



# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Tomando Sol:  
proposta de fuga para ações de escuta

Tomando Sol:  
proposta de fuga para ações de escuta  
Jimena Andrade Forero

Dissertação apresentada à Área de  
Concentração: Artes Plásticas da Escola  
de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo, como  
exigência parcial para obtenção do Título  
de Mestre em Artes, sob a orientação  
da Profa. Dra. Ana Maria Tavares.

São Paulo, 2006

Banca Examinadora

---

---

---

ÍNDICE	Pg.
Resumo . . . . .	XI
Abstract . . . . .	XII
Dedicação. . . . .	XIII
Agradecimentos . . . . .	XIII
intervalo	
o preço das coisas sem preço: tomando sol. . . . .	14
1. Apresentação. . . . .	17
2. Introdução . . . . .	18
2.1 A História de Mercy. . . . .	22
<i>'Espacio Interior'</i> , 2000 . . . . .	40
3. Polifonia Crítica para a Escuta: a escuta como problemática . . . . .	43
3.1. Consonância sobre a Escuta: ouvido – escuta – surdez . . . . .	44
3.2. A Surdez como Potencialidade: obediência . . . . .	49
	IX

	Pg.
3.3. Prelúdio da Proposta de Ação: desaparição . . . . .	57
3.3.1. Entonação de uma Proposta de Ação: detonando desaparecimentos	
‘ <i>De 4:45 a 5:10</i> ’ 2003-2004 . . . . .	60
‘ <i>Instante em Fragmentos</i> ’ 2004-2005 . . . . .	65
‘ <i>Instante Editado</i> ’ 2004-2005 . . . . .	69
3.3.2. Composição para uma Proposta de Ação: dilação espaciotemporal	
‘ <i>Passageiros</i> ’ 2004-2005 . . . . .	70
3.3.3. Frequência de uma Proposta de Ação: marcando um espaço controlado	
‘ <i>Singularidade</i> ’ 2003- 2004. . . . .	77
‘ <i>Marcas d’água</i> ’ 2003-2006. . . . .	80
‘ <i>Isca</i> ’, 2003-2005 . . . . .	81
‘ <i>Pesca</i> ’, 2003-2006 . . . . .	87
‘ <i>De dia</i> ’, 2004 . . . . .	88
3.4. Fuga: proposta de ação . . . . .	89
Bibliografia . . . . .	93

## Resumo

Tomando Sol: proposta de fuga para ações de escuta’ é uma pesquisa em artes visuais composta por obras que, criadas como resultado de certas ações não valorizadas no mundo da produtividade, agem tanto no espaço físico quanto no discursivo com uma atitude de resistência ao estereotipado. O lugar verbal aqui representado é gerado a partir das obras; e, envolvendo uma preocupação pela escuta, discorre sobre a valorização de certas criações de segundo plano que constituem a vida ‘comum e corrente’, abrindo para elas um espaço de importância dentro das grandes formas econômicas e sociais. Do mesmo modo que uma topografia revela a configuração de um terreno, esse que aqui toma forma com as palavras, elabora a reversibilidade dos conceitos: surdez, obediência e desaparecimento, dos quais se apropria como acidentes geográficos; sua carga metafórica os faz trabalhar como indicadores espaciais de movimento – acidentes geográficos dinâmicos –, pois, exercendo dita reversibilidade, deslocam-se suas significações desde os contextos nos quais normalmente são entendidos para outros que possibilitem, em um mundo rígido e categórico, a legitimação daquilo que a natureza humana murmura.

## Abstract:

'Sun Bathing, an flight-fugue proposal for listening actions' is a research in visual arts composed of works that – created as a result of the completion of certain actions not valorized in the productivity world – act both on the physical and on the discursive spaces with a stand of resistance to the stereotypical. The verbal place here presented is generated from works and, involving a concern with listening, discusses the valorization of certain second-plane creations that constitute the 'common and flowing life', opening for them a space of privilege within the large economic and social formations. In the same manner that a topography reveals a terrain configuration, the topography that takes shape with words elaborates on the reversibility of concepts: deafness, obedience and disappearance, which are appropriated as geographic accidents; the metaphorical charge of such concepts, employs them as space indexes of movement – dynamic geographical accidents – because, exerting such reversibility, provoke a shift in their significations from the contexts they are usually interpreted to other contexts that enable, in a categorical and rigid world, the legitimization of the murmurs of human nature.

Dedico Tomando Sol,

a Ana, pela delicadeza com que torna visíveis os pontos cardinais; pela dedicação com que dispôs as velas desta pesquisa para receberem o vento mais propício.

A Santiago, *mi sol*, por sua paciência com minhas ausências; por contagiarme de sua energia, e por dançar comigo nas manhãs,  
a Marco por tomar sol comigo, por conhecer, compartilhar e temperar meus instantes,  
a *Papá* Álvaro pelo seu coração.  
a *Mamá* María Victoria, pelas suas mãos.  
a *mis hermanas*, Liliana e Pila.

A Lilita, Robert y Dona Mara,  
a Doña Mercy.

Agradeço a:

Leonor Forero,  
Martin Grossmann, Débora Bolsoni, Paula Braga, Ana Teixeira, Nilson de Oliveira Barreto, Fernanda Guimarães, Ana Luiza Dias Batista, Paulo Nenflidio, Mônica Martinez, Regina Landanji, ao CNPq,  
Trixi Allina, Fanny Poveda, Elizabeth Cortés, Laura Reyes.



*intervalo*

*el precio de las cosas sin precio: tomando el sol*

*Cuando era adolescente ante la angustia de tener que elegir una profesión, una solamente, yo me preguntaba ‘para que había nacido’, cual sería esa habilidad que permitiría desempeñarme para toda la vida, e un oficio y no en otro. Recordé haber visto en un documental de TV, de la National Geographic, un programa sobre una tribu africana, de la cual no recuerdo su nombre. Esta organizaba las funciones sociales de sus integrantes de acuerdo con las virtudes de cada uno de ellos, las habilidades innatas que cada miembro poseía vendrían a legitimar su pertenencia en esa sociedad y los haría necesarios unos para los otros. Recuerdo haber visto en esa tribu una persona que nació para sacar sonidos de los objetos, y ese era su oficio en esa sociedad; hacía música con piedras huecas y palitos. Otra persona había nacido para caminar y se dedicaba a desplazarse en largos recorridos.*

*Desenterré en esa época mis mejores habilidades, llegando a la conclusión de que lo que más me emocionaba hacer en la vida, y lo que yo mejor sabía hacer, era tomar el sol...*

*Este oficio que socialmente no tiene ningún valor es el motor de la investigación que aquí presento, fruto de una observación meticulosa del movimiento de las sombras, y de los reflejos de la luz tanto en el espacio como en el tiempo: tomo el sol en fotografía; tomo el sol en dibujos con manchas; lo tomo en vídeo; en recipientes con agua que lo reflejan en las paredes de las construcciones en las cuales vivimos.*

*intervalo*

*o preço das coisas sem preço: tomando sol*

*Quando era adolescente ante a angustia de ter que eleger uma profissão, uma só, eu me perguntava ‘para que tinha nascido’, qual seria essa habilidade que me permitiria desempenhar, para toda a vida, um ofício e não noutro. Lembrei-me de ter visto num documentário de TV, da National Geographic, um programa a respeito de uma tribo africana, da qual não lembro o seu nome. Essa organizava as funções sociais dos seus integrantes de acordo com os pendores pessoais de cada um deles; as habilidades inatas que cada membro possuía viriam a legitimar seu pertencimento nessa sociedade e os faria necessários uns para os outros. Lembro-me vagamente de ter visto nessa tribo uma pessoa que nasceu para lhe tirar sons dos objetos, e esse era o seu ofício nessa sociedade; fazia música com pedras ocas e palitos. Outra pessoa havia nascido para caminhar e dedicava-se a fazer longas caminhadas.*

*Desenterrei nessa época as minhas melhores habilidades, chegando à conclusão de que o que mais me emocionava fazer na vida, e o que eu melhor sabia fazer, era tomar sol...*

*Este ofício que socialmente não tem nenhum valor é o motor da pesquisa, desenvolvida e aqui apresentada, fruto de uma observação meticulosa da movimentação das sombras, e dos reflexos da luz, tanto no espaço quanto no tempo: tomo o sol em fotografia, tomo o sol em desenhos com manchas, o tomo em vídeo e em bacias com água que o reflète nas paredes das construções nas quais moramos.*

## 1. Apresentação

A ação da *escuta* ocupa um lugar importante na poética da minha produção. O que fenomenologicamente esta ação representa reúne em vários aspectos as múltiplas variantes que compõem todo o escopo das obras: a ênfase no papel que o corpo e a mente ocupam na experiência humana com relação aos aspectos do mundo físico, que pela própria natureza humana podem ser descritos em termos de três quantidades: massa, distância e tempo.

Existem antecedentes e indícios dentro do processo de minha produção que me levam a identificar essa consciência do pensamento no próprio corpo percorrendo pelo tempo e o espaço: tomo o universo sonoro como campo para abordar questões, de modo que prelúdios, silêncios, intervalos, composições, polifonias, intensidades, tons e timbres entram como se fossem sobrenomes a definir minha produção. Minha intenção é demarcá-los noutra polifonia, desta vez no campo da escrita, com o gerúndio constante *tomando o sol* que anuncia continuamente a atualização do acontecimento.

Para entender a origem desta preocupação pela escuta inicio minhas reflexões a partir de uma obra que antecede esta pesquisa atual, e deriva de um fato que me fez começar a indagar a respeito do ato da escuta: em 1998 dediquei-me à observação atenta de Mercy, uma mulher surda; essa espécie de amizade que com ela mantive me introduziu à escuta e a tudo o que dela deriva; a sua surdez e a ação da escuta detonaram interrogantes que demandavam conclusões, abrindo caminho para uma problemática.

