

ARQUEOLOGIA DO SONORO: ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE SONORA APRESENTADAS EM TERRITÓRIO BRASILEIRO

SOUND ARCHEOLOGY: ANALYSIS OF SOUND ART PIECES PRESENTED IN BRAZILIAN TERRITORY

Alex Suraty Ramos

ARTE SONORA
DISPOSITIVO DE CONFISSÃO
LITERATURA FANTÁSTICA
LITERATURA INDÍGENA

Nos últimos 50 anos, a arte sonora ganhou espaço nas galerias e é amplamente difundida na internet. A partir da arqueologia de análise do discurso de Michael Foucault discutimos os conceitos de discurso, história e memória presentes nas obras. Desse modo, o artigo visa apresentar a importância da escuta para a compreensão de enunciados no discurso artístico. Uma vez que esses enunciados presentes nas obras de arte se relacionam com outros em rede, a análise arqueológica se torna uma importante ferramenta metodológica. Articulando outros conceitos como dispositivo de confissão, literatura fantástica, literatura indígena, e o insólito como irradiação do medo na cultura sertanista, foi analisado o enunciado-acontecimento presente no documentário *Curupira: Bicho do Mato* (2020) do artista Felix Blume. É necessário repensar nossos modos de escuta no contexto contemporâneo, uma vez que reproduzimos histórias e mitos sem refletirmos como estes foram construídos. A discussão sobre o exercício de escuta através das obras de arte sonora nos mostra um caminho de escuta próximo às tradições orais dos povos indígenas.

SOUND ART
CONFESSION DEVICE
FANTASTIC LITERATURE
INDIGENOUS LITERATURE

Over the last 50 years, sound art has gained space in galleries and is widely disseminated on the internet. Based on the archeology of discourse analysis by Michael Foucault, the concepts of discourse, history and memory present in his works are discussed. Once, the enunciated present on art pieces are in relationship with other in network, the archeologic analysis became an important methodologic tool. Articulating other concepts like confession device, fantastic literature, indigenous literature, and the insólito as fear irradiate on sertanista culture, it was analyzed the enunciate-event find in documentary *Curupira: Creature of Woods* (2020) of sound artist Felix Blume. It is necessary to rethink our listening modes on contemporary context, once that we reproduce histories and myths without reflect how they were constructed. The discussion about listening exercise throw sound art pieces show to us a way of learning that is close to an oral tradition of indigenous people.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Soundscape - O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. Murray Schefer, *A Afinação do Mundo*, 2011.

2. <https://vimeo.com/402034380>

INTRODUÇÃO

O artigo pretende elaborar uma relação entre os conceitos de discurso, história e memória presente em obras de arte sonora expostas em diálogo com o território brasileiro. É importante ressaltar que a arte sonora está localizada no campo da arte contemporânea, e possui aspectos estéticos das artes plásticas e da música, ou som, em um contexto híbrido. Porém se difere da música propriamente dita, pois, a estética musical apresenta uma forma e um discurso temporal, com início, meio e fim. Por outro lado, a arte sonora possui um discurso atemporal, o qual nem sempre há uma narrativa indicando onde começa e termina uma obra, de modo que o espaço e o tempo se apresentam enquanto elementos importantes na construção da sua materialidade. O espaço pode ser explorado pela arte sonora por meio de instalações, como *site specific*, ou através das gravações e tratamento dos sons presentes em uma paisagem sonora¹. Enquanto o tempo, diferente da música tradicional que possui o pulso como marcação, a arte sonora está mais relacionada à duração da experiência na fruição estética do espectador, que se dá através de um processo interior. Esses tipos de arte sonora podem estar presentes em espaços públicos, na internet, ou em galerias de arte, onde a instalação e a interação possibilitam que a apreciação do espectador seja subjetiva enquanto este permanece na obra. Sendo assim, a duração é mais importante que sua narrativa temporal, pois cada participante terá uma experiência única, e as compreensões estéticas da obra poderão se diferenciar umas das outras.

Pensando nisso, a escolha da análise arqueológica do discurso de Michel Foucault foi importante para escavar o discurso presente nas obras, observando a obra de arte sonora enquanto um acontecimento. Primeiramente apresento algumas escutas e territórios a respeito do contexto da arte sonora no Brasil, e em seguida analiso o documentário do artista sonoro Felix Blume - *Curupira: Bicho do Mato* (2020)².

O documentário em si possui uma narrativa própria, cujo discurso pode ser compreendido em relação a esse formato de mídia. As obras de arte podem ser um vasto campo de análise arqueológica se as analisarmos enquanto arquivos, atribuindo-lhes o status de monumento. Para a arqueologia da mídia um dispositivo tecnológico contém em sua lógica de funcionamento um discurso a ser revelado. Nesse sentido, o trabalho aqui empregado discute a utilização de tecnologias de escuta, como o *headphone* que, encarado como um dispositivo de controle, sua lógica pode ser subvertida e transformada em potência criativa. O progresso tecnológico tenciona a relação entre a economia do Brasil e a preservação dos territórios que pertencem aos nativos. Essa tensão parte de um discurso que desumaniza o indígena relacionando seus modos de vida a um suposto atraso cultural. O documentário revela uma cultura que propõe tecnologias de escuta cuidadosas em relação à natureza e aos seres vivos. A discussão sobre o exercício da escuta através de obras de arte sonora nos revela um caminho de aprendizagem que se aproxima da tradição oral dos povos indígenas. Com esse objetivo em vista é que surge a seguinte pergunta: quais as continuidades e rupturas existentes nos discursos sobre os povos e mitos indígenas?

