvez seja esta a forma mais concisa de resumir esta longa transversal que uniu duas séries de trabalhos, 'Medo e Confiança' e 'A Vida é uma Utopia', em quase 10 anos de aproximações artísticas em torno da relação entre a humanidade e a natureza.

Colocar as fotos do Yuji numa exposição não somente celebra nossa amizade e nossa profunda relação de confiança, mas como também traça uma transversal que atravessa esses anos de produção artística, justapondo e contrapondo, as relações contraditórias ambientais com a água e com a vida no Japão e no Brasil.

Devir Pós-Anímico

** Projeto curatorial expositivo online para a Mostra NaBorda.*

Yuji Ishizuka

Fotógrafo e fazendeiro da cidade de Tenei na região de Fukushima, Japão.

Sensibilidade para o tempo e para divino nas coisas. Talvez essa frase defina esse breve recorte do diário fotográfico desse artista tão peculiar.

Sua relação com o tempo se dá pela sua relação com a natureza. Sempre atento as variações climáticas das estações, aos ciclos de impermanência da vida. E sensível às sensações de continuidade e infinito das formas de vida que o entornam.

Sua simplicidade no viver, lhe rende uma riqueza no sentir. Viver a temporalidade da natureza lhe garante uma existência experimental e contemplativa.

(Compartilho essas fotos para mostrar a sensibilidade de Yuji à natureza e ao tempo)

Superior esquerdo :: 'Art of Nature' :: Tenei Fukushima 03 de junho 2021 :: Yuji Ishizuka

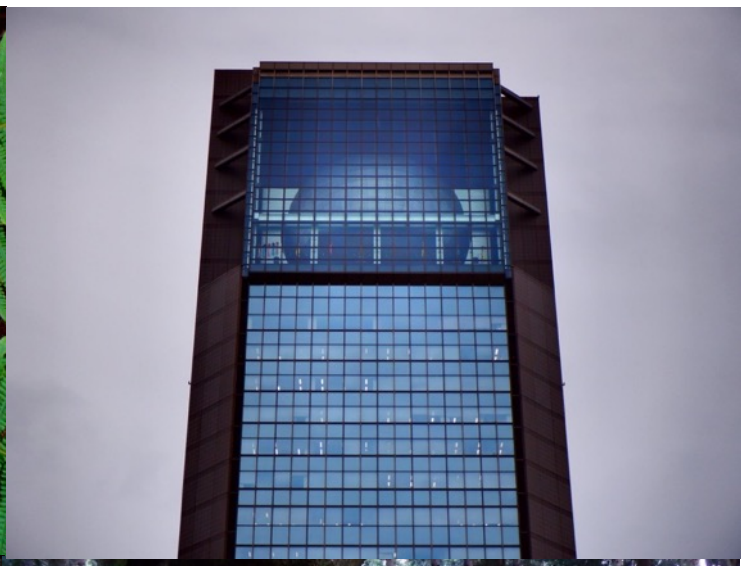
Superior direito :: 'Huge mirror ball and cloudy heart' . "I went to the city from my country side. City is always interesting for me." :: Yuji Ishizuka

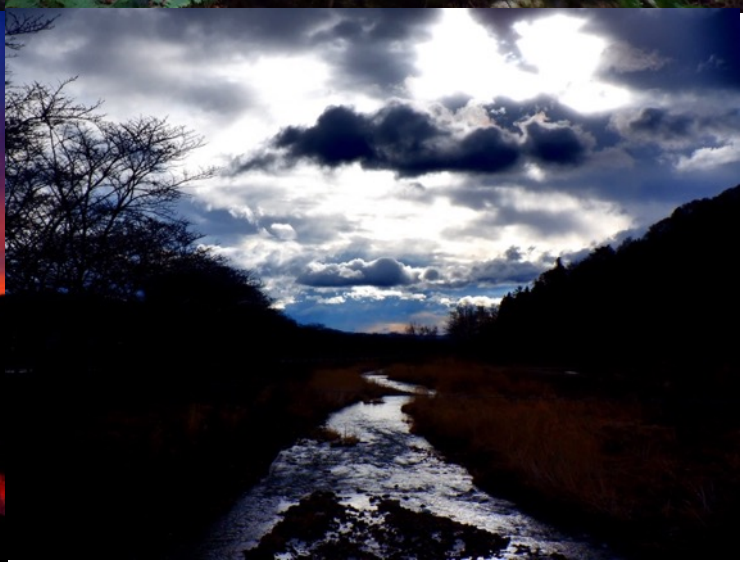
Meio esquerda :: 'A light in the dark' :: Tenei Fukushima 11 de junho 2021 :: Yuji Ishizuka

Meio direita :: 'My treasure point' :: Tenei Fukushima 11 de junho 2021 :: Yuji Ishizuka 2021

Inferior esquerda :: Foto 'Before dark last colors' :: Tenei Fukushima 29 de maio 2021 :: Yuji Ishizuka

Inferior direita :: 'Water and cloud. Be connected' :: Tenei Fukushima 13 de março 2021 :: Yuji Ishizuka





devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir ma

Glass Wood House _ Kengo Kuma 2007

AWAI

expectativa de acontecimento

intenção e reminiscência da ação como acontecimento estético

sawari

Water Glass _ Kengo Kuma 1995

devir neblina

massa nuvem sonora

kami no kehai

devir reverberante

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

devir pós-anímico

If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once_YOI KAWAKUBO_2014

Idéias para adiar o fim do mundo :: Ailton Krenak

A Queda do Céu :: Davi Kopenawa

Era uma vez a Amazônia… - Desmatamento com Corrente – Jaider Esbell 2016

Devastação e contaminação por mercúrio em decorrência do garimpo ilegal em terras Yanomami durante a gestão fascista bolsonaro

Precificação da vida

Rompimento da Barragem de Mariana em 2015

Doença de Minamata em 1956, em decorrência da poluição por mercúrio da Bahia de Minamata

Derretimento de reatores na usina nuclear de Daiichi, na cidade de Okuma, em Fukushima

SENSAÇÃO

devir ma

molecularização das sensações

sawari

AWAI

kami no kehai

expectativa de acontecimento

massa nuvem sonora

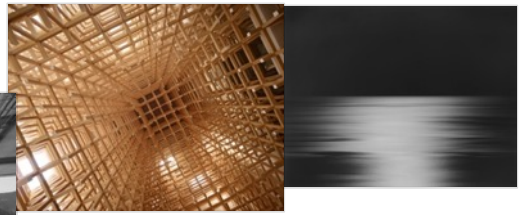
sensação de suspensão temporal

dissolução dos contornos

intenção e reminiscência da ação como acontecimento estético

devir neblina

devir reverberante



CONCEITO

devir ma

AWAI
AIDA

If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once_YOI KAWAKUBO_2014

kami no
kehai

mediação / interpenetração
de realidades
como conceito e sensação

O dano infligido por humanos a outras formas de vida é raramente discutido, e mesmo que seja mencionado, é visto principalmente como "problema": o problema causado por uma perda de valor comercial, o perigo que enfrentamos como um resultado de alimentos contaminados, ou o incômodo associado à vida que precisa seja 'destruída'.[1] (OGATA Apud YONEYAMA, 2019, p. 53 T.N.).

Excerto extraído de *3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico*

devir pós-anímico

pós-animismo ::
Shoko Yoneyama

A Queda do Céu ::
Davi Kopenawa

E possível compreender aspetos longitudinais entre as formas de opressão do capitalismo e do Estado, personificadas no desastre de Minamata, e suas consequências extremas às comunidades pesqueiras, discutido por Yoneyama a partir da experiência de Masato Ogata; e a catástrofe da barragem de Mariana, e a consequente poluição por dejetos metálicos de toda a extensão do Rio Verde, e com isso, a ameaça de extinção da diversidade da vida e das formas de viver em torno de suas águas, denunciada veementemente pelos Krenak.

Excerto extraído de *3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico*

...é inegável que quer seja um pagamento de solidariedade ou uma compensação legal, vem com uma pressão para esquecer, e isso continuou, aparentemente, por quase 100 anos. Nesse sentido, dinheiro e 'memória de vida' são relacionamentos quase opostos. Aqui, voltamos à pergunta inicial de Ogata: 'Se não dinheiro, o quê? 'Agora sabemos a resposta de Ogata à pergunta: Se não for dinheiro, alma.[1] (YONEYAMA, 2019, p. 61 T.N.).

Excerto extraído de *3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico*

Idéias para adiar o
fim do mundo ::
Ailton Krenak

"O Agro mata!",2018, acrílica sobre tecido, 0,90 x 3 m

*

4.4.1 Jantar_Medo e Confiança

Performance 'Cena'/ 'Jantar' :: Centro Paz Memoria y Reconciliación :: Bogotá / Colômbia 2015

Sinopse

'Jantar :: a Vida é uma Utopia' é uma performance que propõe um encontro informal com convidados para discutir relações de medo e confiança acerca da questão da contaminação de alimentos.

Ao servir pratos japoneses com pescados do litoral nordestino, legumes e verduras não orgânicos e arroz proveniente na região de Fukushima / Japão, o artista busca provocar discussões e reflexões sócio-político-ambientais com relação ao tema da contaminação dos alimentos, e confrontar os participantes com seus próprios medos, preconceitos e atos discriminatórios.

Neste sentido, questiona discursos e mecanismos de construção de verdades, ao mesmo tempo em que estabelece elos de confiança na comunhão em torno do alimento.

Na mesa

Para sua realização, produzo um jantar com pratos típicos japoneses utilizando verduras, legumes e peixes frescos, e arroz cateto branco especial para culinária japonesa.

Organizo o jantar de modo a guardar o arroz para o prato principal. Inicio o serviço servindo *sashimi* fresco cortado na hora, e algumas conservas. Ofereço vinho branco, sakê, água e chá, e na sequência, sirvo verduras e legumes salteados em chapa elétrica. Enquanto isso, compartilho informalmente minhas experiências no Japão, contando sobre minha relação de amizade com o Yuji, e introduzindo o tema da contaminação radioativa.

Performance 'Cena'/ 'Jantar' :: Taller 7 :: Medelim / Colômbia 2015

Faço com que o assunto não se revele de imediato. Cativo a curiosidade dos convidados em relação ao Yuji e sua fazenda, num primeiro momento, para depois problematizar o estigma da contaminação radioativa sofrido pelos produtores da região de Fukushima. Mais à frente, conto sobre como me senti culpado pelo episódio de desconfiança e medo, e compartilho minhas experiências e conclusões posteriores concernentes à radiação. Em linhas gerais, eu conto como a minha história de amizade com o Yuji mudou a forma como eu me relacionava com meu medo de contaminação radioativa, acentuando algumas curvas narrativas na medida em que a conversa vai seguindo.

No momento de servir o arroz, eu aponto para um pacote de arroz branco que o Yuji me deu de presente, e que tenho guardado até hoje. Conto, que fui presenteado com esse pacote, e com um punhado de legumes e verduras cultivados em sua horta, e que nesse dia decidi que deveria comer as oferendas. Por respeito, por confiança, por amor.

Retomando a discussão acerca do mapa e do território levantada no sub-capítulo 'Medo e Confiança', pouco importa que o arroz servido seja ou não produzido na fazenda do Yuji: estabelecemos relações de medo e confiança o tempo todo, é sobre isso a provocação dessa performance.

Nesse instante, ofereço o *Karê Gohan* (prato típico japonês feito de legumes, verduras e carnes cozidos num molho de curry, e servido com arroz branco), perguntando quem toparia comer o arroz do Yuji. Recebo as mais distintas reações, em geral, risadas para aliviar a tensão, seguidas de uma discussão acalorada. Os convidados tendem a aceitar a refeição; em 6 realizações, tiveram apenas duas pessoas que se recusaram a comer. O território da confiança, dos olhos nos olhos, do abraço, do acolhimento, tem prevalecido nas performances; e o debate em torno do mapa do medo se tornado cada vez mais complexo.