*Observando como se mueve el sol,  
quien está transitando soy yo.  
El planeta en donde estoy; el mundo en que habito.  
El sol está quieto y quien se está desplazando soy yo...*

## 2. Introdução

As obras que derivaram do vínculo com Doña Mercy seduziram-me a gerar outro – *modo de fazer* – com a arte: *a prática da escrita*, que migra derrapando por entre as aberturas que vinculam o visual e as palavras e apresenta-se nesta pesquisa como uma polifonia crítica para a escuta; esta se gera a partir das obras abrindo caminho àquilo que Miwon Kwon (1997) chama de “o lugar discursivo das obras”, e este, na presente pesquisa, enfatiza-se no momento em que tanto a produção artística quanto sua recepção tornam-se públicas, comprometendo-se intimamente com a maneira como hão de se aproximar da própria vida cotidiana, valorizando-a; isto, com a finalidade de articular dois aspectos: as práticas referentes à vida diária ‘comum e corrente’, que, por não estarem contempladas dentro dos sistemas do capital e do poder, são consideradas insignificantes, em relação às grandes formas econômicas e sociais que compõem o mundo produtivo.

Esse retorno ao eu, vinculado ao cotidiano, não é uma forma de *não desejar* o social; pelo contrário, consiste em dar atenção às situações e representações que constituem a vida ‘comum e corrente’, abrindo para elas um espaço de importância dentro da monumentalidade das grandes formas econômicas e sociais referentes ao político, ao trabalho, à religião, à família, ao social, ao intelectual, ao consumo etc. São essas brechas minúsculas presentes na ‘cotidianidade’, essas criações menores, as que constituem nossa vida de todos os dias, e as que fortalecem ou diminuem, falando num sentido mais amplo, os vínculos que se geram entre os membros de um tecido social.

Nesta prática discursiva, que caminha sempre paralela às obras, me aproprio dos conceitos de obediência e desaparecimento e faço o texto com três autores: Barthes, Virilio e Lyotard.

Para interpretar esta *Polifonia Escrita* (interpretar no sentido de quem executa uma peça musical mediante instrumentos) foi necessário passar a entender a escuta; para tanto Barthes me ajuda a tornar *distinto e pertinente o que para mim antes era confuso e indiferente*; é neste exercício que os aspectos ouvido – escuta – surdez vibram, ao serem diferenciados, e compõem uma consonância; nela revento o significado da surdez, entendida como falta, para propô-la como uma possibilidade de acesso a nosso mundo interior.

Sempre me flagro sendo cúmplice do que não funciona no mundo prático; sempre me flagro promovendo aquilo que está em conflito, o que a grande maioria das pessoas considera como incongruência ou insignificância. Este descontentamento com o decretado explica minha necessidade de reverter o significado da surdez, talvez amparada na convicção de que tudo aquilo que é paradoxal é uma potencial linha de fuga para construir vetores que nos abram passo a nos considerarmos participantes de qualquer outra espacialidade.

As obras que compõem esta pesquisa se constituem graças a certas ações que realizo, que não são valorizadas no mundo da produtividade; em minha rebeldia ao canônico sempre me surpreendo dócil a fatos como ficar horas inteiras observando como viajam e se deformam as sombras desenhadas no espaço pelo sol; ou me descubro dócil a fatos inesperados, frutos da casualidade, como reflexos luminosos, sons etc. Pode parecer contraditório fundar minha produção numa resistência ao estereotipado, e entregar-me a certos ofícios tão *obedientemente*, sendo que uma postura como a obediência pressupõe *‘docilidade a regularidades’*; tudo contrário a contemplar a possibilidade de brindarmos oportunidades considerando a utilidade do fortuito. É por isto que as obras me aproximam de Lyotard, que, graças a uma análise histórica e lingüística da palavra música, recolhe o significado da obediência despojado do seu caráter de submissão, para postulá-la como uma ação de escuta a nós mesmos no contexto de nossa vida cotidiana; assim, uma *escuta ‘obediente’*, no *lugar* discursivo de meu trabalho, faz possível o trânsito no campo de nossos *despropósitos*, isto é, permite a importância do ‘comum e corrente’, freqüentemente não valorizado, tanto por nós mesmos em nossa intimidade,

quanto pelos outros, no social. É essa vida *underground*, paralela às ações de produtividade, aquela que com certeza tece e satisfaz cada ação humana num campo social.

Reivindicar de seu estado de insignificância o ‘comum e corrente’: aquilo que o mundo não valoriza embora nos gere vitalidade, é obrar no campo do paradoxal, do erro. Para propor acessar o despropósito temos que *desaparecer* num estado orgânico de livre alternância entre a vida prática de produtividade e as coisas simples. Desta forma uso as palavras como instrumentos que personificam a matéria daquele lugar donde com a arte se discorre, e abro um prelúdio para a proposta de ação: a desapareição, um conceito trabalhado por Paul Virilio, que estuda a ‘picnolépsia’: um fenômeno fisiológico humano, de pequenas ausências da consciência no tempo em que estamos acordados. Tal estudo amplia a utilidade que essas desapareições oferecem a nossa vida; Virilio afirma que as desapareições atuam como um microoásis de sentido dentro de nossa vida prática.

O conceito de desapareição, no lugar discursivo gerado pelas obras, delinea o campo do conhecimento das minúsculas ações espontâneas e fúteis, e amplia o debate ao redor da relevância do ato de desaparecer à maneira de ‘fuga da vida produtiva’, em direção ao ‘comum e corrente’. O âmbito discursivo que provém das obras não pretende fundir os contrários, também não anular um ou outro; da mesma forma que a vida e a morte coexistem, tenta dilatar a tensão existente entre ambos.

As obras que integram a pesquisa ‘Tomando Sol, Proposta de Fuga para Ações de Escuta’ surgem sempre como produto de uma rebeldia a formatos e rótulos que não dão espaço à utilidade do inútil. As obras propõem fugir do mundo de categorias, marcando sutilmente, em cada desapareição, o espaço-tempo cotidiano, tornando este visível a partir da apreensão de fatos fortuitos; é por este motivo que todas elas são concebidas nesse lugar verbal como proposta de ação, pois propõem, devido ao ato de marcar o cotidiano, uma relatividade dentro dos modelos estabelecidos: profissões, ofícios, modos de fazer e modos de ver o mundo que conhecemos; propõem uma relatividade

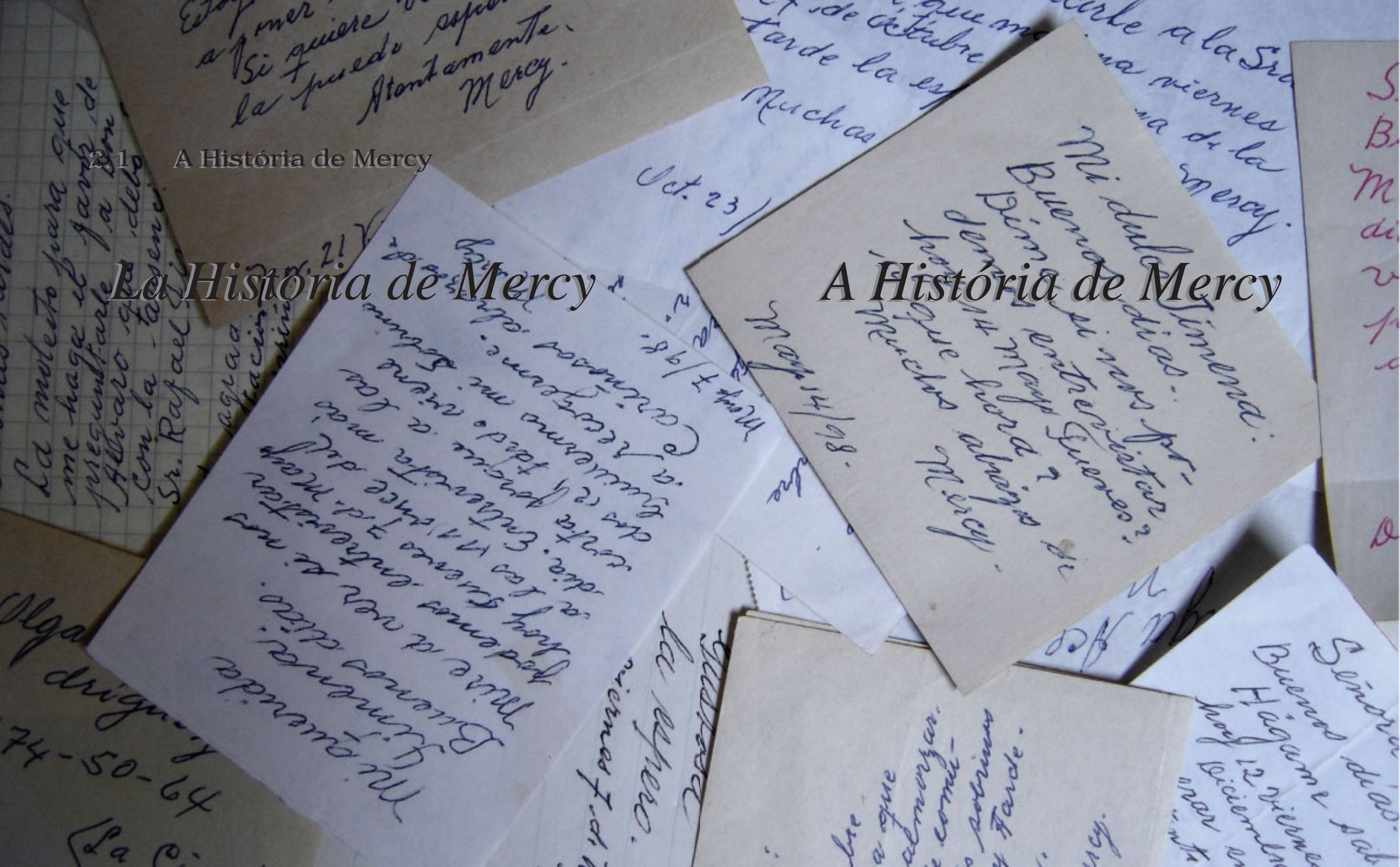
que *não* anula o conhecido, mas abre espaço ao que não se pode reduzir a categorias.