Sobre esse estudo do discurso da mídia Pedro Navarro (2008) nos alerta que é preciso “situar-se no interior de uma perspectiva linguística e, ao mesmo tempo, fora dela e fazer escolhas em relação aos conceitos e aos métodos dos quais irá lançar mão para fazer “escutas” e “deixar falar” seu objeto de análise.” (NAVARRO, 2008, p. 59). Sendo assim a análise seguiu os mesmos passos sugeridos pelo autor:

1) o discurso e sua relação com a história e o poder; 2) o método arqueológico como uma possibilidade de estudo dos discursos; 3) proposta de descrição-interpretação de discursos midiáticos com base no dispositivo teórico-metodológico proposto por Michel Foucault. (NAVARRO, 2008, p. 59)

Sendo assim, me apoiarei no conceito do dispositivo de confissão para descrever as narrativas presentes no documentário. Outros conceitos importantes são os de literatura fantástica, literatura indígena e o espaço como elemento irradiador do medo na cultura sertanista, trazidos pela autora Marisa Martins Gama-Khalil (2002; 2015), Oliveira e Gama-Khalil (2016). Tais conceitos enriquecem a discussão teórica a respeito das análises realizadas ao longo deste trabalho.

ESCUTAS E TERRITÓRIOS NA ARTE SONORA

A arte sonora ganhou espaço nas exposições e galerias de arte no Brasil, nos proporcionando a escuta de diferentes territórios a partir do discurso dos artistas. Seu registro documental também foi amplamente difundido na internet, com vídeos, documentários e sites que destacam os diferentes artistas e obras realizadas. Dentre as exposições que houve na última década, destacamos a Bienal de Arte Contemporânea, que ocorre a cada dois anos no pavilhão central do Parque Ibirapuera, localizado na cidade de São Paulo - SP. Na 32ª edição do evento, intitulado “Incerteza Viva” (2016), a curadoria reuniu obras de artistas nacionais e internacionais, contendo instalações, esculturas, fotografias, painéis, intervenções, performances, videoarte, artefatos arqueológicos, poesia, arte sonora etc. Gostaria de focar neste trabalho a arte sonora que, por ser uma arte híbrida, extrapola as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas e nos possibilita repensar a nossa realidade através da escuta.

Os trabalhos e pesquisas de três artistas presentes na edição citada anteriormente me chamaram atenção. O primeiro deles é de um artista argentino, que vive em Buenos Aires, chamado Eduardo Navarro (1979-). A obra intitulada de *Sound Mirror* (Espelho de som, 2016) é exposta de modo que uma espécie de corneta gigante, como da vitrola ou gramofone, a qual tem sua campana (parte mais alargada) apontando para a copa de uma palmeira, e sua outra extremidade menor é conectada ao interior do pavilhão (Figura 1). Dentro da galeria o espectador pode ouvir o som exterior, como pássaros cantando na palmeira e o vento movimentando suas folhas, com o simples gesto de encostar o ouvido na extremidade menor da corneta. No site da exposição podemos encontrar seguinte descrição:

A planta e o público são colocados em posição de equivalência, numa troca sonora que desafia os significados de comunicação e de escuta. A obra de Navarro aponta para uma tecnologia emocional capaz de nos fazer refletir sobre as conexões afetivas que a arte desencadeia por meio da relação permeável entre os seres vivos, o artista e o público os atores e os objetos artísticos. (SOUND MIRROR, 2016)³

3. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2547>

A reflexão proporcionada pela obra do artista interfere na nossa relação com a vida através do sentimento de conexão, apontando a tecnologia da escuta como uma possibilidade de interação. Nos parece trazer a arte sonora para uma perspectiva eco-lógica, assim como o educador Murray Schafer (2001) nos propõe o exercício da limpeza dos ouvidos.



Figura 1. Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (SOUND MIRROR, 2016)

Numa perspectiva não muito distante a instalação *Rustle 2.0* (Farfalho 2.0, 2016) do artista camaronês Em'kal Eyongakpa (1981-) propõe a ambientação estética que coloca em confronto a natureza orgânica e os objetos artificiais criados a partir da ação do homem na natureza (Figura 2). A composição feita pelo artista conta com sons, luzes e estruturas em rizoma que lembram micélios na parede. No chão observamos dois objetos na forma de pulmões humanos, com uma iluminação vinda do interior que faz contrastar os brônquios sobrepostos na estrutura. Segundo a descrição apresentada:

As paredes cobertas por micélios proporcionam a ideia de redes interconectadas, em uma referência à internet; brônquios digitais se assemelham ao formato da África e da América Latina. O adendo “2.0” no título da obra refere-se à atualização de sistemas cibernéticos, colocando natureza e cultura como partes do mesmo todo e não como entidades separadas e autônomas. Eyongakpa sugere a ideia de algo orgânico na sobrevivência e na manutenção dos diversos sistemas – digitais, ecológicos, políticos – revelando uma estranha familiaridade entre eles. (RUSTLE 2.0, 2016)⁴

4. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548>

A relação apresentada do continente Africano e da América Latina com a estrutura dos pulmões objetivam a importância destes continentes para a manutenção da vida no planeta. A conexão via rede, que o artista propõe entre o continente africano, onde se situa o seu país de origem Camarões, e o continente sul-americano que engloba o Brasil, onde ocorreu a exposição da obra, expõe a relação histórica entre ambos.

Outra obra de grande importância para a temática apresentada é a *Tabombass* (2016) da artista brasileira Vivian Caccuri (1986-). A instalação apresenta um sistema de som, semelhante aos equipamentos usados na cultura *Sound System* dos países caribenhos, a qual reúne caixas de som empilhadas em espaços públicos e enfatizam os graves, criando a possibilidade de sentir a vibração do som. A instalação contém caixas muito menores em comparação com as tradicionais, e à frente dos alto-falantes