Cito a realização na residência artística *Taller 7* em Medelim, em que tive uma convidada com câncer. Tal condição de saúde suscitou uma discussão multifacetada em torno dos riscos oferecidos pela contaminação radioativa. Nos deparamos com uma questão ética por detrás da decisão sobre correr ou não riscos de contaminação; quando o reator se rompeu, muitos trabalhadores foram ao local conter o vazamento, colocando suas vidas em risco (imediatamente e posteriormente). Algumas pessoas se voluntariaram para tal tarefa por serem idosas, acreditando que por isso, já haviam vivido o suficiente, e que poderiam poupar a vida dos mais jovens. Outras pessoas foram atraídas pelas altas somas de dinheiro ofertadas pelos contratantes. O fato é que, em algum momento, foi feito um cálculo sobre que "tipos" de vida valem mais e, por isso, são imprescindíveis; e que "tipos" de vida podemos abrir mão. Que tipo de cálculo é esse que justifica um escalonamento de valor para a vida? Essas discussões me fizeram entender outro viés crítico desse trabalho que o aproxima ao *devir pós-anímico,* transversal que avizinha as obras dessa série.

devir ambiente_devir vírus_devir_pós-anímico

Em ‘Jantar’, exercito o território do afeto ao propor um encontro informal com convidados para discutir relações de medo e confiança acerca da questão da contaminação de alimentos. Dada sua abertura e vocação participativa, há uma tendência natural de dissolução das subjetividades, para um corpo que se forma na ação.

>>> Ler mais em 3.1.1 devir ambiente_devir vírus / 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Fazemos corpo nos contaminando e nos dissolvendo uns nos outros, a partir da intensificação dos elos de confiança estabelecidos ao longo da conversa. Diluímos nossos contornos e entramos em devir com linhas de fuga que nos avizinham às vivências comunitárias e coletivistas evocadas pela presença de Yuji. Em cada realização, chegamos em lugares muito diferentes, visto que a relação interpessoal é determinante nesse trabalho. Para cada grupo de pessoas, uma forma de construção distinta. De modo que, na sua prática, o programa tende a se dissolver no agenciamento que o constituiu e o mantém atuando, incorporando novos elementos e significados a cada realização num *devir vírus*.

Ao mesmo tempo, propõe transversais que aproximam os perigos de contaminação radioativa em alimentos no Japão, aos inúmeros problemas ambientais e de saúde pública causados pelo rompimento das barragens de Mariana e Brumadinho. Avizinha, assim, as realidades das comunidades pesqueiras na região de Fukushima e Minamata, aos povos originários e ribeirinhos que vivem no Rio Verde e no rio Paraopeba, em blocos de devires pós-anímicos. Da mesma forma, problematiza o consumo de alimentos produzidos com agrotóxicos no Brasil ao trazer à tona questões concernentes ao desenvolvimento de doenças causadas por contaminação química e radioativa, fazendo frente ao modelo de produção latifundiário monocultor do agronegócio brasileiro.

Performance ‘Cena’/ ‘Jantar’ :: Mapa Teatro :: Bogotá / Colômbia 2015

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir vírus

devir pós-anímico

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

Era uma vez a Amazônia… - Desmatamento com Corrente – Jaider Esbell 2016

A Queda do Céu :: Davi Kopenawa

Contaminação de alimentos por agrotóxicos e radioatividade

Idéias para adiar o fim do mundo :: Ailton Krenak

*

4.4.2. Robalo em Prato Inflamado

Sinopse

‘Robalo em prato inflamado’ é uma instalação sonora que problematiza o impacto ambiental e social causado pelos vazamentos de óleo nas praias do nordeste brasileiro em 2019. Por viver em águas quentes do litoral nordestino, e por se reproduzir nas desembocaduras dos rios e manguezais, a espécie foi uma das mais afetadas pela contaminação. Cientistas afirmam que a contaminação por derivados de petróleo causou danos irreversíveis aos biomas locais, comprometendo o ciclo reprodutivo de inúmeras espécies e condenando comunidades que vivem da pesca.

Materialidade

Para sua construção, utilizei uma técnica manual de transferência de imagem impressa em papel. Prensei folhas com a imagem do robalo impressas em impressora laser, utilizando um ferro de passar roupa caseiro, decalcando, assim, a imagem no centro do disco de aço INOX.

Para a microfonação, utilizei um microfone piezo resistivo e um amplificador de guitarra, com um volume suficiente para captar qualquer toque na chapa metálica.

devir ambiente_devir pós-animismo_devir ma

Em função do alto valor de mercado do Robalo, sua exploração comercial tem uma enorme relevância sócio-econômica para os municípios e vilarejos costeiros. Consumido abundantemente no sudeste do país, na Europa, no Japão e nos EUA, uma diminuição na sua população e/ou uma limitação na sua pesca, acarretariam no fim de inúmeros empregos em sua extensa e volumosa cadeia produtiva.

>>> Ler mais em 3.1.4 devir ambiente_devir ma / 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Apesar de se tratar de um acontecimento circunstancial, a discussão levantada pelo trabalho segue se relacionando com questões sócio-político-ambientais em torno dos desastres ambientais, e suas consequências para os biomas locais a curto, médio e longo prazo. Ao ser avizinhado pelo devir pós-anímico, nesse sentido, seu questionamento faz corpo com a contaminação de rios e águas costeiras por metais pesados, em decorrência da ruptura das barragens de Mariana e Brumadinho, e com a contaminação por mercúrio de rios e igarapés em terras Yanomami pela prática do garimpo ilegal. Tensiona a desvalorização da vida em favor de interesses financeiros como todos os trabalhos da série, em especial com relação aos rios e águas costeiras, aproximando com sua sonoridade, incidentes em diferentes culturas e realidades. Na mesma direção, não deixa de se relacionar com a sobrevalorização das práticas de mercado neoliberais durante a pandemia: enfrentamos uma altíssima taxa de mortalidade por COVID-19, por um lado, e um total despreparo e desrespeito para com a vida por parte da gestão bolsonaro. O mesmo desrespeito observado nas catástrofes ambientais de 2019 e 2020, sob o mesmo (des)governo.

O awai entre a claridade e a sombra, entre a luz e a obscuridade, leva igualmente ao awai entre a vida e a morte. no provérbio “aqueles que atravessam a fronteira entre a vida e a morte desaparecem para sempre”, este mundo e o outro mundo, esta vida e a vida pós-morte não se encontram separados de maneira clara, mas ficam atrelados um ao outro. Entre ambos existe uma passagem.

(FUJITA, 2021, p. 184)

Um *devir ambiente*, na medida em que, ao entrar em devir com o robalo e com seu entorno, nos desterritorializamos e desterritorializamos o espectador em ondas sonoras que transversalizam todas as ameaças à vida sofridas pelo avanço do neoliberalismo. Sua forma circular, e sua sonoridade metálica grave e solene, remontam aos gongos utilizados em práticas cerimoniais do shintoísmo e budismo, avizinhando com seu som contínuo e esvanecente, práticas meditativas e contemplativas de ambas religiões. Mais especificamente, a prática sensorial do *ma* a partir da sonoridade da peça metálica tangibiliza a proximidade entre vida e morte experienciada nos espaços dos templos e santuários. Existências diferentes se tocam e se interpenetram, num *devir ma*; *awai*.

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

kami no kehai

devir ma

devir pós-anímico

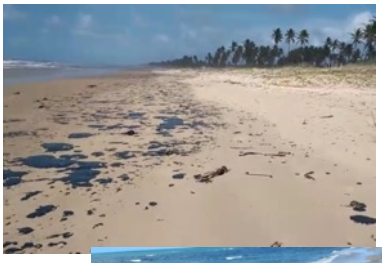
AWAI AIDA

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

mediação / interpenetração de realidades como conceito e sensação

Tsurugaoka Hachimangū (鶴岡八幡宮) :: Kamakura

Contaminação de rios e águas costeiras



Vazamento de óleo no litoral nordestino brasileiro em 2019

Devastação e contaminação por mercúrio em decorrência do garimpo ilegal em terras Yanomami durante a gestão fascista bolsonaro

Derretimento de reatores na usina nuclear de Daiichi, na cidade de Okuma, em Fukushima

Rompimento da Barragem de Mariana em 2015

Doença de Minamata em 1956, em decorrência da poluição por mercúrio da Bahia de Minamata

FUNAI

devir pós-anímico

mediação / interpenetração
de realidades
como conceito e sensação

Devastação e contaminação por mercúrio em decorrência do garimpo ilegal em terras Yanomami durante a gestão fascista bolsonaro

Vazamento de óleo no litoral nordestino brasileiro em 2019

Derretimento de reatores na usina nuclear de Daiichi, na cidade de Okuma, em Fukushima

Rompimento da Barragem de Mariana em 2015

Doença de Minamata em 1956, em decorrência da poluição por mercúrio da Bahia de Minamata

O desastre - socialmente construído - de Mariana, causou uma devastação da vida sem precedentes na história do Brasil, condenando mais de 800 quilômetros de águas pluviais, e uma área imensurável de águas costeiras junto a foz do rio. Socialmente construído, pois a degradação da barragem é a resultante de escolhas e decisões políticas agenciadas pelo mercado e pelo poder público. Da mesma forma que no caso de Minamata, o processo de responsabilização pela catástrofe orbitou em torno da precificação da vida das pessoas mortas no incidente, e pelo cálculo objetificante dos prejuízos causados pela contaminação às atividades pesqueiras e à agricultura. Pouco se falou sobre a diversidade de vida e de formas de viver destruídas e invalidadas pela contaminação, de modo que a empresa Samarco nunca foi e nunca será devidamente responsabilizada pelo crime hediondo que cometeu

Excerto extraído de *3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico*

4.4.3. FlorestAR_devir floresta _paisagem sonora e espaço urbano

Sinopse

FlorestAR :: A vida é uma Utopia é uma intervenção urbana sonora para espaço público que discute a preservação e a conservação das matas e florestas nativas no país a partir da contemplação de suas paisagens sonoras.

Florestando

Instalada no Minhocão para a Virada Sustentável, em 225 metros do pontilhão, entre as alamedas *Nothman* e *Glete*, contou com 30 caixas de som ativas, uma a cada 7,5m, 10 horas de som por dia (10h-20h), e 3 ambientes sonoros diferentes; manhã, tarde e noite.

As pistas de áudio foram compostos a partir de diferentes amostras gravadas nas cidade de Campos do Jordão, Cunha e Monteiro Lobato. Reproduzem a fauna da Mata Atlântica presente na região próxima a costa do Estado de São Paulo, e que provavelmente habitavam as áreas correspondentes ao centro da capital paulista.

Os sons das aves foram gravados em momentos distintos, e foram editadas de forma a criar grafias e caminhos na massa sonora.

As pistas de uma hora (um total de três, manhã, tarde e noite) foram criadas com sobreposições e justaposições de modo a despertar uma sensação de continuidade com diversidade de eventos. Dividimos as dez horas de ocupação sonora da seguinte forma: das 10h até das 14h, pista da manhã; 14h-18h, pista da tarde; 18h-20h, pista da noite.

Ao longo do pontilhão, foram criadas variações sonoras para trazer a experiência de deslocamento espacial de forma mais realista. Haviam duas variações: um rio, que ocupava as caixas 4, 5 e 6, e uma cachoeira que ocupava a caixa 13.

Um computador ligado numa mesa de som central continha todas as faixas, e dessa mesa saíam todos os cabos endereçados às suas respectivas caixas de som.

devir ambiente_devir pós-anímico_devir ma_devir neblina

>>> Ler mais em 3.1.3 devir ambiente_devir neblina / 3.1.4 devir ambiente_devir ma / 1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Em *FlorestAR*, o espectador é convidado a experienciar um "espaço entre" sensorial da relação entre a cidade e a mata, a partir da justaposição de duas paisagens sonoras distintas e antagônicas. Estabelecemos o *awai* (間) – zona de interpenetração entre as duas realidades –, ao criar uma massa sonora diluída no ambiente, que nos traz a sensação verossímil de coexistência dessas duas realidades. Como as caixas de som foram posicionadas do centro do pontilhão para suas extremidades (conforme o esquema técnico compartilhado nesse capítulo), criou-se uma área nebulosa de moléculas sonoras que causavam a sensação realista da presença das aves.

O awai "se forma no momento em que duas perspectivas se dirigem uma à outra e que, ao invés de se oporem e se suprimirem mutuamente, elas se combinam e se interpenetram." (Fujita 2021: 181).

Nesse sentido, constela-se um bloco de devires que avizinham as transversais variantes do *devir ambiente, devir ma_devir neblina_devir pós-anímico,* na medida em que a sustentação da espaço-temporalidade *ma* é baseada na manutenção da diferença e do estranhamento entre as realidades. E tal sensação só é possível graças a criação desse corredor de reflexões sonoras difusas, molecularizadas de tal maneira a formar corpo com o ambiente.