A proposta de ação está pensada para operar no cotidiano de nossas vidas como pontos que sugam e atraem os corpos que a ela se vinculam intensamente, do mesmo modo que fazem os buracos negros no cosmos. Pontos onde nosso espaço-tempo sofre dilatação na observação do minúsculo, do percurso individual, do singular de cada instante; cada uma das propostas de ação pretende estabelecer um vínculo entre a experiência *corpo – espaço – tempo*. São elas: ‘De 4:45 a 5:10’, 2003-2005, ‘Instante’, 2004-2005, ‘Singularidade’, 2004-2005, e a série ‘Marcas d’água’, que compreende ‘Isca’ 2003-2005, ‘Pescá’ 2003-2006 e ‘De dia’ 2004-2005, e todas as obras fotográficas que aparecem como sons no percurso da pesquisa, para fazer uma *proposta de fuga para ações de escuta*.

Esse lugar discursivo que provém das obras entendidas como propostas de ação converge de novo nelas para *construir pensamento*, pensamento que não pretende produzir a realidade, mas torná-la *evidente*.

# A História de Mercy

# A História de Mercy



# I

*Tengo un recuerdo de niña. De estar acurrucada, con la oreja sobre el piso, escuchando...*

*Sentía los pasos, los objetos moverse y rodar, la gente acercarse e irse, hasta escuchaba las voces a veces; al hacer esto, pienso que en ese entonces, yo estaba percibiendo las cosas que pasan alrededor; enterándome de como estaban; contactándome con migo por intermedio de lo otro, reconociéndome.*

*Escuchando en el interior de la casa sentía como si estuviera escuchando mis vísceras, era la misma sensación, creo, que se puede sentir cuando se está sordo: sentía que con el acto de escuchar atentamente esos sonidos que provenían de sucesos familiares obedecía a mi interior; estos sonidos eran diferentes a los que escuchaba corrientemente, parecían tener otro tiempo, parecían dilatarse o acelerarse; eran al miso tiempo familiares y ajenos.*

*Cuando me remito a esta escena, siempre me viene a la cabeza “el estar en un estado inmóvil, un estado dilatado, el estar desaparecida”.*

*Tratando de descifrar lo que la sensación de “inmovilidad” es para mí, hace un año y medio me pare en la ventana de la casa de mis papás, la casa donde viví desde niña y empecé a tomar fotos de otras personas que a mi manera de ver también estaban en una ventana, en un espacio cerrado, enmarcado; me imagino que esto pasó, impulsada por el sentimiento que tenía (y tengo aún) de que estar en la ventana escuchando es permanecer en el adentro y en el afuera, es tratar de escuchar lo que pasa en la memoria, en lo vivido, en lo vivible, sentirse amarrada a algo que todavía no sabía, ni sé descifrar, que no sabía exactamente que era. Ahí fue cuando tomé accidentalmente, “como casi todas las cosas importantes” la primera foto de Mercy:*

# I

*Tenho uma lembrança de quando criança; estar acocorada, com a orelha sobre o chão escutando...*

*Sentia os passos, os objetos moverem-se e rodarem, as pessoas aproximarem-se e afastarem-se, até escutava as vozes às vezes. Estava percebendo as coisas que acontecem a meu redor, informando-me de como estavam, contatando-me com mim mesma por intermédio do outro, reconhecendo-me.*

*Escutando o interior da minha casa sentia como se estivesse escutando minhas vísceras, era a mesma sensação, acho, que se pode sentir quando se está surdo: sentia que com o ato de escutar atentamente esses sons que provinham de sucessos familiares obedecia a meu interior; estes sons eram deferentes dos que escutava comumente, pareciam que tivessem outro tempo, pareciam dilatarem-se ou acelerarem-se, eram ao mesmo tempo familiares e alheios.*

*Quando me remeto a essa cena, sempre me chega à mente ‘estar num estado imóvel, estar desaparecida’.*

*Tratando de decifrar o que a sensação de ‘imobilidade’ é para mim, há um ano e meio parei na frente da janela da casa onde morei desde criança e comecei a tirar fotos de outras pessoas que em meu modo de ver também estavam numa janela, num espaço fechado, encaixado. Isto aconteceu, acho, que impulsionada pelo sentimento que tinha (e tenho ainda) de que estar na janela escutando é permanecer dentro e*

*fora, é tratar de escutar o que acontece na memória, no vivido, no vivível, amarrada a algo que ainda não sabia decifrar, que não sabia exatamente o que era. Ali foi que tirei acidentalmente, ‘como quase todas as coisas importantes’ a primeira foto de Mercy:*



*Estaba escarbando con su paraguas en la tierra, y al parecer quería arrancar una maleza que había crecido en el andén de la entrada de su casa.*

*Estava escavando com seu guarda-chuva na terra, e aparentemente queria arrancar uma erva que havia crescido na calçada da entrada da sua casa.*

*Recordé cuando desde la ventana de su cuarto me saludaba; recordé también la convivencia con ella desde niña,...*

*Decidí en ese instante reiniciar el contacto que con ella había tenido en mi infancia.*

## II

*Pienso en lo difícil que me resulta contar esta historia desde el principio, tal vez como todas las historias, esta no tiene principio ni fin, es como el agua que se evapora, se condensa y baja para de nuevo subir en un círculo interminable, siempre modificándose.*

*Después de estar buscando lejos lo que me pudiera dar respuestas, me di cuenta que yo estaba enfrente de la ventana; esto me iría a ayudar a aclarar el problema de lo inmóvil. Ahí fue donde empezó mi indagación en el terreno de lo sordo. Espiando los sentidos encontré a Mercy, "mi vecina que había quedado sorda"; su sordera me atrajo por que refiriéndose a la carencia de alguno de los otros cuatro sentidos: la ceguera, lo mudo, la falta de tacto o de gusto, este estado es el que más se acerca a la inmovilidad.*

*Vive enfrente de la casa de mi papá, es viuda hace como diez años, no sé exactamente, por lo cual vive ahí absolutamente sola;...a veces la visita un sobrino suyo. Me asomo al encuentro de esta anciana sorda con la cual he mantenido una cierta amistad. La comunicación con ella se da por escrito. Ella aun, como cuando yo era niña, se asoma a la ventana, la saludo y me ve desde su silencio inmóvil.*

*Lembrei-me de quando ela me cumprimentava da janela do seu quarto; lembrei-me também da convivência com ela desde menina. Decidi nesse instante recomeçar o contato que com ela tive na minha infância.*

## II

*Penso no difícil que me resulta contar esta história desde o começo, talvez como todas as histórias, esta não tem começo nem fim, é como a água que se evapora, se condensa e desce para de novo subir num círculo interminável, sempre se modificando.*

*Depois de estar buscando longe o que me pudesse dar respostas, de-me conta de que eu estava na frente da janela; isto me ajudaria a esclarecer o problema do imóvel. Ali foi onde começou minha indagação no terreno do surdo. Espiando os sentidos achei a Mercy, 'minha vizinha que tinha ficado surda'; sua surdez me atraiu porque se referindo à carência de algum dos outros quatro sentidos: a cegueira, a mudez, a falta de tato ou de gosto, este estado é o que mais se aproxima da imobilidade.*

*Mercy mora na frente da casa dos meus pais, em Bogotá; é viúva há cerca de dez anos, não sei exatamente, por que mora ali absolutamente sozinha; ...às vezes seu sobrinho vai visitá-la. Vou ao encontro desta senhora surda com quem tenho mantido certa amizade. A comunicação com ela se dá por escrito. Ela ainda, como quando eu era menina, vem à janela; cumprimento-a e ela me olha de seu silêncio imóvel.*



*Me estoy convirtiendo en una voyerista obsesiva, la observo desde la ventana del tercer piso de la casa de mi papá día y noche, estoy pendiente de lo que ella hace, hipnotizada, inmóvil en la ventana esperando el momento en el cual ella aparece, y cuando lo hace le observo fijamente como si me estuviera susurrando al oído lo que está haciendo. Me asomo a la ventana dándome cuenta de que el espacio que queda entre las dos casas, la de Mercy y la mía, permite la mirada del otro escuchando pero sin activar la voz, o expresándolo de una mejor manera, mirando con el acto de la escucha.*

*A menudo ordena papeles, muchos papeles que desarruga en el canto de sus piernas, los lee, piensa un momento y luego los selecciona, los pone en diferentes montículos dispuestos al rededor suyo, no me interesa saber cual es el motivo de la selección, ni que hace cuando se desaparece de la ventana, lo que me mantiene estática es la sorpresa de su aparición, la tensión se aumenta, cuando ella permanece enfrente de mis ojos, detrás de su ventana y la mía, y cuando se retira hay una especie de adormecimiento, es como el silencio que hay entre dos palabras.*

*Estou virando uma voyerista obsessiva, observo-a da janela do terceiro andar da casa dos meus pais dia e noite, fico dependente do que ela faz, hipnotizada, imóvel na janela esperando o momento no qual ela aparece, e quando o faz observo-a fixamente como se me estivesse sussurrando ao ouvido o que está fazendo. Vou à janela dando-me conta de que o espaço que fica entre as duas casas, a de Mercy e a minha, permite a visão do outro escutando mas sem ativar a voz, ou explicando-o de uma melhor maneira, olhando com o ato da escuta.*

*Freqüentemente arruma papéis, muitos papéis que desdobra no colo, lê, pensa um momento e logo seleciona-os, coloca-os em diferentes montículos dispostos ao redor seu, não me interessa saber qual é o motivo da seleção, nem o que faz quando desaparece da janela, o que me segura estática é a surpresa de sua aparição, a tensão aumenta quando ela permanece na frente dos meus olhos; atrás de sua janela e da minha, e quando se retira há uma espécie de adormecimento, como o silêncio que há entre duas palavras.*