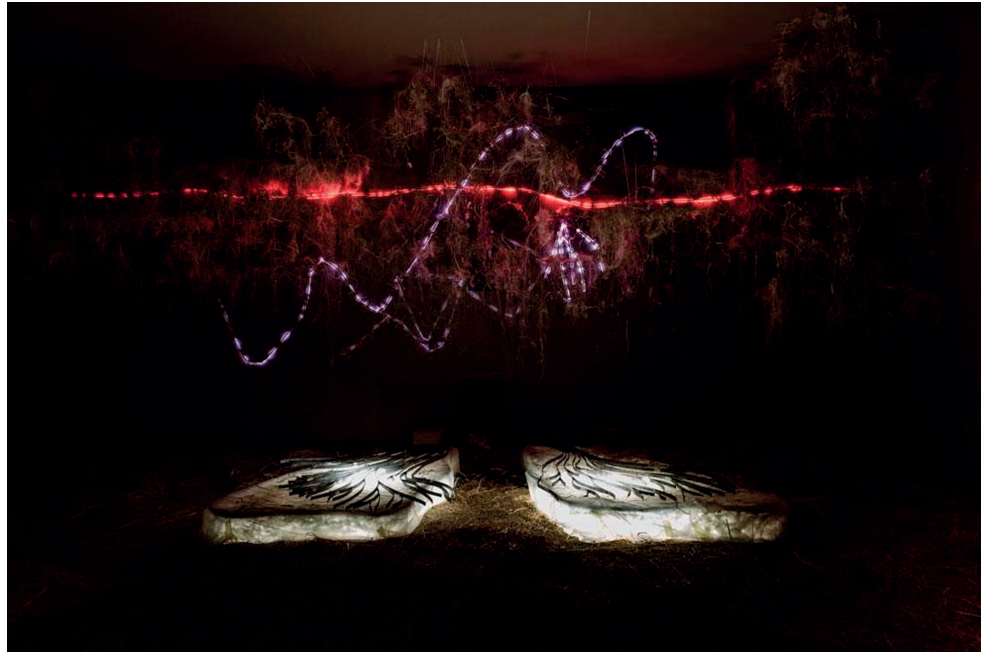


Figura 2. Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (RUSTLE 2.0, 2016)

são posicionadas algumas velas acesas, fazendo a chama se movimentar de acordo com o movimento de ar que os graves produzem (Figura 3). As gravações são colaborações feitas por artistas da cidade de Acra, em Gana, país onde a autora da obra pesquisou para a concepção do trabalho e que possui uma relação histórica com o Brasil, que segundo a descrição no site da exposição:

recebeu grupos de afro-brasileiros após a Revolta dos Malês, levante de escravos ocorrido em 1835 em Salvador. Hoje, seus descendentes são conhecidos como “tabom” – pois, por não conhecerem os idiomas locais, respondiam com a expressão “tá bom” ao que lhes era perguntado. Com esse pano de fundo histórico, Caccuri busca ampliar os vínculos e os sentidos para pensar o trajeto África-América, propondo encontros nos quais músicos e performers brasileiros improvisam a partir dos graves africanos e realizam, nesse atravessamento, uma produção híbrida. (TABOMBASS, 2016)⁵

5. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2607>

6. <https://vimeo.com/402034380>

Assim podemos ver como a arte sonora se relaciona com os discursos históricos e científicos, a partir das instalações e percepções dos artistas. Tornar o som algo visual na instalação, como uma espécie de mutação, bem como a proposta de colaboração de vários artistas, localiza a obra no paradigma estético da arte contemporânea.

Partindo para um trabalho mais recente, que dialoga com território brasileiro, disponibilizado gratuitamente na forma de documentário na plataforma Vimeo. O artista sonoro Felix Blume (1990-) nos apresenta o mito do Curupira a partir da narrativa feita pelos habitantes da cidade de Tauary, localizada na região da Floresta Amazônica. Intitulado *Curupira: Bicho do Mato* (2020)⁶, o documentário apresenta os sons gravados na floresta articulando-os com o relato de experiências e histórias narradas pelos nativos da região, que podem ser associadas à literatura fantástica apresentada pela autora Gama-Khalil (2016).



Figura 3. Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (TABOMBASS, 2016)

É importante destacar que a chegada dos portugueses nas américas foi marcada por um grande período de dominação e escravização, pois estes trouxeram consigo uma cultura mercantilista e cristã que viam os negros e indígenas como inferiores, desumanizando-os ao afirmar que, pela ausência da crença no Deus cristão, estes não possuiriam alma; o que foi usado como uma justificativa para a exploração e o tráfico de pessoas, bem como o apagamento cultural desses povos. Sobre o apagamento das tradições dos povos originários e a importância da literatura indígena, a autora Marisa Martins Gama-Khalil (2015, p. 207) expõe que “As demarcações históricas de fronteiras advindas dos “novos tempos” retiraram os povos indígenas de suas terras, provocando uma incessante busca desses indivíduos por seu “lugar no mundo”.” E em seguida cita Cardoso (2011):

As fronteiras do mundo capitalista e globalizado do século XXI criaram um paradoxo. Ao mesmo tempo em que as fronteiras diminuem, aumenta mais a distância entre os povos, pois os choques culturais provocam sempre a opressão daquele que é considerado inferior. No caso dos índios, temos toda uma realidade caracterizada por séculos de dominação do branco, ocorrendo assim o extermínio, bem como a usurpação de sua cultura e identidade. Vivemos uma época caracterizada pelo interculturalismo, mas isso não significa que estejamos abertos a aceitar o que é “diferente”. Ao mesmo tempo em que os povos procuram externar suas identidades, cresce o preconceito daqueles que não aceitam a mudança do status quo de dominação (CARDOSO apud GAMA-KHALIL, 2015, p.207-208).

As pessoas que são alheias a essa tradição, e que provavelmente escutaram essas histórias atribuindo o personagem Curupira a característica de uma figura indígena, compartilham de um discurso historicamente aceito que enxerga o indígena originário como um “homem selvagem” (o bom selvagem), ou “bicho do mato” (expressão usada

para designar um sujeito aculturado). O argumento histórico presente na obra literária *Iracema*, de José de Alencar (2011) se inicia dizendo que “Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado que teve o nome de *Nova Lisboa*.” (ALENCAR, 2011, p. 14). Nota-se que a ideia de nobreza estava diretamente associada à força humana que o dito homem carregava consigo, o que sabemos ser mão de obra escrava. Mais adiante na mesma página o autor argumenta:

Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608, por ordem de Dom Diogo Meneses, voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito, fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611. (ALENCAR, 2011, p. 14).