A transversal pós-anímica avizinha as diferentes formas de resistência da vida frente o avanço do neoliberalismo em culturas distintas, da mesma forma em que problematiza a devastação de florestas em todo o planeta. Aproximam, assim, as realidades de diferentes biomas extintos e em conflito com a expansão das cidades e das áreas urbanizadas. Suas moléculas sonoras fazem corpo com as matas que ocupavam a região do Minhocão, trazendo o questionamento de sua ausência pelo contraste entre modalidades perceptivas: o expectador pode ouvir as aves e o som da água do rio que passava por ali, mas não pode ver a árvores, e muito menos sentir o cheiro e a umidade da mata na pele. Finalmente, tensiona a relação entre a ausência e a presença da floresta, a partir da experiência contemplativa proporcionada pela justaposição das duas realidades, e pela contradição engendrada por essa justaposição.

Sons de uma floresta, por exemplo, deslocados para um ambiente urbano criarão uma sensação de estranhamento, uma vez que perderão o seu impacto aural, suas relações acústicas e lógicas com o meio onde estão inseridos. Gerarão, assim, uma série de signos a partir do choque entre as duas ideias conflitantes e contrastantes, se dissolvendo na auralidade do ambiente. Suas ondas sonoras reverberantes constelam uma forma de construção sonora temporal acinzentada, difusa, indefinida, que tende a diluição no ambiente acústica e contextualmente. Ainda que a existência nebulosa seja uma tendência central dessa transversal, não podemos nos esquecer de suas linhas de fuga que evocam questionamentos e cismas no expectador para com seu entorno.

Excerto extraído de *3.1.2 devir ambiente_devir neblina*

*

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir neblina

devir ma

devir pós-anímico

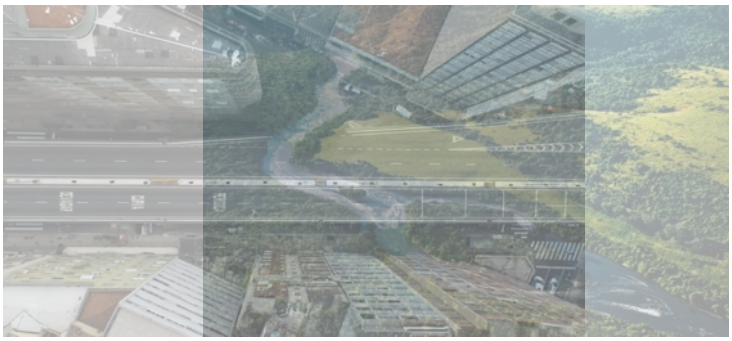
massa nuvem sonora

devir reverberante

AWAI AIDA

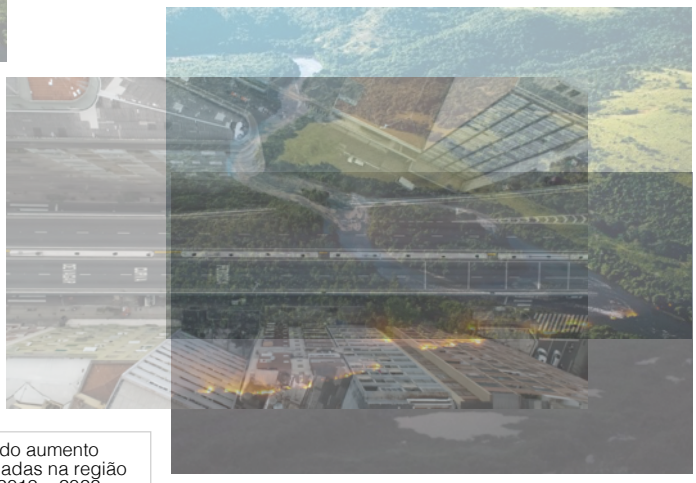
pós-animismo :: Shoko Yoneyama

mediação / interpenetração de realidades como conceito e sensação



AWAI conceitual
Interpenetração de realidades: cidade, floresta e áreas de desmatamento e queimadas.

AWAI sensorial
Justaposição de paisagens sonoras

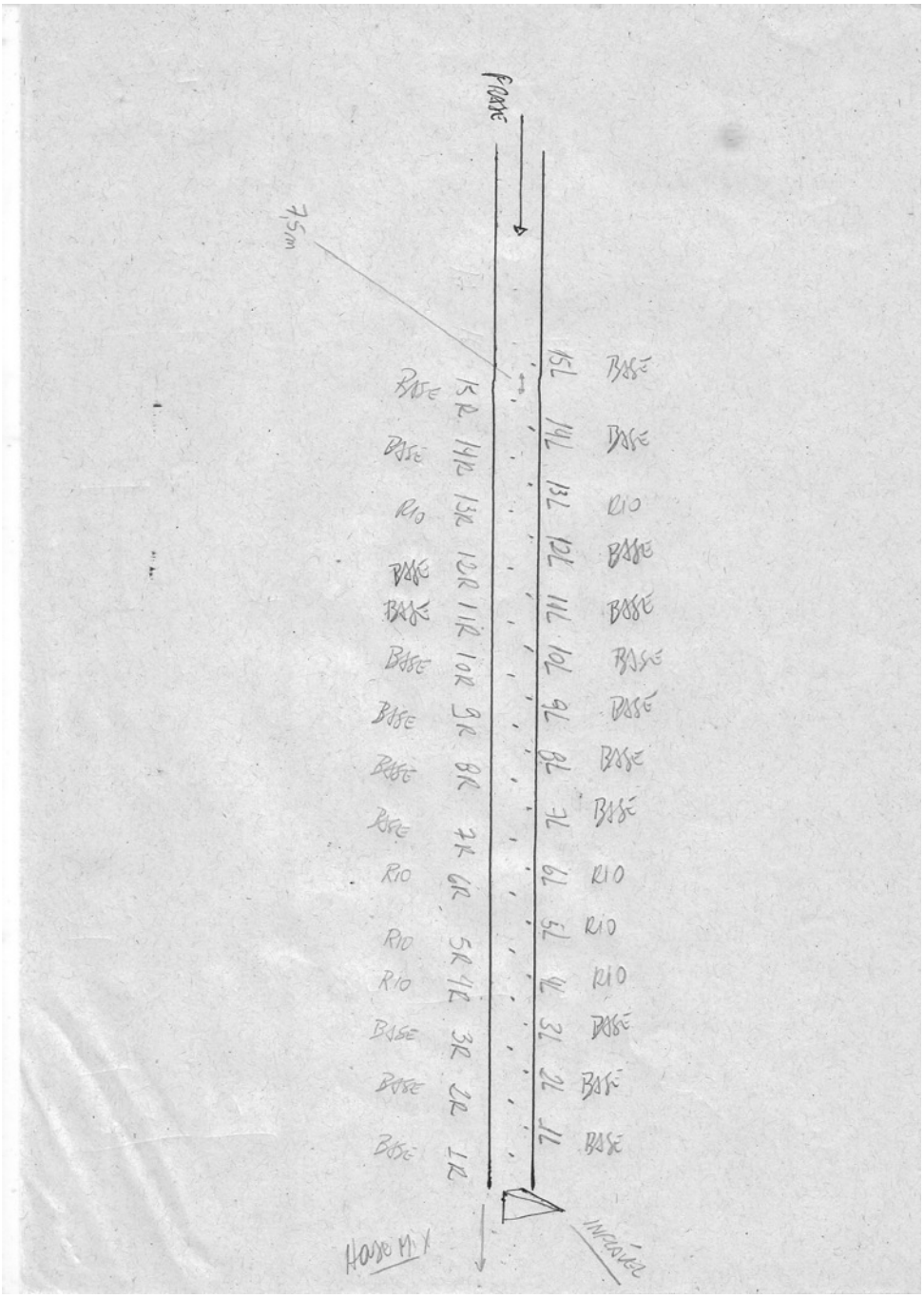


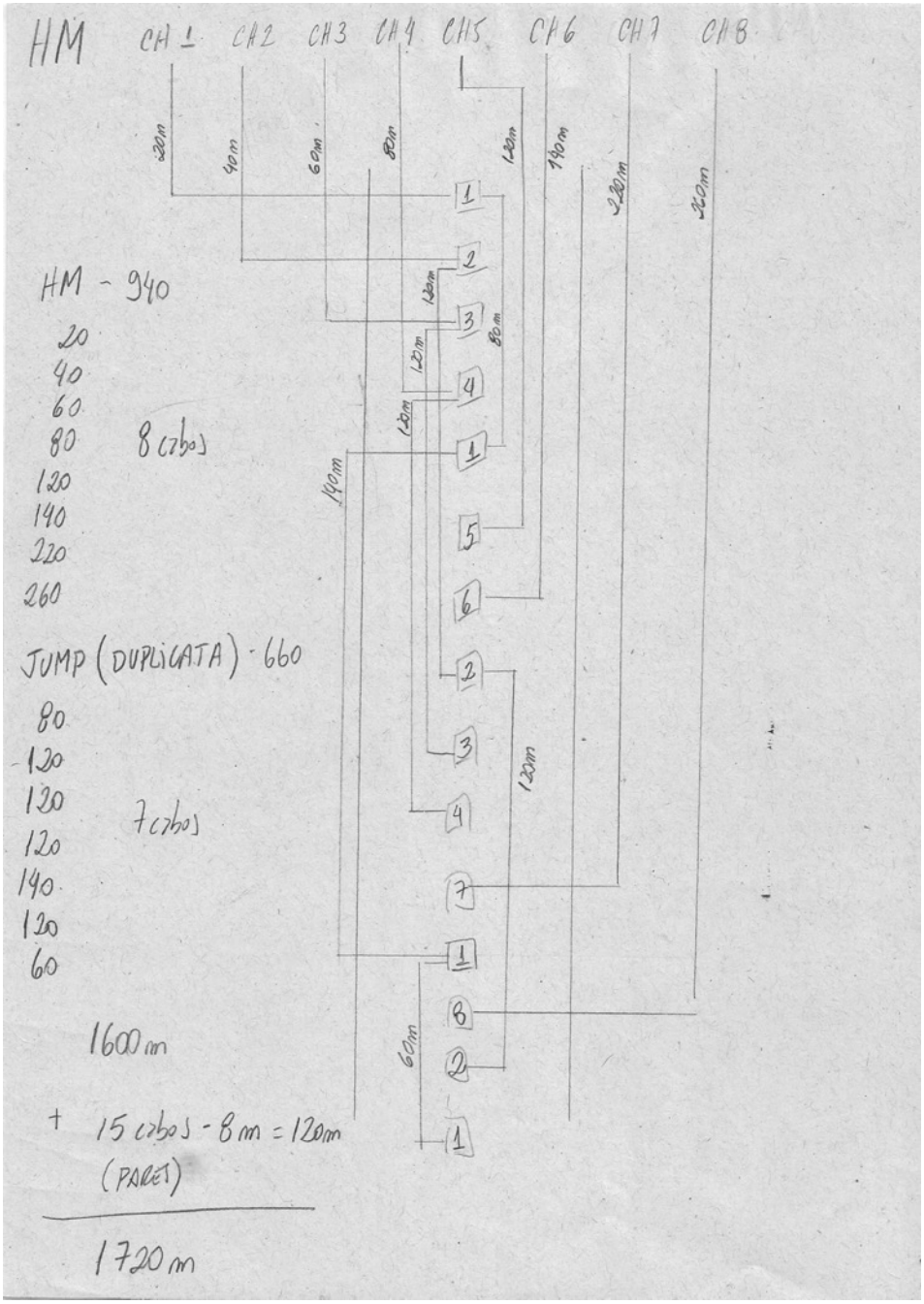
É uma transversal que lida com sensações e questões sócio-político-ambientais enquanto intensidades das sonoridades e imagens propostas; seus gradientes passam a ser dosados enquanto parâmetros de alteridade audiovisuais, sendo mais ou menos intensos a partir de aspectos e características específicas da audiovisão.

Excerto extraído de *3.1.2 devir ambiente_devir neblina*

Problematização do aumento vertiginoso de queimadas na região amazônica entre 2019 e 2022

Criou-se duas linhas paralelas de caixas de som, umas apontadas para a esquerda, outras para direita. As caixas foram organizadas em pares, de modo que trabalhou-se com 15 pares.





Nesse esquema técnico estudou-se formas de utilizar menos metragem de cabos de áudio a partir de "jumpeamentos" de algumas das caixas.
"Jumpeamentos" são duplicatas, quando duplicamos o sinal da caixa, estendendo o mesmo áudio para uma ou mais caixas.

© Christian Braga/Greenpeace

4.4.4. ILHA _transversais pós-anímicas

Sinopse

‘ILHA :: A Vida é uma Utopia’ é uma intervenção urbana sonora que lida com o complexo tema da contaminação radioativa da água do mar no Japão.

Em ação, oito pessoas portando mochilas infanto juvenis japonesas – originalmente doadas para os sobreviventes do Grande Terremoto do Leste do Japão da cidade de Miyagi, e concedidas pela curadoria da mostra Field Trip Project / Field Trip Project Asia – formam um círculo em um local pré-determinado e, juntas, circundam o espaço ressoando o som do mar.