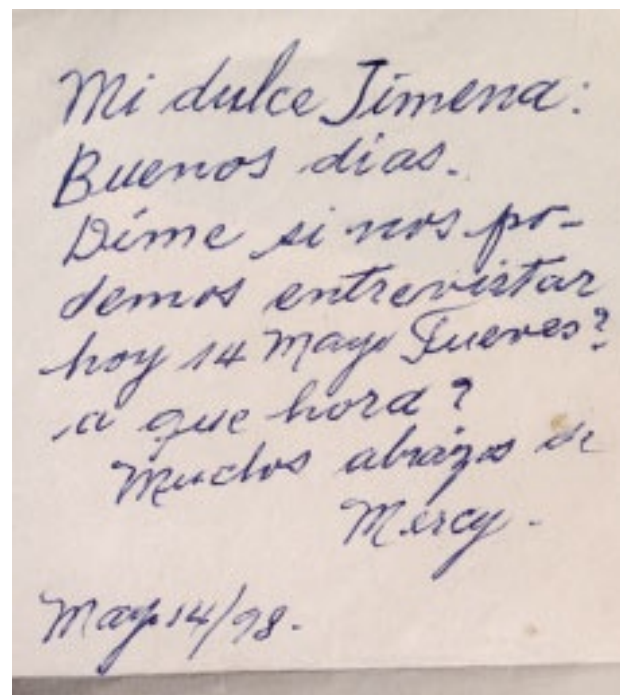


*Esta señora junto con nuestra familia y tal vez otras dos mas son las únicas que quedan viviendo aún en la cuadra. Antes de quedar viuda, vivía en esa casa con su marido, el cual era un periodista del periódico bogotano El Espectador, Trixi me dice que esto curioso: ella sorda y el comunicador.*

*Ella no es sorda de nacimiento, su sordera se fue aumentando progresivamente con el tiempo, recuerdo que cuando yo era niña ella alcanzaba a oír algo, naturalmente no entendía el mensaje correcto pero se podía mantener una conversación verbal; ahora, la comunicación se da solo por escrito, puesto que está “completamente” sorda.*

*He decido entablar nuevamente conversación con ella; le mando una nota por debajo de la puerta invitándola a tomar café; cuando yo le mando una nota en la tarde, ella me contesta con otra al otro día en la mañana; el tiempo de comunicación con ella es laxo, depende de los mensajes escritos y del tiempo en el cual las dos, ella y yo nos tardamos en darnos cuenta que en el piso de la entrada hay algo.*

*Las “entrevistas” como ella dice se dan solo en la casa de mis papás, este dato es muy bonito, por que entrevista viene de visión y a fin de cuentas el contacto con ella es visual únicamente. Tengo la sensación de que ella está renuente a que yo entre a su casa, y yo, a fuerza de “espiarla” todos los días, estoy enormemente ansiosa por saber como es realmente el interior, puesto que en mis horas de observación hago recorridos imaginarios, elaboro mapas mentales de la disposición de los cuartos de su casa.*

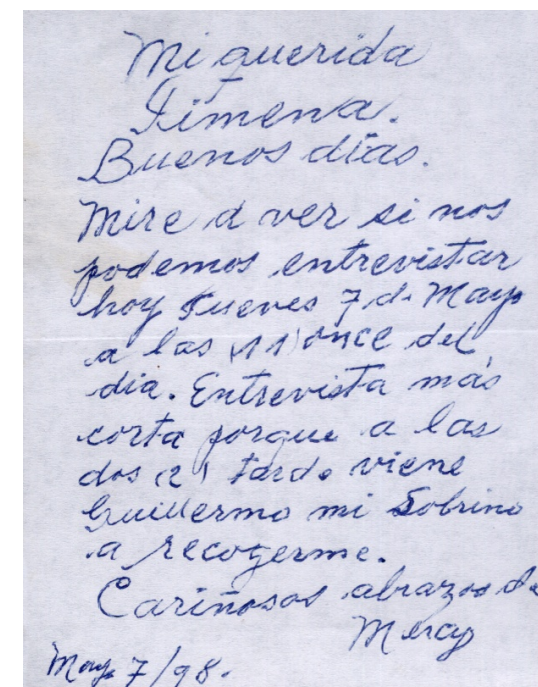


*Mi dulce Jimena:  
Buenos días.  
Dime si nos podemos entrevistar hoy 14 Mayo Jueves? a que hora?  
Muchos abrazos de  
Mercy.  
May 14/98.*

*Esta senhora junto com nossa família, e talvez outras duas mais, são as únicas que ainda moram no nosso quarteirão. Antes de ficar viúva, morava nessa casa com seu marido, que era um repórter do jornal bogototano El Espectador, Trixi me diz que isto é curioso: ela surda e ele comunicador.*

*Ela não é surda de nascimento, sua surdez foi aumentando progressivamente com o tempo, lembro-me que quando eu era criança ela alcançava a ouvir algo, naturalmente não entendia a mensagem correta mas se podia manter uma conversação verbal; agora a comunicação só se dá por escrito, pois ela está ‘completamente’ surda.*

*Decidi entabuar novamente conversação com ela deixando-lhe um bilhete por baixo da porta convidando-a para tomar um café; quando eu lhe deixo um bilhete na tarde, ela me responde com outro no dia seguinte de manhã; o tempo de comunicação com ela é lento depende das mensagens escritas e do tempo no qual as duas, ela e eu, nos tardamos em darmos conta que no chão da entrada há algo.*



*Mi querida  
Jimena.  
Buenos días.  
Mire a ver si nos podemos entrevistar hoy Jueves 7 de Mayo a las 11:00 del día. Entrevista más corta porque a las dos el tardo viene Guillermo mi Sobrino a recogerme.  
Carinosos abrazos de  
Mercy  
May 7/98.*

*As ‘entrevistas’, como ela as chama, se dão só na casa dos meus pais, este dado é lindo, pois entrevista vem de visão e no fim da conta o contato com ela é visual unicamente. Tenho a sensação de que ela está reticente em relação a que eu entre na sua casa, e eu, a força de ‘espiá-la’ todos os dias, estou enormemente ansiosa por saber como é realmente o interior, já que em minhas horas de observação traço percursos imaginários e elaboro mapas mentais da disposição dos quartos de sua casa.*

*Ella me manda notas para que llame a un sobrino, o amigo suyo, puesto que como es sorda, no oye el timbre del teléfono, ni el de su casa; para esto en el cuarto contiguo a su dormitorio tiene un bombillo rojo, que se prende cada vez que alguien timbra en la puerta, pero ella se da cuenta solo si permaneciese en ese cuarto, cosa que no siempre ocurre. Yo, desde la casa de mi papá hago las llamadas sola, o hay veces que ella viene con sus múltiples papelitos con números escritos, me dice los recados, y yo, de vuelta le mando el mensaje escrito por debajo de la puerta de su casa, o se lo escribo en el papel que ella siempre carga con sigo.*

### III

*Ya estamos adquiriendo más confianza, por fin pude entrar a su casa, pero solo al primer piso, me convidó para que le hiciera unas llamadas y me tomara un “vinito”. Entré a la sala la cual está como si el tiempo no le hubiera pasado, y ella hubiera quedado inmóvil ahí; la casa de Mercy es sorda, sordo es el teléfono, sordo el televisor, sorda la mesa, y por sobre todas las cosas sordo el tiempo. Se siente una fuerte presencia de su ser, ella siempre adentro, siempre sudando, siempre se siente su joroba, su tiempo laxo, tan dual como un “tiempo eterno”; las cosas se enmohecen de permanecer adentro; nada sale; las cosas, las personas y los instantes entran por los otros sentidos como la experiencia vivida y allí se quedan para siempre hasta enmohecerse también.*

*Ela envia-me bilhetes para que eu ligue para seu sobrinho, ou para um amigo seu; -sendo surda, não ouve a campainha do telefone, nem da sua casa; há então no quarto contíguo a seu dormitorio uma lâmpada vermelha, que se acende cada vez que alguém bate na porta, mas disso ela só dá conta se permanece nesse dormitorio, coisa que nem sempre ocorre. Eu, da casa dos meus pais, faço as ligações sozinha, ou às vezes ela chega com seus múltiplos papeizinhos com números escritos, me fala os recados e vai embora, e eu, de novo lhe mando a mensagem escrita por debaixo da porta de sua casa, ou escrevo-a no papel que ela sempre carrega consigo.*

### III

*Já estamos adquirindo mais confiança, por fim pude entrar na sua casa, porém só no primeiro andar; convidou-me para que lhe fizessem umas ligações e tomasse um ‘vininho’. Entrei na sala que está como se o tempo não houvesse passado, e ela houvesse ficado imóvel ali, a casa de Mercy é surda, surdo é o telefone, surda a televisão, surda a mesa, e por sobre todas as coisas surdo o tempo. Sente-se uma forte presença do seu ser, ela sempre dentro, sempre suando, sempre se sente sua corcova, seu tempo lento tão dual como um ‘tempo eterno’; as coisas se emboloram de permanecer dentro; nada sai; as coisas, as pessoas e os instantes entram pelos outros sentidos como a experiência vivida e ali ficam para sempre até embolorarem também.*

*Es una casa muy grande, y ella acumula papeles con notas de varias personas, y con muchas fechas, pienso que esta memoria escrita es la que ella organiza todas las noches. Cuando la visito, se sienta en la mesa del comedor y me lee notas de otras personas y me cuenta los detalles de las historias de sus mensajes almacenados, yo le contesto como siempre por escrito. La comunicación con ella es muy difícil por que tengo que escribir muy rápido; cuando termino y le muestro, ella ya va en una historia posterior, es una especie de monólogo, a veces pienso que para ella no es necesaria una segunda persona para mantener contacto, pues está comunicada con su interior únicamente.*

## IV

*Al entrar en la casa y poder subir al segundo y tercer piso, en lo único en lo que pensaba, era en su joroba, redonda y blanca, estaba en bata de dormir. Entré con mi papá bajo el pretexto de ayudarle a arreglar el tanque del agua, y ella, muy celosa de su espacio, agradecida nos hizo subir al tercer piso, pero rápidamente sin detenernos en el segundo. Al pararme en la ventana del tercer piso de su casa y observar la ventana a la cual yo había estado espiando desde afuera, sentí que yo he sido en este tiempo una ventana para ella, y ella lo ha sido para mí, su inmovilidad me hizo ver que para avanzar, la mirada tiene que ser mas al interior, lo inmóvil esta adentro y afuera, pero siempre depende del adentro lo que los sentidos perciban.*