Observa-se outro fato curioso que, para regular a colonização era importante que tivessem construído um presídio, com o nome em homenagem a uma santa católica. Aqui vemos como o dispositivo de controle funciona como medida de status de poder para a colonização, podemos relacionar tal fato ao *panóptico* de Foucault e o dispositivo de confissão, uma vez que a confissão na época foi fundamental para a catequização dos nativos e cativos. A presença do presídio aponta para medidas de coerção e controle que se utilizam da exclusão social como forma de punição, mantendo os presos sob vigilância dentro do dispositivo de controle. Dessa forma podemos relacionar o presídio ao controle exercido pela igreja católica nas colônias estabelecidas nessas capitanias.

CURUPIRA: BICHO DO MATO

Para tratar a materialidade do documentário como um acontecimento, é dado a este o status de monumento, de modo que a escavação se dê a partir do conjunto de enunciados em relação ao campo associado. Desse modo entendemos que as narrativas destacadas, que compõem os enunciados, se relacionam com as imagens, e ao som mais especificamente, pois estão o tempo todo presentes, formando assim um campo associado. Ainda é possível estabelecer a tensão entre o discurso apresentado e outros discursos exteriores ao objeto estudado, o que apresenta uma espécie de contradição. A interpretação dos discursos encontrados na narrativa permite a sua subjetivação a respeito do Curupira, e a relação dos nativos com a tecnologia de escuta apresentada, através da gravação e reprodução dos sons da floresta, faz com que o entrevistado acesse a sua memória a partir da própria escuta.

A análise arqueológica do discurso, ou análise enunciativa, proposta por Foucault em *Arqueologia do Saber* (2019), o filósofo concebe o discurso como um conjunto de enunciados, os quais não necessitam estabelecer uma continuidade histórica linear entre si. Bem como não se restringe ao discurso linguístico, uma vez que estão inscritos numa rede discursiva e emergem em diferentes materialidades, através de enunciados falados, exposições, imagens, gestos e sons, e estes podem estar implícitos ou explícitos no enunciado. Outra característica importante é que os enunciados não estão presos no espaço e no tempo, podem emergir de uma regularidade, ou rompimento, em relação ao discurso histórico, a fim de reafirmar uma vontade de verdade, ou até mesmo ressignificar outros discursos. Outrossim, a análise arqueológica do

discurso pretende descrever o enunciado segundo a sua materialidade e reconhecer a vontade de verdade presentes nesses discursos, entender a estrutura e em seguida evocar a tensão entre descrição e interpretação no interior dos enunciados. Essa proposta de análise discursiva pode ser utilizada no discurso midiático, em revistas, jornais, programas de televisão, obras de arte, discursos políticos, e até mesmo no próprio funcionamento interno destes dispositivos midiáticos, como é elaborado na arqueologia da mídia por Ernst Wolfgang (2016).

É nesse sentido que a materialidade da tecnologia se faz também presente na arte sonora. Isso faz com que a metodologia da Arqueologia da Mídia seja uma ferramenta fundamental para entender os processos criativos relacionando a arte e a tecnologia na linha de pensamento filosófico-midiático. No texto *Arqueografia da mídia* (2016), o pesquisador Wolfgang Ernst apresenta suas ideias sobre a leitura direta dos equipamentos e dispositivos tecnológicos, o que permite olhar para os aspectos sonoros que se estabelecem em torno das mídias técnicas. De acordo com o autor, é a Arqueologia:

Igualmente próxima às disciplinas que analisam a cultura material (hardware) e a noção foucaultiana de arquivo como um conjunto de regras que regem a gama do que pode ser verbalmente, audiovisualmente ou alfanumericamente de fato expresso, arqueologia da mídia é tanto um método e estética de praticar a crítica das mídias, um tipo de engenharia reversa epistemológica, quanto uma consciência dos momentos em que as próprias mídias, não apenas exclusivamente humanas, tornam-se “arqueólogas” ativas do conhecimento. (ERNST, 2016, p. 46)

O autor compreende que o próprio funcionamento da mídia pode ser tomado como materialidade. Também é importante olhar para a tecnologia como Foucault propôs olhar para o documento, dando a esta o status de monumento. Dessa forma “Ao invés de aplicar musicologia hermenêutica, os arqueólogos das mídias suprimem a paixão por alucinar “vida” quando escutam vozes gravadas.” (ERNST, 2016, p. 48). Essa afirmação expressa qual é a materialidade presente nas obras onde são utilizados o microfone e o *headphone* no processo criativo, pois tratando da aplicação de uma tecnologia de gravação e reprodução, faz dela uma arqueóloga. Tal processo vai influenciar diretamente a escuta do espectador, pois:

o próprio dispositivo de gravação torna-se arqueólogo da mídia e dos processamentos de sinais da cultura. Apenas este dispositivo de gravação eletrotécnico pode transmitir as bases a um sonograma ou espectrograma com tais articulações, e estas são ao mesmo tempo os atos de medida, já que os aparatos “escutam” ao acontecimento acústico de forma não semântica, ao passo que o ouvido humano desde sempre parecia o dado fisiológico sensual com o conhecimento cultural cognitivo, filtrando assim o ato da escuta. (ERNST, 2016, p. 49-50)

A diferença entre a escuta fisiológica, pareada ao conhecimento cultural cognitivo, e a escuta mediada pelo dispositivo de gravação, irá ativar memórias enquanto dura a relação entre obra e espectador. Ou seja, ao apreciar a reprodução de um som que fora percebido pelo ouvinte simultaneamente ao processo de gravação, ele irá perceber nuances que não estavam claras para o ouvido quando ele havia sido gravado, isso só é possível a partir deste processo “arqueológico” do dispositivo.