O som do mar usado neste projeto foi gravado nas proximidades da cidade de Nagoya, onde reside a maior concentração de usinas nucleares no país, e suas águas certamente estão contaminadas por poluição industrial.

Neste sentido, traduz a contradição existente na relação dos japoneses para com suas águas marítimas, e nos traz uma importante reflexão sobre os recentes desastres ambientais no país, sobretudo as manchas de óleo que atingiram o litoral nordestino e os rompimentos das barragens de Mariana e Brumadinho.

Realizar esta performance 10 anos depois do Grande Terremoto do Leste do Japão, num momento em que o mundo inteiro está lutando contra uma pandemia, nos coloca numa mesma situação perante a vida. Reforça a crítica decolonial à modernidade via a espiritualidade e a relação com a natureza.

Vida e morte, origem e fatalidade, e passado e futuro se relacionam numa contraposição multifacetada de medo e confiança.

Circular

Para a realização da ação na mostra AVXLab 2021: lugar (in)comum, foi lançada uma convocatória aberta para selecionar os participantes da intervenção. A convocatória foi divulgada em redes sociais e meio digital.

Foram selecionados 8 participantes, cada um foi incumbido de portar uma mochila e tocar peça sonora diferente. Cada participante deveria ter um aparelho celular e/ou mp3 player que possibilitasse tocar faixas de áudio por pelo menos 20 minutos.

Em função da fase roxa da pandemia, a ação foi realizada numa área privada bastante ampla e vazia. Todos os participantes e membros da equipe se encontraram previamente no local, respeitando as normas sanitárias vigentes.

Na ação, os participantes caminharam das extremidades do terreno em direção ao seu centro, formando uma roda ao se encontrarem (o diâmetro dessa roda era correspondente a uma roda de mãos dadas, mas devido a pandemia não houve contato de pele entre os participantes e equipe técnica). Depois de um tempo em círculo, os performers deram cinco passos para atrás, e viraram de costas para o seu centro, acionando suas faixas de áudio. Um sistema surround espacializado se instaurou no centro da roda, onde o público se veria imerso e cercado pelo som do mar do Japão. Na ausência de público, posicionamos uma câmera 360º assumindo o ponto de vista central do espaço.

É na relação com seu contexto que a obra começa a formar seu significado e complexidade. É nas relações com seu entorno que o objeto ou instalação artística alcança sua potencialidade. (BAMBOZZI, 2010, p. 66)

A câmera continha também um sistema de microfonação surround *ambisonics,* que permitiu gravar o movimento circular das ondas no mar. Imagens e sons em 360º foram captados e editados especificamente para a plataforma Youtube / Facebook 360, forma pela qual o público pode contemplar o trabalho.

Sua realização, nesse sentido, tem alguns níveis de relação com o espaço, o entorno e o meio em que foi difundido. Foi criada uma relação de *site-specific* com o ambiente, na medida em que incorporamos diferentes aspectos do espaço onde a ação foi performada, como as ruínas e a vegetação descuidada ao fundo da imagem. Num segundo nível, incorporou-se a situação pandêmica vigente ao utilizar EPIs de proteção máxima contra contaminação, seguindo as regulamentações de bio-segurança da Ancine; o resultado foi a uniformização dos performers, que utilizaram macacões brancos cirúrgicos, e máscaras N95, apontando para uma localização histórica bastante clara. Para além disso, estabeleceu-se uma outra camada de relações sígnicas para com a contaminação radioativa, seja pela imagem dos performers em EPIs, seja pela situação que nos compeliu a tomar tantas medidas de bio-segurança, apontando para uma relação *context-specific* com o entorno. Num terceiro nível, moldou-se a ação integralmente para o seu meio de difusão / existência, a plataforma Youtube / Facebook 360, ou seja, a performance foi agenciada para ser contemplada, única e exclusivamente, no formato específico da plataforma, estabelecendo uma relação de *mídia-specific*.

Diferentemente do espaço renascentista, cujo discurso se baseava na visão de um espaço homogêneo e mensurável e tinha no sujeito e na visualidade seu ponto fundamental, o espaço contemporâneo coloca em dúvida a noção de contiguidade física, instaurando noções como de ubiquidade inerente a uma lógica de fluxos de informação. De Lyotard a Paul Virilio (1993), o espaço parece ter se esfarelado, trocando sua fixidez e imobilidade por um *espaço em fluxo*, que coloca na conexão, na mobilidade e no sujeito em trânsito seu eixo fundamental. (ARANTES, 2010, p. 77)

Ideias (in)adequadas para questões (in) apropriadas

Na exposição 'Ideias (in)adequadas para questões (in) apropriadas' no Atelier Paulista, a performance ILHA foi reapresentada, dessa vez em espaço público e aberta aos espectadores, e foi exposta também sua versão instalativa presencial.

PERFORMANCE ILHA :: 'Ideias (in)adequadas para questões (in) apropriadas' :: Atelier Paulista

A performance ocorreu na rua em frente ao Atelier Paulista, com a participação de oito *performers*. Os performers saíram do espaço expositivo com suas mochilas, formaram uma roda numa esquina adjacente ao atelier, se entre olharam, e caminharam três passos para trás acionando o som em seguida. O público foi convidado a sair do atelier pelo som propagado da ação. Nessa realização, as pessoas puderam transitar pela roda, e experienciar as sensações espaciais sonoras da mixagem surround, e acessarem estados meditativos e contemplativos proporcionados pela imersão sonora.

Já sua versão instalativa foi montada numa sala do espaço expositivo, e constava de um círculo criado com as mochilas em suspensão por linhas de pesca. Cada mochila foi instalada de modo a estar na altura dos ouvidos das pessoas, em um círculo de aproximadamente 4 metros de diâmetro.

devir ambiente_devir pós-anímico_devir ma_devir neblina

>>> Ler mais em 3.1.3 devir ambiente_devir neblina / 3.1.4 devir ambiente_devir ma / 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

A performance 'ILHA', assim como a performance 'Jantar', pertence as duas séries de trabalhos entrelaçadas nesse capítulo. Na realidade, elas se encontram na zona de convergência dentre as duas pesquisas. De modo que se desterriorializam em relação à transversal devir pós-anímico da mesma forma, avizinhando as realidades nipônica e brasileira, no que concerne aos desastres ambientais experienciados em ambos países.

Mais à frente, em ILHA, assim como em FlorestAR, tem-se a presentificação da espaço-temporalidade *ma* em diferentes níveis e situações: a partir da interpenetração de duas realidades, a cidade de São Paulo e o litoral de Nagoya; e pela formação e a manutenção de uma área nebulosa de sonoridades difusas, em que a realidade é experienciada num eterno momento presente. O centro do círculo sonoro formado pelas mochilas é o ponto de tensão entre as duas realidades, e onde também a ação acontece de forma a experienciarmos o espaço da mesma forma que o tempo, em suspensão. Uma uniformidade sonora metaestável que sugere, sutilmente e constantemente, a emergência de um acontecimento, desterritorializando o espectador para o tempo presente das ondas do mar de Nagoya.

Se destacamos a característica de distanciamento do ma , obteremos o aida (間). Mas o aida, por si só, não é uma mera distância. Ele separa e, simultaneamente, mantém um contato. O aida torna-se precisamente um ponto de contato, ou um lugar; ele cria uma relação. A partir do momento em que as coisas separadas entram numa dinâmica relacional, o aida torna-se aidagara (間柄). (Fujita 2021: 176)

Citação extraída de *3.1.4 devir ambiente_devir ma*

Na mesma direção, tem-se que o *awai* (間) - zona em que duas situações distintas se interpenetram - e o *aida* (間) - ponto de encontro dessas duas realidades -, se dão fisicamente pela justaposição do som do mar sobre a paisagem sonora da cidade; e sócio-político-ambientalmente pela sobreposição de duas localidades distintas.

Há ainda uma outra dimensão do *awai* e do *aida,* no que se refere às situações contaminantes extremas da pandemia em que o trabalho foi realizado, e do acidente nuclear da usina de Daiichi em Fukushima; há uma transversal entre as duas realidades cujo ponto de encontro reside nas extremidades da resiliência da coletividade e do tecido social. Em ambos momentos, muitas pessoas perderam suas vidas em decorrência de uma catástrofe ambiental, com forte relação com o Antropoceno. E nos dois casos, houve um impacto sócio-político-econômico-ambiental de escala global, afetando a vida de todo planeta. Os efeitos da contaminação radioativa nas águas costeiras do Japão, e em todo Oceano Pacífico são imensuráveis, podendo se estender até a costa norte e sul americana atingindo inúmeras espécies de animais, algas, plantas, bactérias e fungos. Regionalmente, resultou na impossibilidade de moradia em extensas áreas próximas ao local do acidente, e no constante risco de contaminação radioativa nas áreas adjacentes, evidenciando questões como pertencimento ao território e resiliência. O impacto social da contaminação durante a pandemia afetou profundamente o modo de vida das pessoas com relação a organização societária produtiva, e a forma como nos relacionamos com o ambiente. A rápida contaminação e a alta mortalidade nos forçaram a parar de produzir e de nos aglomerar, contrariando as duas grandes ondas regentes na contemporaneidade: aumento da produtividade, e concentração populacional nos grandes centros urbanos. Tais circunstâncias culminaram numa evasão populacional das grandes cidades para os interiores e para o campo, e o isolamento social resultou numa momentânea retomada dos espaços pela natureza, ressaltando também questões como pertencimento ao território e resiliência. De modo que entendo e percebo transversais que avizinham ambas situações: uma experiência sensorial de interpenetração de realidades que evidencia questões de ordem social e política.

> A conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos, é por estarmos mais uma vez diante do dilema a que já aludi: excluímos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver — pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como uma humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres. (KREKAK, 2019, p. 23-24)
>
> Citação extraída de *3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico*

Finalmente, estando entre duas séries que abordam questões sócio-político-ambientais a partir de diferentes vieses, em ILHA é possível vislumbrar diferentes transversais que aproximam realidades e culturas nas extremidades do Antropoceno, como essa mencionada acima, e como os avizinhamentos apontados no nicho 3. ‘transversalizar :: vôos conceituais’, concernente as comunidades pesqueiras e agrárias japonesas, e as comunidades indígenas brasileiras. ILHA, portanto, reúne diferentes debates em torno do uso, preservação e contaminação das águas fluviais, costeiras e marítimas, que perpassam a vida em diferentes níveis.

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir neblina

devir ma

devir pós-anímico

massa nuvem sonora

devir reverberante

AWAI AIDA

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

mediação / interpenetração de realidades como conceito e sensação

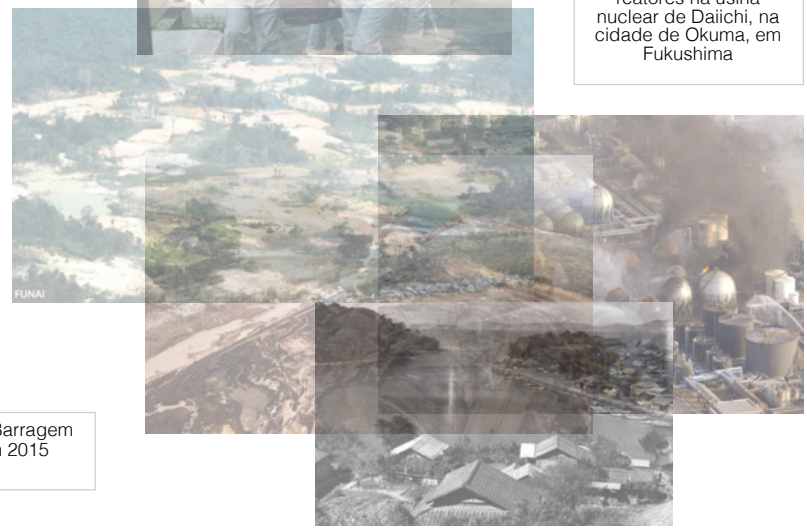
AWAI conceitual
Interpenetração de realidades: cidade, floresta e áreas de desmatamento e queimadas.

Necropolítica da gestão fascista Bolsonaro durante a pandemia culminou em 4000 mortos por dia em abril de 2021, período em que a performance foi realizada e gravada.