*Enceguecerse como una polilla con la luz no es malo, pero para eso hay que saber renunciar a la luz antes de quemarse.*



*É uma casa muito grande, e ela acumula papéis com bilhetes de várias pessoas, e com muitas datas, penso que esta memória escrita é a que ela arruma todas as noites. Quando a visito, ela senta-se à mesa de jantar e me lê bilhetes de outras pessoas e me disse os detalhes das histórias de suas mensagens armazenadas, eu lhe respondo como sempre por escrito. A comunicação com ela é muito difícil porque eu tenho que escrever muito rápido; quando termino de escrever e lhe*

*mostro a mensagem, ela já vai numa história posterior, é uma espécie de monólogo, às vezes penso que para ela não é necessária uma segunda pessoa para manter contato, pois está comunicada com seu interior unicamente.*

## II

*Ao entrar na casa e poder subir ao segundo e terceiro andar, eu só pensava em sua corcova, redonda e branca, pois ela estava de camisolar. Entrei com meu pai sob o pretexto de ajudá-la a arrumar a caixa de água, e ela, muito ciumenta do seu espaço, agradecida nos convidou para subir ao terceiro andar, porém rapidamente, sem nos determos no segundo piso. Ao permanecer na frente da janela do terceiro andar da sua casa e observar a janela à qual eu tinha estado espiando de fora, senti que eu tenho sido neste tempo uma janela para ela, e ela o tem sido para mim, sua imobilidade me fez ver que para avançar, a visão tem que ser mais ao interior, o imóvel está dentro e fora, mas sempre depende do dentro o que os sentidos percebem.*

*Cegar-se como uma traça com a luz não é mal, mas para isso há que saber renunciar à luz antes de queimar-se.*

*Todo es una cadena sin fin, es una red de diamantes en la que cada uno refleja a todos los demás y así sucesivamente hasta el infinito, nunca hay que mantener un centro, un núcleo primero de una irradiación. Se trata de una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin personas, una palabra sin ligadura; un diccionario, en el que las palabras no pueden definirse más que por otras palabras....*

*Visible, impasible, silencioso, rápido, elegante, preciso, cuidadoso, inteligible, corto, ordinario, fútil, simple, corriente, aceptable, justo, puro, hermético, infinito, instantáneo, vacío, sensible, reflejo, sencillo, trazo, gesto, designación, beso, instante, guiño, pellizco, clic.*

Aquí pasa algo.

V

*Siempre tratando de avanzar ... Giré sobre mí tratando de avanzar. Giré sobre mí tratando de avanzar es: Un loop de estampidas abortadas al primer paso. O mejor: una sonda, esto si me convence. Parece contradictorio pero no lo es. Al igual que el estado en el que ella está, me encontré con lo que esta adentro, inmóvil, por estar adentro.*

*Mejor, para aprender se reverbera, nunca se sale de la casa, del cuerpo, siempre se está detrás de la ventana, y que lo que está afuera esta igualmente adentro.*

Bogotá Enero de 2000

*Tudo é uma cadeia sem fim, é uma rede de diamantes na qual cada um reflete a todos os demais e assim sucessivamente até o infinito, nunca haverá um centro, um núcleo primeiro de uma irradiação. Trata-se de uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoas, uma palavra sem ligadura; um dicionário, no qual as palavras não podem se definir a não ser com outras palavras...*

*Visível, impassível, silencioso, rápido, elegante, preciso, cuidadoso, inteligível, curto, ordinário, fútil, simples, corrente, aceitável, justo, puro, hermético, infinito, instantâneo, vazio, sensível, reflexo, singelo, traço, gesto, designação, beijo, instante, piscadela, belisco, click.*

Aqui algo acontece.

V

*Sempre tentando avançar ... Girei sobre mim tentando avançar. Girei sobre mim tentando avançar é: Um loop de estampidos abortados ao primeiro passo; ou melhor: uma sonda, isto sim me convence. Parece contraditório mas não é. Como o estado em que ela está, me encontrei com o que está dentro, imóvel, por estar dentro.*

*Melhor, para aprender se reverbera, nunca se sai da casa, do corpo, sempre se está atrás da janela, e o que está fora está igualmente dentro.*

Bogotá, Janeiro de 2000



'*A História de Mercy*', 2000, que não se propõe a ser um texto crítico, se apresenta como produção artística e introduz os antecedentes que dão contexto a todo o escopo da pesquisa. *Ali*, nesse espaço temporal, é *quando* manifesto com a palavra escrita como prática artística aquilo que se apresentava, no processo de produção, como campo de sensações ou intuições que nos abordam em forma de resplendores de imagens; estas se reúnem e organizam aqui, aproveitando-se dos modos da ortopedia da escrita.

A ausência de uma paisagem sonora em Mercy me fez lançar uma sonda até meu interior para indagar sobre a imagem que esse universo surdo evocava em mim. Dirigi o olhar às capturas de um *frame* dos vídeos que dela tinha; imprimi-as em papel e coloquei-as separadas, uma ao lado da outra, e ali se construiu um diálogo revelador de uma intimidade que só podia ser assistida visualmente, desde certa distância. Reconheci que o peso resultante do formato quadrado das imagens impressas no papel vinculava-se àquele dos batentes que conformavam a janela de onde eu *espiava* Mercy. Partindo deste foco, na espionagem, a janela passou a ser uma revelação a partir da qual, naquele tempo, foi possível evidenciar a idéia de que para a arquitetura a janela é um tímpano, uma membrana que permite contato, mas mantém distanciamento mediando a paisagem.

'*Espacio Interior*', 2000. (montagem digital)  
*Still* de video, p 40 - 41.

### 3. Polifonia Crítica para a Escuta: a escuta como problemática

Temos que cuidar sempre do que se domestica... já estava eu domesticada por Doña Mercy e ela por mim. Sua morte decretou o fim dessa intensa e estranha amizade, que me deixava ver mais coisas de mim do que dela.

Essa sentença natural que todos levamos desde o momento em que nascemos me colocou diante do que ocorreu; em frente, mas afastada, assim como nos encontramos por trás de uma janela. E, de longe, aprecia-se melhor as coisas. Às vezes...

Assistindo à paisagem do sucedido, e não a seus detalhes, apareceu a ação da escuta desencadeando um conjunto de interrogantes que demandava conclusões nas obras, abrindo caminho '*com*' e '*em*' ela como uma problemática.

Toda problemática (e esta não é a exceção) parte de um mal-estar. Este foi alimentado pela constatação de um sentimento de imobilidade que se manifestava em mim como algo desagradável: uma sensação de não-contato, de não-eco, entendido aqui como a não-repercussão no outro. Pensava, naquela época, que os grandes problemas sociais tinham origem na falta de eco própria das relações humanas, pensava em pessoas, famílias que moram juntas nas casas, mas, pela falta de contato, constroem relações que não funcionam bem na escala familiar, refletindo isto sucessivamente nos núcleos sociais maiores. Assim flagrei-me na intensa observação das pessoas dentro das casas; observava a enigmática presença que oferece uma morna janela com a luz acesa para o pedestre nas horas do fim da tarde e início da noite. Acho que as janelas das casas (nas cidades onde ainda têm casas em abundância), nessa hora do dia, ganham presença, ao aparecerem como olhos-faróis nas fachadas; olhos-faróis que olham e se deixam ver.

Nessa época, tirando fotos daquelas pessoas no interior de seus ‘corpos-casas’, foi que me aproximei de Doña Mercy, com quem tive, desde o princípio, a *sensação* que me vincularia ao que estava buscando. A partir de freqüentar, seguir e espiar essa mulher surda em seu espaço doméstico, fui identificando vários fatores que confrontavam este mal-estar. Comecei analisando suas ações e fui percebendo que Mercy construía para si uma rede de mecanismos, por que não estratégias, da qual se utilizava para se comunicar com o mundo exterior. Dessas estratégias se produzia aquilo que passei a entender como próteses para a comunicação: lápis, livreta de anotações, lâmpada vermelha, pequenos papéis de recados, múltiplos bilhetes com letras de várias pessoas em espaços-tempos diversos. Fui assim relacionando essas ações com cada elemento de sua casa paralisada; esta parecia estar sempre esperando o acontecimento de algo para poder seguir o transcurso normal do tempo. Todos os objetos que possuía, toda a riqueza de significações que se podia ler no seu cotidiano estavam vinculados às noções relativas à escuta.

### 3.1. Consonância sobre a Escuta: ouvido – escuta – surdez

“A orelha parece feita para a captura do indício que acontece: está cravada, tesa como um animal à espreita, recebe um máximo de impressões e as canaliza até um centro de vigilância, de seleção, de decisão. (...) As dobras, as revoltas de seu pavilhão parecem querer multiplicar o contato entre o indivíduo e o mundo e, no entanto, também reduzem esta multiplicidade submetendo-a num percurso já escolhido, pois é necessário; o que era confuso e indiferente torna-se distinto e pertinente, e toda natureza toma a forma particular de um perigo: a escuta <sup>1</sup> é a operação em que esta metamorfose se realiza.” (BARTHES, 1986:246)

Graças a visitar Doña Mercy aparece o órgão, essa orelha imóvel, esperando resposta do acontecimento sonoro. Paralelo a isto está o sentido do ouvido salientando um problema de contato que coloca no cenário pelo menos dois interlocutores, além de evidenciar uma comunicação ou, pelo menos, um texto a ser lido, uma mensagem a ser decodificada. Vincula-se também a esta rede

<sup>1</sup> O negrito não está no original.

aquilo que sugere uma ação partindo do sentido do ouvido: a *escuta*, a qual obriga a desaparecer o ‘eu’ momentaneamente e a se entregar ao objeto escutado; situa quem escuta num âmbito espaciotemporal, relaciona-o com o objeto de sua atenção, demarcando um único e específico ponto no espaço-tempo: o instante.