A gravação e reprodução do som permite ao ouvinte perceber outros sons que foram filtrados pela escuta habitual, de forma que “Essa camada física debaixo de uma cultura expressa simbolicamente pode ser registrada apenas pelas próprias mídias”. (ERNST, 2016, p. 50) Tal camada, existente debaixo da cultura simbólica, das palavras e seus significados semânticos, pode ser explorada não somente através da tecnologia de gravação, que para Ernst é em si “arqueológica”, como é possível também tornar audíveis as forças sonoras presentes nos campos eletromagnéticos e em circuitos elétricos dos aparelhos eletrônicos. De acordo com Wolfgang Ernst: “Com um senso arqueológico cool por sinais (ao invés de semióticos, como na semântica cultural), a máquina registra todo o tipo de vibrações eletromagnéticas e assim se aproxima do mundo real que qualquer alfabeto é capaz.” (ERNST, 2016, p. 51)

Seguindo essa especificidade a materialidade dos enunciados falados pelas pessoas que participam do documentário, ao escutar os sons gravados pelo artista, consiste no que Foucault chamou de dispositivo de confissão. A relação destas falas com os discursos recorrentes em outras materialidades permite dialogar com a bibliografia encontrada. O documentário está disponível na internet de forma gratuita na plataforma Vimeo, o que possibilita o acesso de diferentes espectadores em diversos contextos, objetivando o conteúdo do filme. Nesse sentido, busquei descrever a regularidade desses enunciados e sua relação com acontecimentos em outras materialidades, e também interpretar a escolha do título do documentário, mostrando assim a tensão entre descrição e interpretação.

Seria esse enunciado-acontecimento capaz de produzir ou transformar a escuta dos espectadores? Para essa análise é necessário descrever dois conceitos que aparecem no texto: dispositivo e agenciamento. O conceito de dispositivo que usamos aqui foi abordado por autores como Agamben (2005), Foucault e Deleuze (1996), e consistem em um conjunto de regras determinadas a fim conduzir o funcionamento de uma sociedade, um aparelho tecnológico ou militar (AGAMBEN, 2005, p. 9-10). Tais dispositivos tendem a sacramentar as leis (normas) e as tecnologias usuais, bem como fazer falar e fazer enxergar os sujeitos. São maneiras de controlar a vida em um sentido positivo de progresso econômico. Em outras palavras, para estes autores estamos rodeados de dispositivos elaborados em prol de uma sociedade disciplinada, cujo funcionamento nos é velado, possibilitando assim a subjetivação dos corpos. Desse modo a produtividade tecnológica é constantemente vista pela sociedade, sob a perspectiva de avanço científico-tecnológico, como um bem-estar desejado.

Assim como os dispositivos tecnológicos disponibilizam para os usuários o acesso à informação, tais dispositivos também informam o contexto histórico no qual o usuário está inserido. Ou seja, o programa contido no interior destes aparelhos é capaz de programar seus usuários, de forma que estes se tornem funcionários do aparelho (FLUSSER, 2010). Desse modo, a vida é influenciada pelos hábitos tecnológicos, assim como os gestos e a produção cultural. O agenciamento é uma forma de agrupamento entre diferentes dispositivos que pretende analisar “transformações, potencialidades e aprisionamentos, do objeto estético. Como a necessidade de enquadrá-lo em domínios específicos é correlata tanto de uma individualização da subjetividade criadora quando destituidora das potencialidades da criação generalizada (...)” (RIBEIRO, 2019, p. 8). Nesse sentido, o novo paradigma estético de Félix Guattari (1992) expõe como o desenvolvimento tecnológico possibilitou agenciamentos maquímicos desterritorializantes, pois estes dispositivos substituíram o trabalho criativo do homem, o que permitiu a

proliferação e reprodução de obras de arte. Para subverter a lógica capitalística do emprego dessas novas tecnologias o autor propõe uma simbiose entre criatividade humana e máquina, tornando-se naquilo que ele chamou de máquinas desejantes, e explica:

É fevidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica. (GUATTARI, 1992, p. 135)

Sendo assim, é possível fazer da arte sonora uma máquina autopoietica, ou seja, um agenciamento coletivo de máquinas desejantes. Nesse sentido, o trabalho do artista se estende às máquinas que capturam imagens e sons, e estas registram as narrativas dos nativos entrevistados no documentário, o que dá esse aspecto de coletividade para a obra documentada.

DISCUSSÃO

Entendemos que a arte sonora pode ser encontrada em diferentes suportes e materialidades. No caso do documentário, desenvolvido pelo artista sonoro Felix Blume, assistimos à entrevista com os moradores da cidade de Tauary, e ouvimos os sons da floresta gravados pelo artista, o que nos transporta para o universo do mito.

O enunciado descrito por Felix Blume “Curupira: Bicho do Mato” (2020)⁷ propõe uma relação com um personagem conhecido no folclore brasileiro, o Curupira, que para muitos, representa uma entidade ou espírito indígena que confere a proteção da natureza. O curioso é que esse documentário apresenta relatos dos habitantes nativos da cidade de Tauary, no estado do Amazonas. Esses descrevem a Curupira, como eles a chamam, com características próprias. São as descrições que usaremos como *corpus* para a análise do discurso: “Uma pessoa baixa, com os pés virados para trás, que fuma.”; “Só que o... o rosto dela, se torna assim quase como um rosto de um macaco.”; “O rosto dela não aparece. É tudo cabeludo. Ela fica todo tempo de cabeça baixa.”; “Pé para trás, cabelo no rosto... tamanho mais ou menos de uma criança de 13 anos.”.

É nesse ponto que gostaríamos de focar a análise arqueológica, pois essas histórias são transmitidas tradicionalmente entre as gerações dos povos indígenas por meio da narrativa oral, portanto confere-se inicialmente uma continuidade do discurso. A materialidade do documentário enquanto arte sonora propõe a escuta desses nativos, através da narrativa oral, e possibilita a conexão de espectadores alheios aos costumes indígenas. Enquanto ouvimos a voz da fala dos participantes entrevistados a imagem da tela permanece escura. A proposta aqui é de analisamos essas falas dos entrevistados e destacamos as continuidades, contradições e rupturas em relações aos discursos já conhecidos histórica e socialmente.

Analisemos nesse momento o aspecto contraditório do discurso falado que aparece no decorrer do documentário. Se para os indígenas esse “bicho” é algo não humano e desconhecido (Figura 4), para a concepção comum da lenda folclórica, esse “bicho do mato”, é comumente associado à figura do indígena.