AWAI sensorial
Justaposição de paisagens sonoras

Derretimento de reatores na usina nuclear de Daiichi, na cidade de Okuma, em Fukushima

Devastação e contaminação por mercúrio em decorrência do garimpo ilegal em terras Yanomami durante a gestão fascista bolsonaro



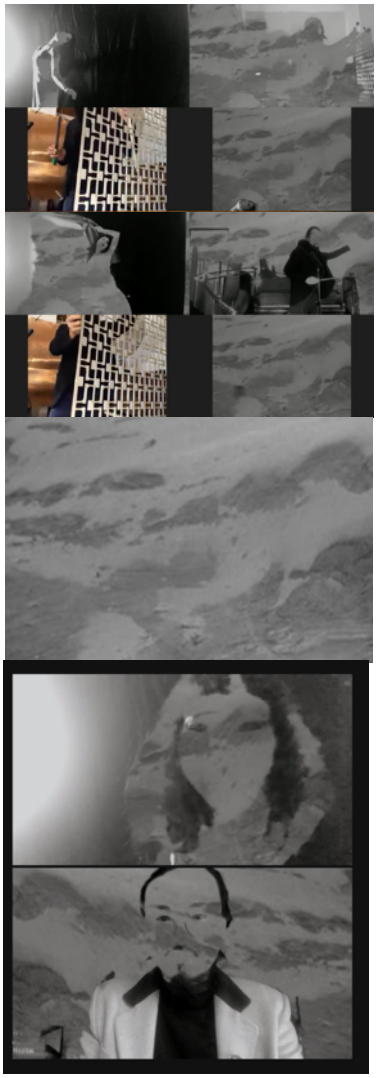
Rompimento da Barragem de Mariana em 2015

Doença de Minamata em 1956, em decorrência da poluição por mercúrio da Bahia de Minamata

If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once_YOI KAWAKUBO_2014

*

4.6. Defasagem_devir deserto



Sinopse

Performance audiovisual que explora a defasagem entre intenção e ação, e a sensação de suspensão temporal a partir do termo cultural japonês Ma. Através da construção de espaço temporalidades inspiradas em desertos, reinventa ritualizações entre corpo e ambiente e corpo e natureza. No deserto, nos encontramos?

Criada em colaboração e co-autoria com a performer multi-linguagem Iara Guedes.

Defasar :: deserto

'Defasagem' foi a primeira performance em colaboração com outra artista, concebida integralmente online em aplicativo de vídeo chamada. Não haveria outra forma de concebê-la, dado ao fato de morarmos em continentes distintos, eu no Brasil, e Guedes na Alemanha.

Realizamos algumas reuniões em que discutíamos questões conceituais e motivações criativas, e cinco sessões de criação em improviso. Nessas sessões, realizávamos exercícios de improvisação livre de música e dança, que eram registrados por duas câmeras, um celular e a *webcam* nativa do computador.

A captação e o registro serviam também como forma da gente se olhar e se perceber. Incorporamos as falhas e distorções da imagem, assim como a defasagem característica da transmissão de vídeo por *streaming.* Como criamos na plataforma zoom, incorporamos também algumas ferramentas de alteração de imagem rudimentares que o aplicativo oferecia, como o efeito de *cromakey* automático.

Utilizamos imagens de deserto provenientes de *frames* do filme a 'Mulher de Areia' de Hiroshi Teshigahara, como fundo do efeito de *cromakey,* criando fantasmagorias aleatórias com a nossa própria imagem. Como as sessões eram bastante longas, experimentávamos uma grande variação de luminosidade - e temperatura dessa luminosidade - que ocasionava em comportamentos erráticos do efeito. Às vezes a cor da pele era substituída pela fotografia, por vezes eram os objetos escuros, em outras situações os objetos brancos, em experiências videográficas com definição de imagem bastante irregulares e oscilantes. Tais variações renderam aos experimentos uma grande variedade de imagens que foram posteriormente editadas por Iara. E tais precariedades técnicas, por sua vez, evidenciavam a fragilidade do corpo tele-midiático que formávamos ao performar juntos, o que rendia um frescor único de realização ao vivo, e um vigor específico na presentificação da espaço-temporalidade *ma.*

Nas edições de finalização, Guedes utilizou o software After Effects da Adobe para criar um ambiente tridimensional sensível ao direcionamento do *tracking pad / mouse,* para plataforma Youtube / Facebook 360. Acrescentou a imagem de uma chuva caindo no espaço vazio e escuro, que sugeriam uma sensação de frio e isolamento. Um deserto do isolamento, da frieza humana, da distância, da pandemia.

A fragilidade é uma fada da precisão. Numa dança que joga com a quintessência da fragilidade, a estimulação que consiste em esquecer a humanidade introduz o estado no qual nos apaixonamos pelos seres abaixo dos homens. A possessão de uma força inumana, uma força infra-humana, vai até a paixão agressiva que pode extrair a psique do inorgânico. (HIJIKATA Apud UNO, 2018, p. 35)

Na imagem abaixo, detalhe da o vídeo formatado para a plataforma Youtube / Facebook 360.

A dança, diferentemente da arquitetura ou da pintura (sem falar da literatura), dificilmente será fixada e conservada, e será dirigida apenas por uma sugestão efêmera. As técnicas e os exercícios mais sofisticados não podem determinar o corpo. Essa arte que se encontra, inevitavelmente, em um tempo borrado e indeterminado, é dada especialmente pela errância do Universo. A fragilidade não é apenas o motor da dança. Aquilo que singulariza a dança é a fragilidade, e essa fragilidade é sempre revista, sempre procurada. (UNO, 2018, p. 35)

devir ambiente_devir pós-anímico_devir ma_devir neblina

>>> Ler mais em III. / 1.3 devir ambiente_devir neblina / 1.4 devir ambiente_devir ma / 1.5 devir ambiente_devir pós-anímico

Em ‘Defasagem’, devimos deserto como entidades inventadas, multiplicidade da coisa artística alcançada; nos diluímos em sua imensidão de vazio. Mas também devimos neblina quando o deserto nos engole, e nada sobra senão a memória da silhueta na nebulosidade acinzentada indefinida, resquícios de contornos desterritorializados no ambiente.

A espaço-temporalidade *ma* se presentifica na tensão que se instaura entre a intenção e a ação no corpo, e entre a escuta e a ação entre os corpos. Cada movimento desestabiliza o sistema e o abre para o novo, numa expectativa de ação silenciosa e metaestável. Um *hiatamento* que se faz presente como afirmação desse silêncio, que aflora da obra como o seu sensível mais intenso.

Estabelecemos uma relação *context specific* com a pandemia tendo o isolamento social como ponto de partida e condição para a criação artística. Assim como em outras performances da série ‘A Vida é uma Utopia’ criadas e realizadas durante a pandemia, estabelecemos uma relação *media specific* com a plataforma de vídeo chamada, criando, em improviso, uma relação entre corpo e som mediado pela imagem das telas. Uma espaço temporalidade *ma media specific*, na medida em que a performance se dá pelo estabelecimento e manutenção dessa conectividade entre realidades distintas.

devir ambiente

dissolução dos contornos

dessubjetivação

devir neblina

devir ma

devir pós-anímico

massa nuvem sonora

Sawari
Silêncio que antece e sucede o estrondo

devir reverberante

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

AWAI
AIDA

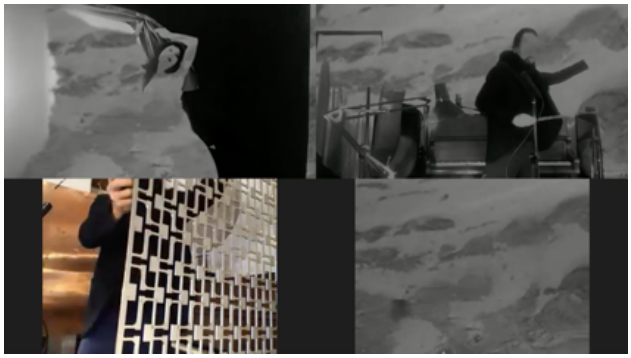
mediação / interpenetração de realidades como conceito e sensação

Dissolução de subjetividades enquanto sensação imagética.
devir deserto.
o isolamento, a ausência de contato social, a aspereza, a falta de água / vida / ar.

Em abril de 2021, atingimos a marca de 4000 morres por dia. A gestão fascista bolsonaro (b minúsculo), alcançou esta catástrofe social a partir de suas escolhas políticas. Hiper valorização do mercado em detrimento da vida.

AWAI sensorial
Justaposição de imagens em aplicativo de vídeo chamada, utilizando recursos audiovisuais

AWAI conceitual
Interpenetração de realidades: Berlim e Campos do Jordão, avizinhadas em pleno isolamento social pelo tempo presente da performance



4.4.5. Hino PluriNacional

Sinopse

Performance audiovisual que problematiza as empreitadas da bancada ruralista na precarização jurídica das demarcações de terras indígenas no Brasil.

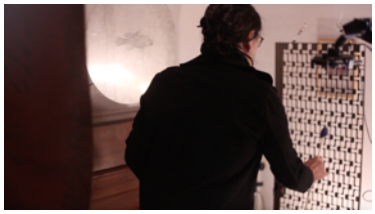
Em ação

A performance foi criada a partir da sobreposição de trechos do hino nacional, amostras sonoras captadas durante as manifestações indígenas contra o marco temporário em Brasília e chapas metálicas microfonadas com microfones piezo resistivos.

Imagens das manifestações indígenas gravadas em Brasília por Claudia Calabi, e cedidas ao artista.

As amostras sonoras foram manipuladas em tempo real de modo a criar uma massa sonora indefinida e de múltiplas camadas. Para tanto, parâmetros como saturação e intensidade do efeito sonoro *delay,* eram minuciosamente manipulados para gerar transições e sobreposições gradativas.

Em 'Hino PluriNacional', a pesquisa tímbrística com chapas metálicas em Físico é retomada e levada para a busca de outras sensações, como o enfrentamento e a tensão de combate.

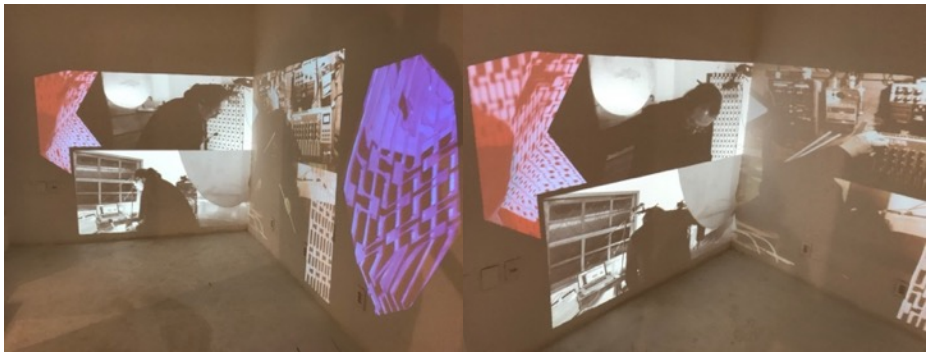


Sua realização foi gravada ao vivo com quatro câmeras posicionadas em pontos distintos do estúdio. Na realidade, três celulares captando planos mais próximos e menos usuais, e uma câmera Sony 5D num vértice diagonal, captando uma imagem mais geral. A proposta de uso de quatro imagens agrupadas numa tela, advém da exploração das possibilidades espaço-temporais ampliadas pela mediação da audiovisão. Igualmente, uma relação *media-specific* com as plataformas de vídeo chamada.

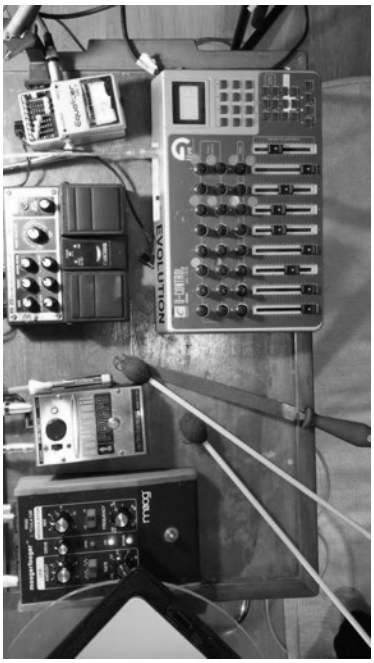
Embasado nas experiências vivenciadas na realização de performances em aplicativos de vídeo chamada, foi criada uma disposição imagética que privilegiava o gesto e a manualidade praticados pelo corpo no ato performático.

Os ângulos de visão focam em espaços distintos de um mesmo tempo, criando uma riqueza de detalhes e associações, apenas possíveis, num ambiente mediado pela tela.

Na exposição 'Ideias (in)apropriadas para questões (in)adequadas', apresentei sua versão instalativa com *videomaping* para uma esquina de paredes em 90º. O resultado foi uma tridimensionalização da ocupação das telas, e a criação de dois objetos videográficos elaborados com as imagens do vídeo original.