Repetindo Barthes ao se referir à orelha, esta é em si um *animal à espreita, cravado*, que, devido a uma entrega total ao instante, cumpre a função de ponte entre o que está fora – o acontecimento sonoro – e o que no interior fazemos dele. Assim como a orelha está imóvel cumprindo a sua função, em uma maior escala o ser humano adota a mesma atitude para o ato da escuta, deixa de ser ele para se tornar aquilo que está escutando; se *crava como um animal à espreita* para escolher ou decantar mensagens de toda a multiplicidade disponível no exterior. Poderíamos então afirmar que a ação da escuta é a ponte que une o tempo ao espaço? Estará tal ação encarregada de construí-los na sua totalidade?

Este estudo da escuta é paradoxal no trabalho com Doña Mercy *pois essa mulher com quem convivi era surda*, aí se reverte o significado da escuta elaborando-se a metáfora de uma escuta alterada, pois está dirigida não ao evento externo mas ao acontecimento interno, o qual não ocorre nem no espaço nem no tempo, mas no sujeito. Para o surdo – no contexto da presente proposta –, a ação de escutar o acontecimento interno resolve o mal-estar inicial transformando-o em ação positivada. Desta forma, a partir das obras, gera-se uma metáfora onde a surdez é assumida como desaparecimento do mundo advertido, para aparecer no acontecimento interno que se transforma posteriormente num investimento de nossa ação no coletivo, mas sempre tomando como substrato aquilo que nosso recôndito interior fala.

Será que, numa sociedade como esta em que vivemos, imbricada por redes de controle que otimizam qualquer tipo de expressão a serviço do consumo, é possível dar sentido à própria existência, amparados por um ofício que, desnudado de toda convenção, responda a uma pulsão vital?





Essa reversibilidade do significado, esse paradoxo da escuta se desdobra desde a experiência com as obras e dá importância a duas coisas que no mundo sociocultural carecem de importância: deter-se um pouco nesse percurso do que entendemos como tempo para escutar o que nos fala nossa necessidade interna e, como segunda medida, legitimar o pertencimento ao coletivo, mas apoiados no que recolhemos da escuta aguda do interior.

Essa reversibilidade da surdez, concebida como possibilidade cultivada a partir das obras, apresenta os vínculos de minha obsessão pela escuta; também abre caminho para construir uma relação entre a tríade corpo-espaco-tempo nesse mundo que habitamos e vivemos, a partir deste sentido: o *ouvido*, desta ação: *a escuta* e deste componente simbólico: *a surdez*.

### 3.2. A Surdez como Potencialidade: obediência

Lo único que no debemos hacer es entrometernos con el corazón de los hombres. El hombre es como una fuente; si la tocas, se enturbia; si pretendes inmovilizarla, su chorro se hará más alto... puede ser tan ardiente como el fuego más ardiente; tan frío, como el hielo mismo. Tan rápido que, en un cerrar de ojos, puede darle la vuelta al mundo; en reposo es como el lecho de un estanque; activo es poderoso como el cielo. Un caballo salvaje que nadie doma: eso es el hombre.

Lao Tzu

Aquilo que na cultura se apresenta como paradoxal sempre abre caminhos por onde derrapam com destreza *os que estão atentos*, servindo-se do difícil exercício da contemplação que ostenta nossas faculdades inatas irreduzíveis a paradigmas formulados.

Ao contemplar Doña Mercy, entrei por essa abertura que conduz ao paradoxo de sua surdez; esse lugar temporal de onde *um surdo escuta*, avaliando assim o sentido do inútil. Mal posso aqui me afastar do percurso que a lógica do discurso filosófico faz; para poder atuar neste ponto com a palavra, tenho que deslizar para fazer conexão com aquilo que Lyotard apresenta ao propor que o ato da escuta é obediente.



'Caminhos no orvalho da manhã', 2004

Fotografias

A surdez alimenta as hipóteses tomadas como ponto de partida para deduzir o contexto de ação das obras; mas, como ressaltado anteriormente, sua significação está aqui revertida no sentido de não colocá-la como uma incapacidade, como normalmente é concebida na cultura, mas como uma potencialidade, fazendo dela metáfora de uma desapareição de nossa consciência no mundo acordado, para reaparecer logo no acontecimento interno.

Lyotard (1989: 167-181) analisa a palavra *música*, concluindo que a ação prática desta palavra deriva da obediência, encontrando nela seu campo de potencialidade a partir do universo sonoro. Como produto de uma profunda atenção à sua verdadeira significação, reverte a qualidade ou estado da obediência que comumente entendemos como uma submissão, para desdobrar sua significação como uma 'passibilidade': esta, não no sentido de sofrer dano, mas no sentido de uma escuta suscetível de experimentar sensações, sofrimento, alegria, ou de sofrer efeitos para realizar deslocamentos para o universo interior.

Lyotard, contrapondo-se à concepção comum que temos de obediência: uma submissão, dependência ou docilidade, propõe entendê-la como acesso ao

universo interior; em outras palavras, uma obediência ao acontecimento interno que se dá na escuta. Para entender a relação que encontro entre a escuta obediente e a metáfora que faço da surdez, é preciso colocar, num breve apanhado, a análise que Lyotard faz sobre as raízes lingüísticas da palavra música, onde orienta suas reflexões em dois pólos.

O primeiro pólo vem do velho nome germânico para a música: *Tonkunst*, que significa arte do som e/ou do tom. Se lembrarmos, a história clássica nos apresenta o que chamamos de música como uma dominação do som pela técnica. Esta dominação se constitui nas regras musicais, transmitidas pelas escolas e pelos conservatórios, nos timbres impostos pela instrumentação clássica, barroca e moderna: as durações e os ritmos regulados pela medida e contraponto; a notação clássica pela semibreve, breve, mínima, semínima, colcheia e semicolcheia. No entanto, para Lyotard, a palavra música, na sua raiz, é simplesmente a arte do som e do tom, sem dominações dos sons pela técnica da gramática musical. Lyotard analisa como, desde o momento na história onde as expressões musicais exercem um casamento com a tecnociência dos sons, quer dizer, no umbral da contemporaneidade – onde a música é

produzida, reproduzida e armazenada *por, em, e com* meios tecnológicos –, se propõe uma libertação do tempo sonoro em relação ao constrangimento metronômico; quer dizer, esta ‘ortopedia’ musical se transforma e não é mais importante; o que chamamos música se transforma, volta a ser de novo uma arte do som: *Tonkunst*, mas de forma alterada. Ante essa dominação do som pela técnica da música clássica se evidencia, na música e na dança contemporâneas, sua libertação, revelada por John Cage <sup>2</sup>, David Tudor <sup>3</sup>, Edgar Varèse <sup>4</sup>, com obras musicais, e Merce Cunningham <sup>5</sup>, com suas coreografias.

Para tais artistas, nestes casos, o ritmo sonoro das composições musicais é desconcentrado e nas obras coreográficas o ritmo não se inscreve nas capacidades rítmicas ‘naturais’ ou ‘culturais’ do corpo, este ritmo domina

---

<sup>2</sup> John Cage (1912-1992). Músico norte-americano, nascido em Los Angeles, que influenciou notavelmente na vanguarda de seu tempo, tanto na música como na dança. A música para ele é essencialmente combinatória de sons. Cage valorizou a transcendência essencial de cada som singular. A música não se restringe aos sons irradiados pela variedade dos instrumentos musicais. Cada som que espontaneamente nasce nas correntes vibratórias da natureza ou na vida urbana é parte de uma música geralmente não percebida. Para transmitir esse estado de percepção, Cage apelou a novas formas de composição nutridas pelo inopinado e a espontaneidade, ou a inclusão da presença do silêncio (CAGE, 2005:6-12).

<sup>3</sup> David Tudor (1926-1996). Compositor eletroacústico nascido na Filadélfia. Formado como organista e pianista; iniciou-se na experimentação eletrônica nos anos 50, enquanto trabalhava com John Cage. Nos anos 60 se tornou um destacado autor de 'live electronics', criando suas próprias técnicas e instrumentos, assim como projetos multimídia. Junto com Cage começou a introduzir fontes de som não-ortodoxas. Para eles, qualquer som era igualmente importante para ser utilizado numa composição musical, introduzindo vários elementos como ruídos, o acaso ou a estática para acompanhar seu piano (CAGE, 1999:52).

<sup>4</sup> Edgar Varèse (1883-1965). Compositor nascido em Paris. Interessado na música eletrônica desde jovem, esteve limitado pelas restrições tecnológicas de seu tempo. “Se considerarmos a palavra ‘música’ sagrada e reservada para os instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos, no século XX, substituí-la por outro termo mais significativo: ‘organização de som’. Esta definição, empregada por Edgar Varèse, expressava a vontade de transformar a composição musical num lugar de organização onde pudessem entrar todos os sons: os ruídos e o silêncio.” (CAGE, 2005:83-86).

<sup>5</sup> Merce Cunningham (1919). Coreógrafo e dançarino norte-americano. “Li Einstein por casualidade mesmo. Quando diz que não há pontos fixos no espaço, pensei: isto é perfeito, é o que eu considero para o espaço cênico. Não há pontos fixos, onde você está pode ser um centro; e isto, por acaso, é um pensamento budista... Isto me pareceu maravilhoso e ampliador. Não há pensamento incluído em minha coreografia... Eu não trabalho a partir de imagens ou idéias. Eu trabalho a partir do corpo... Quando eu danço, significa simplesmente isso que estou fazendo: dançar.” (CUNNINGHAM, 2004).

desconcentradamente <seu> espaço (o espaço do corpo), ou o inverso (quer dizer, o corpo é dominado pelo espaço), por meio de movimentos; o ritmo é resultante da escuta, qualificada como escuta interior. Este ritmo não medido exige a espera: *o que acontecerá?* O ritmo é dado, determinado então graças à espera atenta do acontecimento.