7. <https://vimeo.com/402034380>

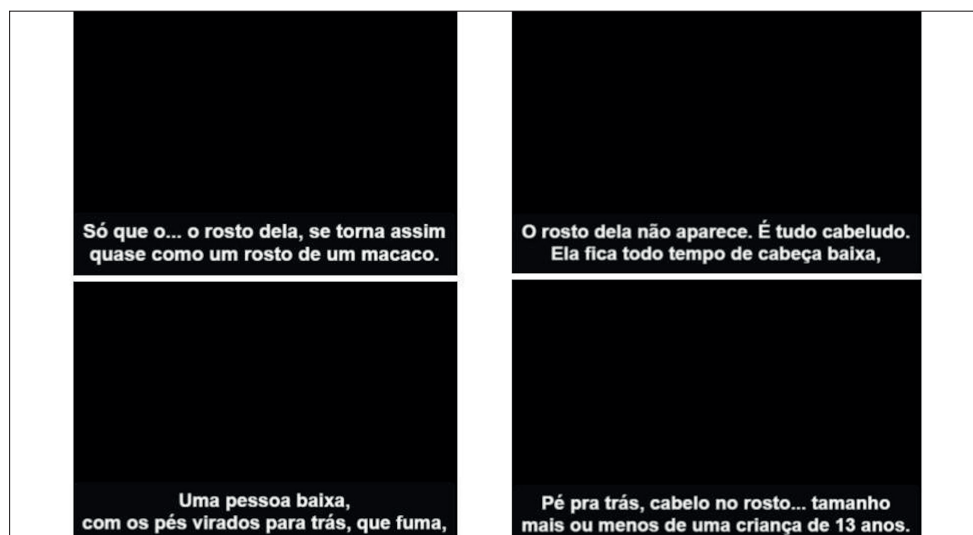


Figura 4. Imagem do documentário de nativos explicando o aspecto não humano do Curupira. (BLUME, 2020)

E necessário nesse ponto retomar ao que Foucault explica em *A Arqueologia do Saber* (2019) a respeito da formação de conceitos e das estratégias discursivas:

Determinar *pontos de difração* possíveis do discurso. Tais pontos se caracterizam inicialmente como *pontos de incompatibilidade*: dois objetos ou dois tipos de enunciação, ou dois conceitos, podem aparecer na mesma formação discursiva, sem poderem entrar – sob pena de contradição manifesta ou inconsequência – em uma única e mesma série de enunciados. Caracterizam-se, em seguida, como *pontos de equivalência*: os dois elementos incompatíveis são formados da mesma maneira e a partir das mesmas regras; suas condições de aparecimento são idênticas; situam-se em um mesmo nível; e em vez de constituírem uma pura e simples falta de coerência formam uma alternativa: mesmo que segundo a cronologia não apareçam ao mesmo tempo, que não tenham tido a mesma importância, e que não tenham sido representados, de modo igual, na população dos enunciados efetivos, apresentam-se sob a forma de “ou bem isso... ou bem aquilo”. (destaques do autor) (FOUCAULT, 2019, p. 78)

O conceito de “bicho do mato” que aparece no título não é o mesmo que circula no senso comum. Este segundo é usado para designar um sujeito “aculturado”, ou seja, sem conhecimento da cultura hegemônica trazida pelos colonizadores. O bicho do mato tratado no documentário não se refere a esse sujeito, mas sim à narrativa indígena sobre a figura do curupira, retomando aquilo que é tradicionalmente transmitido entre os nativos da cidade de Tauaty na região da floresta amazônica.

A partir dessa contradição podemos compreender como a apropriação da narrativa indígena a respeito do curupira, que a descreve como uma figura feminina, cabeluda e não humana, agora se torna uma personagem folclórica transformada em uma figura indígena masculina, na perspectiva dos colonizadores. Uma das descrições enunciada mais adiante no documentário atribui à Curupira: “É na forma de um... de um cristão”. Tal enunciado gera a curiosidade sobre qual seria essa forma. Talvez os demônios descritos pelos jesuítas aos nativos?

Podemos fazer essa associação a partir da menção exposta por Tuan (2005) sobre a floresta como sendo “um labirinto pelo qual os caminhantes se aventuram, podendo, no meio desta, se desorientam, se perderem e, conseqüentemente, serem atacados por bandidos, bruxas, demônios ou algum outro ser que visa causar algum mal.” (apud GAMA-KHALIL, 2016, p. 145). Vemos isso como uma possível intervenção dos colonizadores nos hábitos e vivências dos indígenas nativos, que utilizaram esse conceito de demônio para controlar os indígenas, o que só é possível através da catequização. Para os jesuítas o povo indígena não é humano até que estes sejam catequizados, esse argumento foi usado para explorar e escravizar outros seres humanos. Voltamos aos pontos da análise foucaultiana para

Finalmente, caracterizam-se como *pontos de ligação de uma sistematização*: a partir de cada um desses elementos, ao mesmo tempo equivalentes e incompatíveis, uma série coerente de objetos, formas enunciativas, conceitos, foram derivados (eventualmente, com novos pontos de incompatibilidade em cada série). Em outros termos, as dispersões estudadas nos níveis precedentes não constituem simplesmente desvios, não identidades, séries descontínuas, lacunas; podem chegar a formar subconjuntos discursivos – os mesmos aos quais, habitualmente, se dá uma importância maior, como se fossem a unidade imediata e a matéria-prima de que são feitos os conjuntos discursivos mais vastos (“teorias”, “concepções”, “temas”). (destaques do autor) (FOUCAULT, 2019, p. 78)

Com isso, a introdução de explicações baseadas na mitologia cristã faz com que essas aparentes “lacunas” da literatura fantástica, a respeito da curupira, se torne um ponto de ruptura da tradição oral indígena, e conseqüentemente pode ser explicada a partir da concepção jesuítica a respeito do demônio. Assim o nativo pode aproximar a sua própria realidade daquela que buscou ser introduzida pelos colonizadores através da catequização dos indígenas.

O artista ambienta a narrativa documental com sons gravados na floresta amazônica, espaço onde os nativos habitam e que nos concebe o imaginário desse “Curupira”. As imagens são dos próprios habitantes usando fones de ouvido, onde estes funcionam como uma extensão do aparelho auditivo (Figura 5).