Este trabalho, portanto, consagra um aprimoramento das técnicas cinematográficas, videográficas e televisivas exploradas até então, atingindo uma maturidade na lida dessas limitações e expansões dos sentidos.

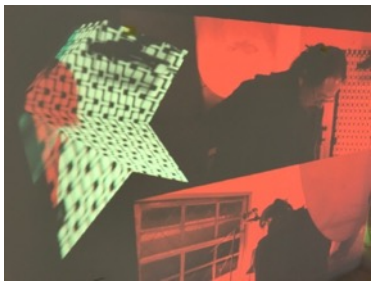


Gesto é todo movimento corporal que adquire um papel significante na interpretação musical. Ele se distingue, portanto, dos movimentos involuntários ou não-expressivos do intérprete (como virar a página de uma partitura). Se considerarmos que a qualidade ou a eloquência de certos atributos do som como a dinâmica e o timbre são consequências diretas do modo como o intérprete ataca seu instrumento e invoca todo o seu corpo para produzí-los, não é preciso muito esforço para compreender que a *imagem do gesto* faz parte do discurso musical tanto quanto qualquer elemento especificamente sonoro. (MACHADO, 2001, p. 162)

SOFTWARE DE VIDEOMAPPING

SOFTWARE DE AUDIO USADO NA PERFORMANCE :: ABLETON LIVE 10.

>>> Ler mais em 3.1.3 devir ambiente_devir neblina / 3.1.4 devir ambiente_devir ma / 3.1.5 devir ambiente_devir pós-anímico



devir ambiente_devir pós-anímico_devir ma_devir neblina

A performance 'Hino PluriNacional' foi originalmente concebida para a 30ª. COMPÓS na PUC – SP em julho de 2021, para ser apresentada na cerimonia de abertura no momento do hino nacional. A situação e o contexto político do país, proveram o atrito performativo necessário para o nascimento desse trabalho. A exploração sensível das manifestações acerca do marco temporal, renderam a performance uma tendência de desterritorialização em linhas de fuga que se avizinham às questões indígenas do país e da América Latina como um todo.

Tal qual em 'Físico', em 'Hino PluriNacional' tal desterritorialização se dá em micro-ondas moleculares que envolvem o espectador numa neblina sonora. A espaço temporalidade *ma*, por sua vez, se presentifica nessa indefinida área acinzentada e sem contornos de texturas sobrepostas. Uma forma sonora da manifestação do *Iki* que nos fala Fujita, ou seja, uma massa nebulosa que, dada a justaposição e sobreposição de inúmeras camadas, perde suas estridências formando um corpo de cores / sensações acinzentandas.

Ao mesmo tempo, golpes fortes nas chapas com a lima presentificam o *sawari,* em estrondos que se sobressaem da massa. Uma forma de entendimento de silêncio que incorpora os elementos sonoros do entorno, expandido para uma situação em que esse entorno é também produzido, e ecoa em linhas de fuga pós-anímicas. Ressaltamos o conceito cageano de silêncio presente na transversal devir *ma*, em que a inconstância e a imprevisibilidade dos eventos sonoros são incorporados nessa espessa massa de sons e signos.

No que diz respeito aos questionamentos sócio-políticos-ambientais agenciados pela performance, o estabelecimento e a manutenção do *awai* - ou seja, essa interpenetração de realidades proporcionadas pelas sobreposições e justaposições de texturas sonoras de florestas e gravações das manifestações -, sustenta o seu potencial crítico, evidenciando as inúmeras facetas do tema a partir de um vislumbramento contemplativo e silencioso. Nas diferentes ocasiões em que foi apresentada, é possível afirmar que a obra manteve-se relacionando com a questão indígena brasileira como um todo, no que concerne às práticas necropolítica neoliberais encabeçadas pelos ruralistas. As transversais que avizinham as experiências sensoriais evocadas aos episódios de subtração e redução de direitos sociais de indígenas, não deixam de avizinhar também outros problemas e crises políticas vivenciados pelas populações indígenas nos anos de 2022 e 2023: suas moléculas sonoras seguem fazendo corpo com outros devires pós-anímicos em processos de desconstrução, ressignificação e contaminação com e no ambiente.

Em Hino Plurinacional, portanto, alcança-se uma maturidade artística e conceitual no agenciamento composicional dessas transversais, em operações poéticas que tangibilizam aspectos conceituais em sensações, ao mesmo em que articulam proposições sintáticas composicionais em relação a essas sensações e conceitos. Ao entrar em devir com o devir neblina, a performance opera conceitualmente e sensorialmente na constelação de nebulosas sonoras, na medida em que ao proporcionar tais sensações, articula transversais pós-anímicas. Justapõe, contrapõe, sobrepõe texturas sígnicas em sintaxes que articulam o potencial do indeterminado puro weberniano do devir *ma,* em blocos de intensidades variantes e cortantes; o *sawari* que rasga as cortinas de nuvens, valorizando e tensionando os hiatos de eventos na composição.

No ato de transversalizar, busca evocar essas sensações em relação ao entorno de agora, no agora e na pessoa, em sua realidade, sem recorrer aos gêneros cinematográficos para construção de pontes associativas e subjetivações, e sem também provocá-las a partir de cadeias de significantes. Na realização desses trabalhos, não remeto às essas sensações, assim como não trago imagens culturais que as representem e muito menos atrai os espectadores para universos pessoais. Entro em devir com essas sensações, que por sua vez se desterritorializam entrando em devir com o entorno circunstancial sócio-político-ambiental do espectador, estabelecendo longitudinais que transversalizam tais sensações em reverberações nas cavidades corporais dos espectadores. Ser neblina, ser poroso, não ter contornos definidos, um espaço liso, leve, que se mistura com as coisas.

Excerto extraído de *3.1.2 devir ambiente_devir neblina*

devir ambiente

dessubjetivação

dissolução dos contornos

devir ma

SENSAÇÃO

sawari

kami no kehai

devir neblina

devir reverberante

expectativa de acontecimento

massa nuvem sonora

molecularização das sensações

sensação de suspensão temporal

AWAI AIDA

intenção e reminiscência da ação como acontecimento estético

mediação / interpenetração de realidades

CONCEITO

devir pós-anímico

A Queda do Céu :: Davi Kopenawa

pós-animismo :: Shoko Yoneyama

perspectivismo dos povos originários

Idéias para adiar o fim do mundo :: Ailton Krenak

Manifestações contra a aprovação do marco temporal em julho de 2021

"Brasil Terra Indígena", 2021, acrílica sobre tecido, 150 x 150 cm

"O Agro mata!",2021, acrílica sobre tecido, 150 x 150 cm

instances of suspended time

dudu tsuda

in 'instances of suspended time', I present sensorial artworks based in the Japanese notion of ma. the works were created in three different moments when time and space seemed somehow suspended. together, they form a transversal line that connects the different sociopolitical contexts in which they were conceived, and embody the specific relation to the media in which they are presented.

study for suspended time ma :: silence the space-time of resistance and resilience, september 2016.

__april 2016 :: politically biased media, parliamentary and judicial coup of president Dilma Roussef.

island :: life is a utopia, 2021.

__april 2021 :: purple phase of the COVID-19 pandemic in Brazil. 4000 dead people a day for a whole month.

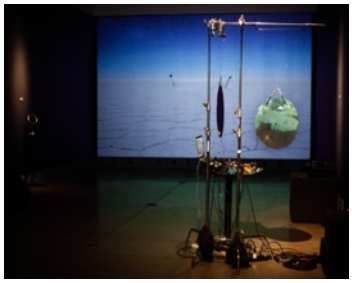
plurinational hymn :: life is a utopia, 2021.

__july 2021 :: many Brazilian indigenous nations protest against the temporary border law the bolsonaro government was trying to pass.

instances of suspended time, 2023.

__january 2023 :: bolsonaro's alt right extremists invade the government palace in an attempt to overthrow Lula.

Instantes de tempo suspenso



Em janeiro de 2023, no primeiro mês das atividades realizadas no intercâmbio de pesquisa realizado na Queen's University em Kingston, no Canadá, sob supervisão do professor Doutor Gabriel Menotti Miglio Pinto Gonring, apresentei uma exposição individual, 'Instances of Suspended Time', alicerçada sobre uma transversal que ainda não havia identificado. Uma linha de fuga que avizinha trabalhos a partir de sua relação específica para com as mídias que os continham, e que se relacionavam contextualmente a momentos políticos distintos. Tal interesse me fez refletir sobre a forma como alguns trabalhos se constelavam e eram experienciados pelo público, nas zonas fronteiriças entre a experiência estética e seu registro midiático. Um espaço-entre, que entendo como uma existência *media specific*, conforme discutido com na realização das performances 'Físico', da série 'Silêncio, o espaço tempo de resistência e resiliência', e 'Defasagem', 'ILHA' e 'Hino Plurinacional' da série 'A Vida é uma Utopia'.

A exposição reunia duas instalações e uma performance contidas neste tese, a versão instalativa da performance 'ILHA :: A vida é uma Utopia', a instalação 'Estudo para o Tempo Suspendo Ma :: Silêncio o espaço tempo de resistência de resiliência' e a performance 'Hino plurinacional :: A vida é uma Utopia'. A primeira e a última obra foram realizadas durante a pandemia em isolamento social; as duas primeiras obras foram realizadas em espaço público sem pessoas. A relação estabelecida entre processo criativo e suporte é um dado muito relevante em meus trabalhos, e que percebo mais claramente agora, após a realização desta exposição. Sendo estes trabalhos, em sua grande maioria, efêmeros e, em alguns casos, para espaços públicos sem pessoas, há uma dimensão poética e estética profunda no processo de construção da experiência audiovisual que ultrapassa o desígnio descritivo e narrativo dos registros.

Nessa exposição, foi a primeira vez em que ressaltei o suporte midiático das obras, e a forma como a experiência desses suportes se relacionam com o processo criativo, de modo que evidenciei uma parte da minha pesquisa artística que ainda não havia sido foco em minhas apresentações e exposições. Aspectos que começaram a ser investigados um ano antes de minha ida ao Canadá, e que foram aprofundados durante meu estágio.

Uma outra transversal que avizinha esses trabalhos, diz respeito aos eventos sócio-políticos-ambientais extremos ocorridos no Brasil entre 2016 e 2023, que causaram a sensação de suspensão, incerteza e nebulosidade. Por se tratar de uma exposição de arte política brasileira num país estrangeiro, esse recorte foi bastante importante para dar a dimensão da profundidade discursiva das operações poéticas realizadas para alcançar aquelas obras. Ao pontuar as relações entre as obras e os eventos políticos, tangibilizamos os agenciamentos conceituais por detrás da experiência sensorial mediada e proporcionada pelo bloco de devires do *devir ma* e do *devir neblina.*

Entendo que este processo se deu como uma forma de conclusão, de epílogo, do longo mergulho realizado nos últimos quatro anos. Mas, ao mesmo tempo, abriu uma nova forma de olhar os trabalhos, e de pensar experiências audiovisuais que podem emergir dessa experiência.

*

5. Conclusão

Encerro esta jornada com a sensação de ter realizado novamente todos os trabalhos aqui apresentados. Lidar com os materiais de registro e anotações para a construção das traduções fotográficas e das análises processuais, me levou para o frescor das realizações, aos momentos-entre a intenção e a realização, realizando. Como um disco, poderia passar anos lapidando este trabalho, de modo que a tese que se constelou é um registro do até então feito.

A leitura rizomática das obras revelou inúmeras camadas e conexões que as potencializaram enquanto processos criativos e pensamento crítico. O aprofundamento teórico acerca dos devires propostos não somente adensou as pesquisas artísticas em andamento, como também contribuiu para o surgimento de novas obras. A formulação do devir ambiente possibilitou uma melhor compreensão das operações poéticas realizadas em meus trabalhos, e tal consciência ampliou minha capacidade criativa e associativa na concepção de novos processos criativos.

A conjugação de saberes tácitos, prática artística e pesquisa bibliográfica se mostrou muito apropriada para este tipo de investigação. A demonstração do seu desenvolvimento processual evidenciou facetas ocultas das obras. A apresentação dos processos criativos em falas e artigos publicados ao longo dos últimos quatro anos – e que posteriormente se tornaram capítulos desta tese -, foram fundamentais para o aprimoramento e refinamento tanto do acontecimento estético em questão, quanto do seu discurso. A importância da experiência audiovisual dos registros em vídeo, por exemplo, se revelou central em alguns processos. Percebi que no caso de algumas obras, o vídeo posterior a ação acaba se tornando a coisa artística. Aquilo que se experimenta ao contemplar o trabalho está mediado por câmeras, microfones, telas e alto-falantes; e dentro disso, recortado em planos e enquadramentos, e captados por microfones e sistemas de amplificação de sinais.