No segundo pólo de reflexão Lyotard coloca *Gehorsam*. nome também alemão que se traduz como submissão ou obediência, perdendo, no entanto, o *hören*, o escutar que contém; *auf jemanden hören*. significa em alemão dar ouvidos a alguém; *das ist gehorsam zu sein* significa ser obediente. Obedecer é *gehörchen, gehören*, que não está longe, significa depender de, depender de uma instância, de um domínio, de uma autoridade; e *zuhören* significa dar ouvidos a. Da palavra obediência, distingue-se mais claramente o latim *audire*, que significa *dar ouvidos a, ter ouvidos para*, uma audiência incidida ou atribuída a algo que soa, cria um tom, *tönt*, e que obriga, se faz obedecer. Esta rede liga a escuta ao sentido da obrigação de uma passividade (qualidade do que é passivo, que sofre uma ação ou impressão), que Lyotard prefere traduzir como *passibilidade* (qualidade do que é passível, suscetível de experimentar sensações, sofrimento, alegria, ou de sofrer efeitos), assim como foi afirmado anteriormente.

Resumindo, conforme Lyotard coloca, a obediência, ou melhor, a libertação dela não nos é dada, é sim desvendada na audição. O fato de destruí-la não significa de modo algum voltar a um estado natural da escuta – *Tonkunst*, o qual teria sido perdido pela cultura musical (sons dominados pela técnica da gramática musical). Constituir uma cultura sábia da audição significa para Lyotard não fazer um retorno à experiência de *Tonkunst*, mas exigir às máquinas da criação do som, e à tecnociência, a destinação da obra à maravilha do *acontecimento* sonoro. Neste sentido a música (da arte do som ou tom) revela uma destinação da escuta para a escuta, uma obediência que poderia qualificar-se de absoluta, um ouvido dado a outro ouvido.

Como podemos viver sendo tão rígidos no que diz respeito à descrição *do que vemos* se, por exemplo, para a cultura chinesa ‘o ano’ começa em março e para a ocidental em janeiro? Como podemos encaixar tão docilmente nossa vida e proceder, em termos de números, hora ou tempo medido, sem escutar as necessidades que nossa pulsão singular demanda, e sem entender que cada um de nós leva uma noção muito íntima de tempo que, embora façamos um esforço por unificá-la, segue sendo diferente daquela dos que estão ao nosso lado?

Como podemos justificar nossa existência no mundo baseados em ofícios que não têm nada a ver com o que verdadeiramente nos faz acontecer como seres humanos?

A propósito disto, cedo a palavra a Freud,

“O trabalho é pouco apropriado como caminho à felicidade para os seres humanos. Nós não nos esforçamos por ele como pelas outras possibilidades de satisfação. A grande maioria dos seres humanos só trabalha forçada àquilo e, dessa natural aversão ao trabalho, derivam os mais difíceis problemas sociais.” (1999:25)

*...Um dia, falando com ‘Iván’, um menino que mora na rua, em Bogotá, lhe perguntava por que tinha abandonado a escola; eu argumentava que se ele se afastasse da educação, a vida ia ser mais difícil; dizia-lhe muito insistentemente que eu acreditava que, se ele pensasse melhor a este respeito e voltasse a estudar, provavelmente não ia estar mais na rua envolvido em problemas graves de delinqüência, drogas etc. Iván me deixou falar e me olhava de quando em quando. Falei muito e, depois de tantas palavras, ele me interrompeu com um sorriso inteligente dizendo-me: ‘Jimena, quer saber por que eu não segui estudando? Por que eles, o que queriam era que eu obedecesse; e aquilo que eu quero fazer é aprender’.*

Logicamente para as pessoas que Iván chama de ‘eles’ a obediência é aquilo que todos comumente entendemos, sem ter nada a ver com a delicada acrobacia verbal que Lyotard faz para entregá-la a todos nós tornada em algo orgânico, que se acopla ao que a *natureza* humana murmura sob a casca de categorias rígidas, que nós mesmos temos inventado e nós mesmos nos impomos e adotamos. Iván, na realidade, obedece às virtudes naturais que possui.

Resulta difícil entender os motivos que impulsionam cada um a adotar certas determinações, já que nossas mais reservadas vocações, aos olhos do mundo, não geram benefício algum. O mundo prático da produtividade atribui juízos de valor às manifestações humanas, promovendo algumas delas por serem entendidas como ‘produtivas’ e marginalizando outras que não desempenham aparentemente nenhuma função de produtividade; é nessas manifestações marginalizadas que Iván dá contexto ao que obedece de suas habilidades inatas.

O trampolim desde onde Lyotard se lança ao alto com a palavra música, passando pela história de sua técnica, e pelas suas origens lingüísticas, me permite entender o sentido que dou, no contexto das obras, à ação da escuta; essa obediência libertada de seu significado de submissão que possibilita sua ação no campo da sonoridade abre o caminho para legitimar a proposta da escuta obediente do acaso, analisando praticamente a obediência como uma espécie de recolhimento pessoal, mas que se investe no coletivo ao se desdobrar nos eventos inopinados da vida ordinária.

A surdez, no contexto das idéias aqui expostas, é a obediência a si mesmo; é estar sentado dentro, *‘dando ouvidos a’, ‘tendo ouvidos para’,* centrando-se na escuta voltada à escuta; a obediência implica dirigir o ouvido mais para dentro, estar atento ao acontecimento interior. Bachelard diz que “pode ser que o ser não se veja, talvez se escute” (1985:253), esta afirmação convida a questionar a imagem que culturalmente construímos de nós e dos outros, para abrir a possibilidade de uma aceitação do quão oscilantes podemos ser, isto entendido aqui não no sentido de hesitar ou vacilar, mas no sentido de

mover-se alternadamente em direções opostas, no sentido de deslocar-se em função de múltiplas possibilidades. Esta proposta deve ser entendida como um olhar não-narcisista ao próprio eu, uma ‘autocontemplação’, no entanto reflexiva e distante de nossa parte de humanidade menos disposta a ser observada pela mirada cruel de nosso outro/mesmo ‘eu’; deve ser a diferença de saber que somos diferentes não do ‘outro’, mas de nós mesmos.

As obras propiciam a abordagem do problema da surdez como um estado de desaparecimento determinado pela interiorização da escuta: a obediência ocorrida como fuga de uma exigência que é incompatível com a natureza oscilante de cada um de nós; o conceito de obediência, de acordo com aquilo sobre o que aqui se discorre, legitima as desaparecimentos no ritmo do tempo do relato interno. O surdo, nesta proposta, se inscreve no obediente; e a escuta obediente representa a atenção proferida ao acontecimento inadvertido, à consciência aguda outorgada ao relato interno.

Esta proposta de obediência a si está pensada para que quem a pratique consiga encontrar um lugar de pertencimento no coletivo social, mas gerado sempre do que é escutado das virtudes inatas que não têm lugar nas convenções culturais. A obediência dentro do lugar discursivo da proposta de ação visa abrir opção, no coletivo, para o individual.

Barthes coloca que “a escuta constituída a partir da audição é para os antropólogos o sentido próprio do espaço e do tempo, já que capta os graus de afastamento e os retornos regulares da estimulação sonora” (1986:244). De acordo com isto, uma proposta que considera uma *prática de percepção* como um ato de *escuta*, além de ‘reavaliar’ aquilo que na cultura não tem preço, me permite fazer uma revisão da percepção do espaço-tempo e da inserção do nosso corpo no espaço da *passibilidade*.

### 3.3. Prelúdio da Proposta de Ação: desaparecimento

Soñé que era una mariposa, volaba en el jardín de rama en rama, sólo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté. Y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang Tzu.

Chuang Tzu

De fato todos nós temos pulsões internas que pouco sacamos à luz, alguns estão mais cientes delas do que outros. O homem, como diz Lao Tzu, é *um cavalo selvagem que ninguém doma*, tudo o que na nossa vida é reprimido se manifesta de alguma maneira. É como se houvesse alguém oculto que nos raptasse momentaneamente para apertar a mão do que somos e nos deixasse depois de volta ao mundo entendido como a *realidade* que construímos.

Pergunto-me o que é aquilo que na verdade somos, se esse conjunto de movimentações estipuladas para poder interagir num mundo que ama o poder e o êxito. Se somos um corpo que sente-pensa, com um instante simples. Ou se somos as duas coisas necessariamente.

Segundo Paul Virilio (1988:2-28), todos nós seres humanos, já experimentamos alguma vez um fenômeno no qual o estado consciente se vê cortado por sonhos rápidos ou ‘sonhos paradoxais’, criando ausências momentâneas no contínuo do tempo presente. Ficamos imersos nesses sonhos rápidos e ausentamo-nos da realidade, retornando apenas momentos depois. Cria-se um hiato no tempo consciente, que abre passo ao sonho no qual desaparecemos, e a consciência automaticamente se liga de novo depois, sem registrar corte aparente. Este fenômeno se define como *picnolépsia* (do grego PICNOS: freqüente); essas ausências ou *picnolépsias* ocorrem inúmeras vezes ao dia:

“Durante o café-da-manhã são freqüentes as ausências, e a xícara derrubada sobre a mesa é uma consequência bem conhecida. A ausência pode durar segundos, começa e termina de improviso. Os sentidos permanecem acordados mas não recebem as impressões do exterior. Embora o retorno seja tão imediato como a partida, a palavra e o gesto detidos renovam-se ali onde foram interrompidos. O essencial do jogo transcorre entre os pólos do visto e do não-visto, e este lapso de desaparecimento destaca a potência criadora do não-visto dado nas ausências. Qualquer um que procure, isola-se e tende a se excluir das dimensões correntes. Todas as técnicas para se liberar de uma potência têm sido sempre técnicas de desaparecimento.”<sup>6</sup>. (VIRILIO, 1988: 7-24)

As experiências individuais não-programadas que partem do privado tendem a ser classificadas como subjetivas e como algo apolítico, assim, a experiência humana fica então embutida e re-formada de acordo com modelos fixos, perdendo sua autenticidade no âmbito público; no entanto esses lapsos de imprevisibilidade têm profundas implicações sociais, é ali que se gera toda a rede de transações que determinamos como realidade; no mundo não há muita opção para que possamos exercer nossas *habilidades inatas*, pois está formatado e regido por cânones que nos fazem nos emoldurarmos ao que está estabelecido; a grande maioria de nós dedica os dias de nossa vida, instante a instante, a ofícios que não têm nada a ver com nossa singularidade.