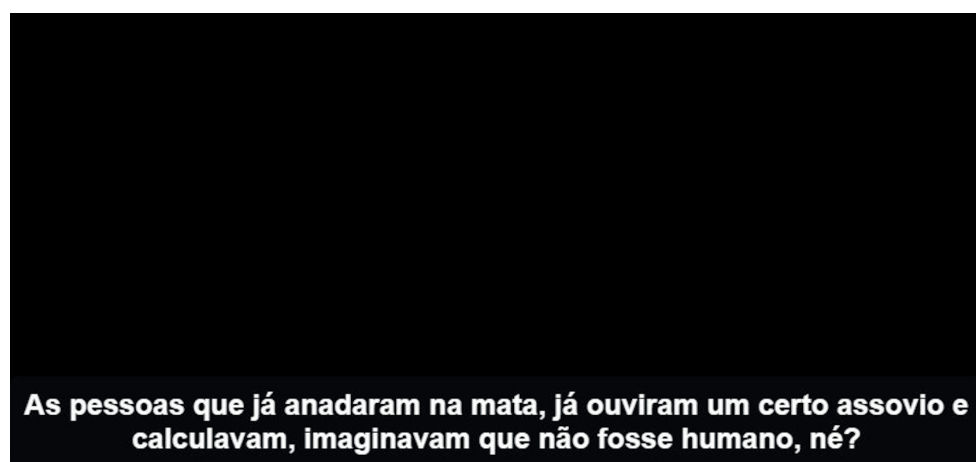


Figura 5. Imagem do documentário de um habitante de Tauari usando headphones. (BLUME, 2020)

8. Segundo Cremonez e Néspoli (2017, p.180) “O termo é associado atualmente aos telefones móveis que abrigam um sistema operacional capaz de executar aplicativos que emulam o funcionamento de máquinas de diversos tipos.”

Os autores Cremonez e Néspoli (2017) abordam a acoplagem de fones de ouvido a partir da utilização de *smartphones*⁸, aparato tecnológico que tem sido apropriado pelo cotidiano na maioria dos povos indígenas. Podemos entender isto como um agenciamento da escuta por parte de um dispositivo de poder. Ao adquirir estes aparatos os indígenas se inserem no ciclo de consumo de tecnologias de produção, que antes da globalização não participava da realidade dos nativos, assim como o rádio e a TV que aos poucos foram incorporados no cotidiano dessas pessoas. O que pode ser entendido por muitos como uma problemática, aqui compreendemos como a capacidade de estes funcionarem como um dispositivo de poder, permitindo ao usuário individualizar o espaço e o tempo, como também sua memória:

com a atenção voltada para seus smartphones articulados aos fones de ouvido, os usuários se individualizam e parcialmente se ausentam da rotina sonora relacionada aos contextos físicos que frequentam, adquirindo em certa medida intenção individual sobre o espaço e o tempo a partir do ato de escutar, podendo intervir, deste modo, na percepção do ambiente e em sua própria memória sonora. (CREMONEZ; NESPOLI, 2017, p. 183)

Ou seja, a escuta dos habitantes nativos, agenciada através de um dispositivo tecnológico como o *smartphone*, ou outros dispositivos como *mp3 player* e gravadores de som, é interessante para compreendermos o uso da tecnologia como uma extensão dos órgãos humanos. É necessário descrever, nesse ponto da discussão, o discurso midiático sobre o progresso em torno do desenvolvimento tecnológico nos meios de produção. Como por exemplo o enunciado presente hoje na mídia televisiva: “O agro é *tech*; O agro é *pop*; O agro é tudo”. Essa propaganda associa o agronegócio ao avanço tecnológico ao termo “*tech*”; adiciona o adjetivo “*pop*” como aquilo que é popularmente aceito e consumido; e o adjetivo “tudo” lhe confere a ideia de progresso ou positividade, abrangendo tudo aquilo que consumimos no nosso dia a dia. O que para os indígenas não significa o mesmo, uma vez que o avanço do agronegócio, juntamente do garimpo nos rios, no território da floresta Amazônica, tem gerado o desmatamento e a queimada, afetando assim os animais e causando a contaminação dos rios, o que dificulta a qualidade das atividades presentes no modo de vida dos habitantes nativos.

O artista apresenta as gravações dos sons da floresta amazônica, em canais estéreos, junto da narrativa dos entrevistados, o que permite ao espectador acessar a memória desses sujeitos, compondo a noção espacial da Paisagem Sonora num sentido topofóbico. Segundo a autora Gama-Khalil (2016) que explica esse termo “o espaço pode se tornar um elemento de irradiação do medo na literatura sertanista, onde aquilo que é distante do urbano, como a roça ou a floresta, se torna insólito e amplifica esse sentimento nas narrativas fantásticas”. Além disso, a sequência de imagens que vemos no documentário intercala momentos em que aparecem um dos narradores, no fim de tarde, em silêncio usando fones de ouvido acompanhado dos sons da floresta; e outros momentos em que a imagem é completamente escura e as falas dos participantes sobre a mito da Curupira é ouvida junto aos sons da floresta.

Essa proposta da fala não ser acompanhada da imagem permite que a imaginação do espectador seja explorada, a persistência do som nesse momento ambienta uma noite, que foi pensada por Gama-Khalil (2016) a partir da concepção de cronotopo, pois nela imbricam tempo e espaço:



Figura 6. Imagem do documentário do momento da tempestade. (BLUME, 2020)

A sociedade aprendeu a temer a noite, compreendendo-a como uma entidade que prega peças no homem, deformando suas visões do real e fazendo-o ver imagens possivelmente inexistentes, instigando a sua mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a sua vida. A noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007, p.89 apud GAMA-KHALIL, 2016, p. 137)

o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo aquilo que imagina, eventos que vão atentar contra sua vida e integridade física, situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados. (GAMA-KHALIL, 2016, p. 137)

A concepção de cronotopo, conforme explicado pelos autores, se refere ao momento de duração da noite onde os seres humanos se inspiraram para criar as mais fantásticas histórias que subjetivam o medo. Na metade do documentário o artista insere imagens e sons de tempestade, outro elemento natural que sugere a ideia de vulnerabilidade do homem diante de tais fenômenos, dando a característica do lugar insólito para o espectador (Figura 6).