Entendo que o exercício de entendimento e compreensão do processo criativo realizado nesta pesquisa, pode servir de base a outres pesquisadores que estejam interessades na realização de uma dissertação de mestrado ou tese de doutorado sobre seu fazer artístico. A dificuldade que artistas tem em encontrar um recorte analítico para dar início a uma tese, reside exatamente na necessidade de se alcançar um olhar longitudinal sobre um grupo de trabalhos. O vislumbramento de estruturas rizomáticas possibilita a formulação de diferentes perspectivas gerais, favorecendo na construção de um olhar panorâmico da produção. Nesse sentido, ao invés de criar categorias analíticas, ou de tentar encontrar uma única espinha dorsal que conduza a argumentação teórica sobre o conjunto de obras, o modelo apresentado permite o levantamento de múltiplos pontos de vista e abordagens sobre o mesmo, trazendo, em diferentes instâncias, teias de associações e relações de aspectos transversais em diferentes níveis. A abordagem de temas e discussões que surgem nas extremidades dos processos criativos, proporciona outras camadas de leitura a partir da fricção entre a prática e a reflexão sobre essa prática, gerando um vasto campo de percepções oriundas da experiência. E essas novas percepções e impressões sobre as obras, por sua vez, as ressignificam, evidenciando ainda outras perspectivas comuns dentro do conjunto.

Concluo esta tese com uma sensação de por vir. Percebo um forte potencial na forma de organização da criação e do pensamento alcançada ao longo do processo, e consigo vislumbrar sua continuidade em publicações futuras. Algumas criações e processos que não foram incluídos, assim como variações de devir ambiente ainda não muito claros - ainda que pulsantes -, darão sequências aos desdobramentos desta pesquisa. Sigamos.

*

Bibliografia

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021

ANJOS, José C. Gomes. **No território da linha cruzada:** a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006.

ARANTES, Priscila. Cartografias líquidas: a cidade como escrita ou a escrita da cidade. *In:* **Mediações, tecnologia e espaço público**. BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. (org.). São Paulo: Ed. Conrad do Brasil, 2010

AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. (org.). **Conceitos estéticos** [livro eletrônico] **:** do transtemporal ao espacial na arte japonesa. Guarulhos: EFLCH-Universidade Federal de São Paulo, 2021.

BAMBOZZI, Lucas. **Aproximações arriscadas entre site-specific e artes locativas**. *In:* Mediações, tecnologia e espaço público. BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. (org.). São Paulo: Ed. Conrad do Brasil, 2010.

BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. (org.). **Mediações, tecnologia e espaço público**. São Paulo: Ed. Conrad do Brasil, 2010.

BASBAUN, Sérgio. Sinestesia e Percepção Digital. **Revista TECCOGS** - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas - Tecnologias de Inteligência e Design Digital TIDD - PUC-SP, São Paulo, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERQUE, Auguste. Expandir ma e aida para a lógica das ciências exatas? – por um paradigma da razão sensível. *In:* **Conceitos estéticos [livro eletrônico] :** do transtemporal ao espacial na arte japonesa. AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. (org.). Guarulhos: EFLCH-Universidade Federal de São Paulo, 2021.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells:** Participatory art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012

BLESSER, B. and SALTER, L.-R. **Spaces speak, are you listening?** - Experiencing aural architecture. Massachusetts: MIT Press, 2007.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser:** vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora:** Uma metamorfose das musas. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo – ECA, São Paulo, 2007.

CAMPESATO, Lilian. **Vidro e Martelo:** Contradições na estetização do ruído na música. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo – ECA, São Paulo, 2012.

CARPENTER, Edmund e MCLUHAN, Marshall. (org.). **Revolução na Comunicação**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

CASTRO, E. V. de. O medo dos outros. **Revista de Antropologia** v. 54, n. 2. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2011.39650 , 2012. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39650. Acesso em: 19 nov. 2021.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano I**: artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COTRIM, C.; FERREIRA, G. **Escritos de Artistas** - Anos 60/70. São Paulo: Zahar, 2006

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2016

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DEROY, Ophelia Ed. Sensory Blending: On Synaesthesia and related phenomena. Oxford Scholarship Online. University of London, 2017.

ESPADA, Heloisa. Richard Serra. Escritos e Entrevistas 1967-2013. São Paulo: IMS, 2014.

EVANS, Davis. Apropriations. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge, MIT Press, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. Revista Contra Pontos, Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta – Revista da Pós-Graduação em Artes Cênicas - ECA, São Paulo, 2009.

FALTAY, Paulo. Poéticas e políticas dos rastros: ambiguidades e tensionamentos nos processos de criação com dispositivos de geolocalização. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC- SP, São Paulo, 2013.

FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Ubu, 2017.

FUJITA, Masakatsu. Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o ma, o awai e o aida. *In:* Conceitos estéticos [livro eletrônico] : do transtemporal ao espacial na arte japonesa. AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. (org.). Guarulhos: EFLCH-Universidade Federal de São Paulo, 2021.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. São Paulo: Zahar, 1978.

GREINER, Christine. **O devir otaku do mundo**. E-book online: (https://n-1edicoes.org/019) . São Paulo: n-1 edições, 2020.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão**. São Paulo: n-1 edições. 2015.

GUINSBURG, J., Cunha, N. e Romano, R. Org. (2014). **Obras completas** Vol. I, II, III e IV. São Paulo, Perpectiva.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e o tempo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2018.

KANACH, Sharon Ed. **Music and Architecture by Iannis Xenakis**. Hillsdale: Pendragon Press, 2008.

KANEDA, M. e YASUNAO, T. The "John Cage Shock" Is a Fiction! Interview with Tone Yasunao, 1. [Entrevista cedida a] Miki Kaneda. **MoMA**, 2013. Disponível em: https://post.moma.org/the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-with-tone-yasunao-1/ . Acesso em: 14 de jun. de 2020.

KASTNER, J. (ed.) **Land and Enviromental Art**. Hong Kong: Phaidon, 2005.

KIKUCHI, Wataru. Ma e aida na relação interpessoal: breves considerações sobre as sociedades japonesa e brasileira. *In:* **Conceitos estéticos** [livro eletrônico] : do transtemporal ao espacial na arte japonesa. AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. (org.). Guarulhos: EFLCH-Universidade Federal de São Paulo, 2021.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1977].

KRENAK, Ailton. **Idéias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2019.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2020.

KRENAK, Ailton. A potência do sujeito coletivo, partes I e II. [Entrevista cedida a] Jailson de Souza da Silva. **Revista Periferias,** Rio de Janeiro, n.1 2018 ISSN**:** 2595-6582, 2018. Disponível em: https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/ Acesso em: 12 de jun. de 2020.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaio 17** - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.

LARSONS, J. D. How John Cage Inspired Tōru Takemitsu to Embrace Japan. *In:* **Red Bull Music Academy**, 14 fev. 2017. Disponível em: https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/02/cage-and-takemitsu-feature Acesso em: 12 de jun. de 2020.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisa e performance. **Revista Urdimento**. Programa de Pós-graduação em teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2012.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. *In:* **#PandemiaCrítica**. São Paulo: n-1 edições, 2020. *E-book.* https://n-1edicoes.org/114

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MARKS, Lawrence E. Synesthesia, Then and Now. *In:* **Sensory Blending**: On Synaesthesia and related phenomena. DEROY, Ophelia. (ed.). Londres: Oxford Scholarship Online, University of London, 2017.

MASSEY, Doreen. Philosophy and politics of spatiality: some considerations. *In:* **Power-Geometries and the Politics of Space-Time**. MASSEY, Doreen. (ed.). Heidelberg: Department of Geography, University of Heidelberg,1999.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: por uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen; THRIFT, Nigel. The passion of place. *In*: JOHNSTON, Ron; WILLIAMS, Michael (eds.) **A Century of British Geography**. London: British Academy, 2003.

MBEMBE, Achilles. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORAN, Patrícia; PATROCÍNIO, Janaína. (org.). **Machinima**. São Paulo: CINUSP, 2011.

MUECKE, Mikesch; ZACH, Miriam. (ed.). **Resonance. Essays on the Intersection of Music and Architecture**. Ames: Culicinidae Architectural Press, 2007.

OKANO, Michiko. **Ma: Entre-Espaço na Comunicação do Japão**. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC-SP, São Paulo, 2007.

PILGRIM, Richard. Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions**, Chicago, v. 25, no. 3, p. 255–277, Fev.,1986. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1062515. Acesso em: 20 set. 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **Revista de Pós-graduação, CPG, Instituto de Artes**, Unicamp, Campinas, 2000.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

REBENTISH, Juliane. **Aesthetics of Installation Art**. Berlim: Sternberg Press, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. Da Cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e Emoção. São Paulo: HUCITEC,1997.

SAKAMOTO, Mikiko. **Takemitsu and the Influence of "Cage Shock":** Transforming the Japanese Ideology into Music. Thesis (Doctor of Musical Arts) - University of Nebraska - Graduate College, Lincoln, 2010.

SCHAFER, Murray R. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP, 1997.

Schaeffer, P. (1966). **Traité des Objects Musicaux**. Paris, Éditions du Seuil.

Simondon, Gilbert. **A Gênese do Indivíduo**. Cadernos de subjetividade. São Paulo. v.01, n. 01, p. 97-118, 1993.

STOLF, Raquel. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa** (investigação sob proposições sonoras). 2011. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SUDERBURG, E., Ed. (2000) **Space, Site, Intervention**: Situating Installation Art. Minneapolis London, University of Minnesota Press.

TERRA, Vera. O Pavilhão Phillips: Uma Poética do Espaço. **Revista Item 3**, Rio de Janeiro. Sem Editora.

TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na Música**: Um Estudo da Indeterminação nas Poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, 2000.

TSURUMI, Kazuko. **The Adventure of Ideas**. A collection of Essays on Petterns of Creativity & a Theory of Endogenous Development. Tóquio: Japamine, 2012.

UNO, Kuniichi. Hijikata Tatsumi. **Pensar um corpo esgotado**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

YONEYAMA, Shoko. **Animism in Contemporary Japan**: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan. Londres: Routledge, 2019.

YOSHIMAZU, Gozo. Uma nova maneira de apreender ma (aida). *In:* **Conceitos estéticos** [livro eletrônico] : do transtemporal ao espacial na arte japonesa. AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko. (org.). Guarulhos: EFLCH-Universidade Federal de São Paulo, 2021.

.

Índice de Imagens

Todas as imagens apresentadas desta tese de doutorado são de minha autoria, exceto as listadas abaixo e ordem de aparição:

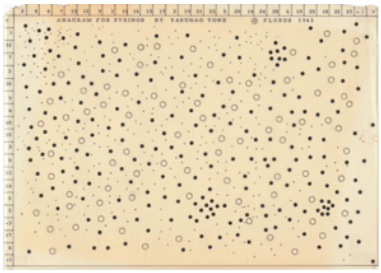
Autor da imagem: ERIETA ATTALI PHOTOGRAPHIC ARCHIVE
Título: Glass Wood House :: Kengo Kuma :: EUA 2007 :: p. 220, 295, 362, 373, 403, 404
Disponível em: https://divisare.com/projects/326502-kengo-kuma-and-associates-erieta-attali-glass-wood-house
Acesso em: 05 de dezembro de 2021

Autor da imagem: ERIETA ATTALI PHOTOGRAPHIC ARCHIVE
Título: Glass Wood House :: Kengo Kuma :: EUA 2007 :: 221, 295, 373, 403, 404
Disponível em: https://divisare.com/projects/326502-kengo-kuma-and-associates-erieta-attali-glass-wood-house
Acesso em: 05 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Cartaz do filme 'Contos da Lua Vaga' :: Kenji Mizogushi :: Japão 1953 :: p. 223
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_da_Lua_Vaga
Acesso em: 05 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Engawa (縁側) / Varanda :: p.224
Disponível em: https://matcha-jp.com/en/871
Acesso em: 05 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Kumiko Yoshioka
Título: David Tudor, Yoko Ono, Kenji Kobayashi, Yuji Takahashi (e outros) conduzidos por John Cage :: Sapporo, Japão, 1962 :: p. 240
Disponível em: https://post.moma.org/of-stone-and-sand-john-cage-and-david-tudor-in-japan-1962/
Acesso em: 05 de dezembro de 2021



Autor da imagem: Tone Yasunao
Título: Anagram for strings :: Tone Yasunao :: Group Ongaku :: Japão, 1961 :: p. 242
Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/127570
Acesso em: 05 de dezembro de 2021

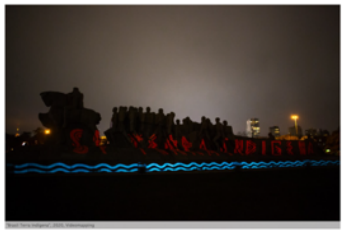
Autor da imagem: Vicent Bricolli
Título: Ryoan-ji Zen Temple :: período Muromachi (1334-1573) :: p. 243
Disponível em: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/south-east-se-asia/japan-art/a/ryoanji
Acesso em: 07 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Matthieu Zellweger
Título: Sem título :: p. 248
Disponível em: https://www.lensculture.com/articles/matthieu-zellweger-in-praise-of-shadows
Acesso em: 07 de dezembro de 2021

Autor da imagem: PIXTA
Título: Sem título :: p. 249
Disponível em: https://matcha-jp.com/en/1376
Acesso em: 07 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Jaider Esbell
Título: Era uma vez Amazônia. Cada um de nós destrói a natureza, o Futuro, na medida da construção de nosso Presente, na nossa fardofelicidade pseudomerecida… :: Jaider Esbell :: Brasil, 2016 :: p. 263
Disponível em: https://www.zippergaleria.com.br/blog/108-6-obras-para-refletir-sobre-a-urgencia-da/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Denilson Baniwa.
Título: Repovoamento da memória :: Denilson Baniwa :: Brasil, 2021 :: p. 266
Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-denilson-baniwa/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021



Autor da imagem: Denilson Baniwa.
Título: Brasil Terra Indígena :: Denilson Baniwa :: Brasil, 2020. :: p. 269, 459, 460
Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-denilson-baniwa/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Denilson Baniwa.
Título: Voyeurs :: Denilson Baniwa :: Brasil, 2019 :: p. 281
Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-denilson-baniwa/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Daici Ano
Título: GC Prostho Museum Research Center :: Kengo Kuma :: Japão, 2010 :: p. 295, 373
Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-24521/gc-prostho-museum-research-center-kengo-kuma-e-associates
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Daici Ano
Título: GC Prostho Museum Research Center :: Kengo Kuma :: Japão, 2010 :: p. 295, 373, 404
Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-24521/gc-prostho-museum-research-center-kengo-kuma-e-associates
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

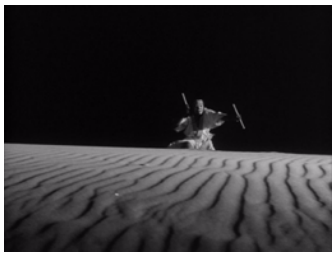
Autor da imagem: Hiroshi Sugimoto
Título: Time Exposed :: Hiroshi Sugimoto ::1991 :: p. 293, 295, 310, 371, 373, 404
Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-time-exposed-2
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Hiroshi Sugimoto
Título: Time Exposed :: Hiroshi Sugimoto ::1991 :: p. 295, 310, 404
Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-time-exposed-2
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Cerâmica Yas
Título: Utilitários sem título :: Cerâmica Yas :: p. 338
Disponível em: https://www.instagram.com/ceramica.yas/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Cerâmica Yas
Título: Utilitários sem título :: Cerâmica Yas :: p. 338
Disponível em: https://www.instagram.com/ceramica.yas/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Mulher da Areia :: Teshigahara Hiroshi :: 1964 :: p. 339
Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/woman-in-the-dunes
Acesso em: 20 de dezembro de 2021



Autor da imagem: Divulgação
Título: Mulher da Areia :: Teshigahara Hiroshi :: 1964 :: p. 339
Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/woman-in-the-dunes
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Mulher da Areia :: Teshigahara Hiroshi :: 1964 :: p. 340
Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/woman-in-the-dunes
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Sepukku :: Kobayashi Massaki : 1962. :: p. 340, 349, 362, 403, 404, 459
Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/harakiri
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Sepukku :: Kobayashi Massaki : 1962. :: p. 340
Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/harakiri
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Okura Shonosuke Tsurumi :: p. 349
Disponível em: https://www.nippon.com/en/views/b02332/
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Himorogi Tsurugaoka Hachimangū (鶴岡八幡宮) :: Kamakura :: p. 349, 362
Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tsurugaoka_hachimangu_himorogi.jpg
Acesso em: 20 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Paulo Pinto AGPT
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 373, 374
Disponível em: https://www.conectas.org/noticias/alckmin-e-denunciado-na-onu-por-repressao-a-protestos/
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Warley Leite / Brazil Phoro Press
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 373, 374
Disponível em: https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2016/09/o-que-policia-precisa-aprender-sobre-manifestacoes.html
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Fábio Vieira / FotoRua / Estadão Conteúdo
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 373, 374
Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/manifestantes-protestam-contra-o-impeachment-na-avenida-paulista.html
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Paulo Ermantino / RAW Images / Estadão Conteúdo
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 374
Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/manifestantes-protestam-contra-o-impeachment-na-avenida-paulista.html
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Daniel Teixeira / Estadão Conteúdo
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 374
Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/manifestantes-protestam-contra-o-impeachment-na-avenida-paulista.html
Acesso em: 15 de julho de 2022

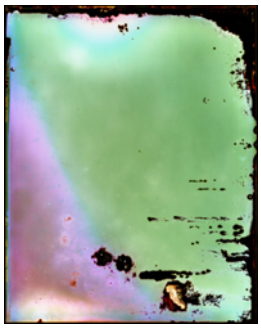
Autor da imagem: Paulo Ermantino / RAW Images / Estadão Conteúdo
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 374
Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/manifestantes-protestam-contra-o-impeachment-na-avenida-paulista.html
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Miguel Schincariol / AFP
Título: Sem título :: Brasil, 2016 :: p. 374
Disponível em: https://oglobo.globo.com/politica/policia-de-sao-paulo-libera-detidos-em-protesto-contra-impeachment-20031865
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Paulo Braga Folha Press
Título: Sem título :: Brasil, 2013 :: p. 374
Disponível em: https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1767054630837819-manifestacoes-de-junho-de-2013
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Yoi Kawakubo
Título: If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014 :: p. 394, 403, 404, 405, 442
Disponível em: https://picturing-the-invisible.art/works/03-if-the-radiance-of-a-thousand-suns-were-to-burst-at-once-into-the-sky
Acesso em: 15 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Yoi Kawakubo
Título: If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014 :: p. 395
Disponível em: https://picturing-the-invisible.art/works/03-if-the-radiance-of-a-thousand-suns-were-to-burst-at-once-into-the-sky
Acesso em: 15 de dezembro de 2021



Autor da imagem: Yoi Kawakubo
Título: If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014 :: p. 395
Disponível em: https://picturing-the-invisible.art/works/03-if-the-radiance-of-a-thousand-suns-were-to-burst-at-once-into-the-sky
Acesso em: 15 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Yoi Kawakubo
Título: If the radiance of a thousand suns were to burst into the skies at once :: Yoi Kawakubo :: 2014 :: p. 395
Disponível em: https://picturing-the-invisible.art/works/03-if-the-radiance-of-a-thousand-suns-were-to-burst-at-once-into-the-sky
Acesso em: 15 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Jaider Esbell
Título: Era uma vez Amazônia. Cada um de nós destrói a natureza, o Futuro, na medida da construção de nosso Presente, na nossa fardofelicidade pseudomerecida… :: Jaider Esbell :: Brasil, 2016 :: p. 403, 405, 406, 413, 414, 459, 460
Disponível em: https://www.zippergaleria.com.br/blog/108-6-obras-para-refletir-sobre-a-urgencia-da/
Acesso em: 15 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Felipe Werneck/ASCOM-IBAMA
Título: Sem título :: Mariana, Brasil, 2015 :: p. 403, 405, 406, 422, 443
Disponível em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/02/10/tragedia-de-mariana-vitimas-da-lama-sofrem-com-doencas-de-pele-e-respiratorias-por-contaminacao-por-metais-pesados-e-temem-nunca-ser-indenizadas-pela-samarco.ghtml
Acesso em: 15 de julho de 2022

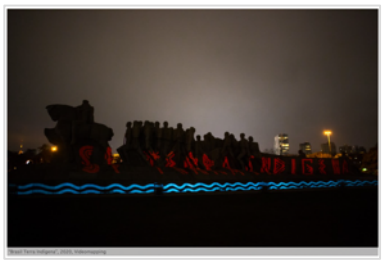
Autor da imagem: Funai/Via BBC
Título: Sem título :: Brasil, 2019 :: p. 403, 405, 406, 420, 421, 422, 442, 443
Disponível em: https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2023/02/01/garimpo-ilegal-na-terra-yanomami-cresceu-54percent-em-2022-aponta-levantamento-de-associacao.ghtml
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Nikkeyweb
Título: Sem título :: Fukushima, Japão, 2019 :: p. 403, 405, 406, 413, 420, 421, 422, 442, 443
Disponível em: https://marsemfim.com.br/desastre-de-fukushima-e-o-oceano-pacifico/
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: BAOMOI
Título: Sem título :: Japão, 1960 :: p. 403, 406, 420, 421, 422, 442, 443
Disponível em: https://www.megacurioso.com.br/misterios/116738-incidente-de-minamata-o-envenenamento-que-deformou-as-pessoas.htm
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Denilson Baniwa.
Título: O Agro Mata! :: Denilson Baniwa :: Brasil, 2018 :: p. 405, 406, 459, 460
Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-denilson-baniwa/
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Divulgação
Título: Sem título :: p. 403, 405, 406, 413, 414, 420, 428, 442, 451, 459
Disponível em: https://christianfaithguide.com/are-kitsune-evil/
Acesso em: 15 de julho de 2022



Autor da imagem: Denilson Baniwa.
Título: Brasil Terra Indígena :: Denilson Baniwa :: Brasil, 2020 :: p. 405, 406, 460
Disponível em: https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-denilson-baniwa/
Acesso em: 15 de dezembro de 2021

Autor da imagem: Divulgação
Título: Sem título :: Brasil, 2018 :: p. 413, 414
Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2018/06/20/pulverizacao-de-agrotoxicos-sobre-escola-segue-impune-ha-5-anos
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Divulgação
Título: Sem título :: Brasil, 2019 :: p. 420, 421, 422
Disponível em: https://www.letrasambientais.org.br/posts/5-fatos-que-nao-te-contaram-sobre-a-poluicao-por-oleo-no-litoral-do-nordeste
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Alan Oliveira G1
Título: Sem título :: Brasil, 2019 :: p. 420, 421
Disponível em: https://g1.globo.com/natureza/desastre-ambiental-petroleo-praias/noticia/2019/10/30/oleo-no-nordeste-veja-a-evolucao-das-manchas-e-quando-ocorreu-o-pico-do-desastre-que-completa-2-meses.ghtml
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: João Arthur/Tamar
Título: Sem título :: Brasil, 2019 :: p. 420, 421
Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/10/24/manchas-de-oleo-ja-atingiram-21-praias-do-ceara.ghtml
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Christian Braga / Greenpeace
Título: Sem título :: Brasil, 2022 :: p. 428, 431, 432
Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/amaz%C3%B4nia-tem-pior-agosto-de-queimadas-desde-2010/a-62995329
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Blog EdHorizonte
Título: Sem título :: Brasil, 2014 :: p. 428, 431, 432
Disponível em:
https://www.pensamentoverde.com.br/meio-ambiente/importancia-da-lei-da-mata-atlantica/
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Getty Images
Título: Sem título :: Brasil, 2021 :: p. 442, 443, 444, 451
Disponível em:
https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56607007
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Fabio Rodrigues Pozzebom / Agencia Brasil
Título: Sem título :: Brasil, 2021 :: p. 455, 459, 460
Disponível em:
https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-08/indigenas-voltam-protestar-em-brasilia-contra-marco-temporal
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Alass Derivas / Divulgação Apib
Título: Sem título :: Brasil, 2021 :: p. 459, 460
Disponível em: https://conexaoplaneta.com.br/blog/mais-de-mil-indigenas-continuam-acampados-em-brasilia-para-acompanhar-o-julgamento-do-stf-em-1-9/
Acesso em: 15 de julho de 2022

Autor da imagem: Alass Derivas / Divulgação Apib
Título: Sem título :: Brasil, 2021 :: p. 459, 460
Disponível em: https://conexaoplaneta.com.br/blog/mais-de-mil-indigenas-continuam-acampados-em-brasilia-para-acompanhar-o-julgamento-do-stf-em-1-9/
Acesso em: 15 de julho de 2022