A partir desse ponto, os narradores descrevem eventos onde pessoas foram capturadas pela Curupira e nunca mais foram vistas. As descrições desses eventos e a relação que alguns personagens, das histórias contadas, têm com a Curupira é muito semelhante à descrição feita a respeito da Caipora, abordada em outro artigo da autora Gama-Khalil (2002). Nesse artigo a autora aponta o relato de uma narradora dizendo que, para expulsar os caçadores, a Caipora batia nos cachorros. O mesmo ocorre nos relatos dos habitantes de Tauari, apresentados no documentário: “Ele escutava quando batiam no cachorro, né? Com cipó. Os cachorros gritavam, corriam...”.

Outra semelhança está na descrição do interesse desses seres misteriosos e protetores da floresta pelo fumo e cachaça, componentes que servem para que os caçadores possam despistar ou presentear as criaturas, e assim seguirem seu caminho para trabalhar na caça: “Toda vez que ele ia... pro roçado dele. Ele deixava a cachacinha dele no toco do pau.”; E nesse laço ele deixou mais bebida... E com cigarro do lado.”.

Sabemos pelo discurso histórico que a cachaça e o fumo foram introduzidos na cultura indígena do Brasil como uma moeda de troca. Esses enunciados retirados do documentário possuem uma regularidade com outras histórias contadas na região da floresta amazônica, como foi apresentado por Gama-Khalil (2002) a respeito da Caipora. Dessa forma, a introdução desses elementos às narrativas indígenas, por parte dos colonizadores, garante-lhes a apropriação destas através de uma falsa continuidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artistas, apresentados no início do artigo, apresentam suas obras de arte sonora, seja através da memória sonora, gravada com equipamentos tecnológicos que amplificam e transformam a escuta, agenciada pelos dispositivos tecnológicos; ou produzindo novas experiências sonoras, utilizando-se de dispositivos eletrônicos que permitem transformar o som em movimento. Essa experiência viva, que por vezes é apagada pelo discurso do poder aquisitivo das novas tecnologias de produção, pode então ser potencializada com a intervenção das obras artísticas.

A análise arqueológica do discurso aqui apresentada contribuiu para entendermos como as narrativas hegemônicas são utilizadas para se apropriar de mitos e histórias dos nativos. Isso é explicitado pela ordem que as falas dos entrevistados são dispostas no decorrer do documentário. Assim também podemos concluir que, tanto o espectador, quanto o participante nativo, podem ter a sua escuta transformada através da arte sonora, proposta por Felix Blume. Repensar os modos de escutas na contemporaneidade nos faz refletir sobre quem somos nós hoje: seres vivos acoplados aos nossos *smartphones*, onde o gesto e a percepção são agenciados pelo dispositivo tecnológico? Ou então seres humanos criativos, capazes de compor narrativas e revisitar lugares, histórias e mitos, construindo obras inusitadas de arte sonora através de diferentes dispositivos tecnológicos.

É possível assim amplificar as vozes dos indígenas do Brasil, colocando os relatos e histórias tradicionais de seus povos a disposição na internet. E assim, deixar soar os discursos que fazem sentido para as pessoas que antes não eram compreendidas como humanas na perspectiva colonial. Usar os dispositivos tecnológicos, e a mídia, como uma possibilidade de criação estética é subverter a lógica de dominação para qual tais dispositivos foram fabricados. As máquinas autopoieticas participam do dia a dia de quase todos nós, por isso se tornam importantes parceiras nos processos de produção de subjetividade, agenciando discurso, história e memória das minorias oprimidas em diversos contextos sociais, para dar voz aqueles que até hoje são silenciados pelos poderes de Estado e do desenvolvimento econômico.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. Tradução de Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra Travessia, v. 5, n. 2, p. 9-16, 2005.
- ALENCAR, J. M. Iracema. Porto Alegre, L&PM, 2011.
- CREMONEZ, B. H.; NESPOLI, E. O smartphone como dispositivo de escuta: reflexões acerca dos aparatos tecnológicos em uma sociedade midiaticizada. Revista Mídia e Cotidiano. v. 11, n. 3, dez 2017.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. O mistério de Ariana, p. 83-96, 1996.

- ERNST, Wolfgang. Arqueografia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia. *TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 14, 2016.
- NAVARRO, Pedro. Discurso, história e memória: contribuições de Michel Foucault ao estudo da mídia. *Estudos do texto e do discurso: interfaces entre língua (gens), identidade e memória*. São Carlos: Claraluz, p. 59-74, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo. Cosac Naify, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins; DE SOUZA, Lorena Faria. Literatura Indígena em Debate: superando o apagamento por meio do letramento literário. *Caderno Seminal*, 2015, 23.23.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Essa é da caipora: diálogos sobre gênero e prática discursiva à luz de uma narrativa oral. *Revista do GELNE*, 2002, 4.1: 1-6.
- GUATTARI, F. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. São Paulo, Ed. 34, 1992.
- OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. *Abusões*, 2016, 2.2.
- RIBEIRO, V. M. L. O paradigma estético de Felix Guattari. *Amargosa: Griot: Revista de Filosofia*, v. 19, n. 1, p. 1-24, 2019.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SITES E DOCUMENTÁRIOS

- BLUME, Felix. *Curupira, Creature of the Woods 2020*, <https://vimeo.com/402034380>, acesso em junho de 2020.
- SOUND MIRROR (2016) de Eduardo Navarro disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2547>, acesso em novembro de 2020.
- RUSTLE 2.0 (2016) de Em'kal Eyongakpa disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548>, acesso em novembro de 2020.
- TABOMBASS (2016) de Vivian Caccuri disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2607>, acesso em novembro de 2020.

ALEX SURATY RAMOS

Doutorando em Filosofia no PPGFIL da UFABC. Mestre pelo programa interdisciplinar em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela UFSCar (2022). É Licenciado em Música pela UFSCar (2018). Atualmente pesquisa sobre estética e discurso na Arte Contemporânea, Arte Sonora, suas materialidades e suportes.

<http://lattes.cnpq.br/8414390712773145>.