Será que, nas picnolésias, o estado de consciência se torna *surdo* às dimensões correntes, manifestando-se como uma *escuta obediente* às cintilações que se revelam nas causas fortuitas do cotidiano, geradas pelos silêncios, encontros, pensamentos, ou interações?

Ao iniciar contato com Mercy, sua surdez despertou-me a idéia de uma sonda que, lançada ao interior, pergunta ‘*onde*’ estará a articulação entre aquilo que murmura em nossas profundezas e tudo isto que o mundo solicita; o que será aquilo que legitimará o universo privado de cada um, no mundo sociocultural?

O artista, no processo de produção das suas obras, experiencia um fenômeno similar à picnolésia. De acordo com Martin Grossmann o artista *suspende-se* “no trânsito entre os sentidos e as atividades mentais conduzidas por uma intenção de expressão criativa”,

---

<sup>6</sup> O negrito não está no original.

e revela-se como tal “quando ele intencionalmente procura transpor suas concepções sensório-mentais criativas para os domínios da sociabilidade. Ou seja, o que detona esse processo é também uma volição de artista”. Assim “esse primeiro ato no processo de sociabilização coloca a arte no tempo e no espaço, ou melhor, no espaço-tempo. A consolidação de sua ideação em um suporte ou contexto é uma forma de inserção no mundo, no mundo do artista (sincrônico) e no mundo sociocultural (diacrônico). O ato criativo integra o tempo sincrônico da existência do artista no momento da transposição do mundo mental para o mundo material” (GROSSMANN, 2005).

De acordo com o anterior é a arte aquilo que serve de articulação entre o tempo sincrônico e o diacrônico, assim, no contexto da presente proposta, a picnolésia deixa de ser um *fenômeno de massas*, e se torna uma *experiência de desaparecimento*, propiciando um veículo para questionar e reavaliar aquilo que nunca se cataloga como produtivo e, em uma posição de reversibilidade, abre um caminho para fazer mudanças internas que posteriormente transformem o mundo externo <sup>7</sup>.

### 3.3.1. Entonação de uma Proposta de Ação: detonando desaparecimentos

‘*De 4:45 a 5:10* 2003-2004, ‘*Instante em Fragmentos*’ 2004-2005 e ‘*Instante Editado*’ 2004-2005

“Na modernidade o sujeito subtraía-se construindo instantes a partir da inércia da velocidade através de máquinas (autos velozes, trens) para transportar-se de um lado a outro velozmente, sendo a velocidade não um meio mas um fim. A desaparecimento dava-se graças à velocidade.” (VIRILIO, 1988: 62)

---

<sup>7</sup> “As aparências do mundo dependem da localização do observador, no sentido da co-distorção. A mudança de posição do observador influi diretamente no ponto ou ângulo de observação. Na endofísica, o novo princípio de covariância indica que as movimentações dentro do observador transformam o mundo.” (GIANNETTI, 2002: 168). O negrito não está no original.



*'De 4:45 a 5:10', 2003-2004.*

Projeção de vídeo, 110 X 90 cm. *Loop*, 3,10 min.

2005, Espace Paul Ricard, Paris.

Todos os dias às 4:45 da tarde a parede do meu quarto e eu tínhamos um encontro com o sol. Quase sempre nós é que faltávamos, nossa presença dependia das nuvens; o sol estava ali. Sempre. Estático nesse horário. Quando logramos nos encontrar, o sol animou a cena que eu filmei; ele entrou pela janela e subiu pela parede empurrando o tempo e, com a parede como cúmplice, capturou, minha sombra.

Empurramos o tempo até certa altura onde começamos a nos consumir...

Às 5:10 da tarde só ficou o registro em vídeo.

No dia seguinte de novo. O encontro. *Loop*.

*Os acontecimentos sucedem nas pessoas; a memória ativa-os no espaço, nas topografias.*





'De 4:45 a 5:10' é um *loop* de um segmento de tempo e espaço destacado dentre os pólos do visto e do não-visto, é o enquadramento de uma porção de espaço e um fragmento de tempo; esse *loop* de vídeo, projetado sobre a parede com seu tempo próprio, lembra um ciclo natural. A projeção de luz na parede dessa memória captada em vídeo de algo que sucedeu abre a possibilidade para um deslocamento a um novo tempo alterno.

O tempo do vídeo, que é determinado pela edição, fala da aceleração manipulável dessa velocidade que somos em direção ao mundo das imagens enquadradas pela mirada de alguém que registrou algo no tempo passado; é como se, com o vídeo, *fizéssemos a tentativa de fragmentar a perspectiva infinita da eternidade* ou como se, ao pensar a eternidade no paradoxo de termos finitos, a aproximássemos de nossa existência perecedoura.

*Pode-se afirmar que não temos corpo, 'somos corpo';  
que não temos velocidade, 'somos velocidade';  
...mas a velocidade pode-se acelerar;  
será nessa aceleração que desapareceremos?*

'De 4:45 a 5:10', 2003-2004.  
Still de video, seqüência.



*Instante em Fragmentos*, 2004 – 2005.

Livro de 365 páginas, mesa de madeira e ferro.

Livro: 20x 14 x 10 cm.; mesa: 54 x 40 x 70 cm.

2005, Espace Paul Ricard, Paris.

Abaixo, Seqüência de imagens das obras *Instante em fragmentos* 2004 – 2005. e *Instante Editado*. 2003 - 2004

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*

*ahora*





*'Instante em Fragmentos', 2004-2005.*

Desenhei com tinta preta uma sombra que se projetou sobre a palma de minha mão formando uma linha; tirei fotos periodicamente e as reuni num livro espesso de 365 folhas. Cada folha ou fragmento desse *instante* tem uma espessura significativa; somada uma à outra, conformam um *instante editável*, volumétrico, com textura e peso – quase um *objeto* – que descansa sobre uma mesa de madeira de aspecto cotidiano. Cada fotografia é uma página do livro que mostra, ao passar das folhas, *frame a frame*, o desenho estático sobre a palma de minha mão e a sombra descolando-se do desenho que, inicialmente, minha mão capturou. No verso de cada *frame*-folha que passa, está escrita tenuemente a palavra *'ahorá'*, afirmando constantemente cada fragmento de instante atualizado. Esse livro então se corporifica em vídeo, na medida em que é, como Virilio o define: uma 'cronofotografia' reversível” (1980:152).

Documentação do proceso e produção de *Instante em fragmentos*. Fotos: Marco Moreno.

Com *'Instante em Fragmentos'*, é possível adiantar ou atrasar as imagens em movimento; pode-se pular uma seqüência, interromper e alterar o tempo de mergulho em cada fragmento. O tamanho e o peso dessa obra impedem acelerar o passo das imagens como um *flip-book* e obrigam quem a manuseia a passar as imagens uma a uma; a própria vontade domina e define a velocidade dos *frames*. O tempo desse livro-vídeo que faz um *zoom* no cotidiano é proposto por quem o manuseia, dilatando ou compactando o instante congelado em cada fotografia.

Gravura alemã, sobre madeira, do século XVI, representando um 'relógio de mão'. No relógio de sol portátil um camponês consulta a hora, olhando a sombra que projeta sobre sua mão um palito preso sob o polegar. (PRIESTLEY, J. B. *El hombre y el tiempo*. Madrid: Aguilar, 1966, p. 29. – Fonte.)



*Instante Editado* 2004-2005  
Video, 2,32 min.  
2005, Espace Paul Ricard, Paris.

*'Instante Editado'* compartilha com *'Instante em Fragmentos'* o mesmo gesto: a mão com o desenho da sombra e o que se registra com o tempo. Pode-se dizer que em *'Instante Editado'* percebe-se também peso e textura, características que neste caso são outorgadas pela tecnologia, já não analógica, como no caso do livro-vídeo.

Estas são duas obras que estão ligadas, sem hierarquia, propondo cada uma seu tempo particular, dado no livro pela volição e, no vídeo, pela ilusão das imagens em movimento, editadas e apresentadas a nossos órgãos de visão pela tecnologia.



3.3.2. Composição para uma Proposta de Ação:  
dilação espaciotemporal  
*'Passageiros'* 2004-2006

Admirável  
Aquele que diante do relâmpago  
Não diz: a vida foge.  
Bashô

“A vida não é nem longa nem curta, mas é como o relâmpago de Bashô. Esse relâmpago não nos avisa de nossa mortalidade; sua mesma intensidade de luz, semelhante à intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte, mas que dentro de si leva outro tempo” 8. (PAZ, 1970a: 6)

8 O negrito não está no original

Da série *Passageiros*, 2004 - 2006  
21 Fotografias (obra em proceso)

Uma rua atravessada pela sombra de um farol escoa em vinte e uma fotos que pedem para serem escutadas; nelas cochicham velozmente pessoas que caminham ou se deslocam dentro de veículos.

No entanto, de fora, parece que, ao escutar aquela sombra do farol, ela e eu vamos mais devagar.

*Será a sombra aquilo que transita? ou o tempo aquilo que corre; quem estará partindo?*

*Parece que **estar obediente** ao murmúrio animado pelo instante acaba por insinuar que as sombras somos nós.*

*Por que **estar obediente** e não **ser obediente**?*

*Porque o verbo **estar**, aplicado à obediência, situa quem escuta em algum lugar temporal.*

O ato de compor resulta da eleição de elementos para formar, de várias coisas, uma, juntando-as e arrumando-as de certo modo e ordem. A composição que aqui proponho se serve da estratégia de decompor a concepção estabelecida da realidade e define o lugar discursivo das obras para dar passo a descrições de percepções alternativas, sem o interesse de arrasar ou eliminar o preestabelecido, mas fazendo mudanças que nos permitam transitar entre as percepções não-formais do mundo e aquelas formalidades às quais temos que



estar ligados. É preciso lembrar que aquilo que chamamos de realidade é uma descrição de percepções, cortada e formatada de acordo com modelos preestabelecidos.

Num ato de reversibilidade tal composição define este lugar para possibilitar o deslocamento da rigidez dos cânones, mediante uma estratégia que provoque uma sucessão de reações em um sistema de pouca flexibilidade, no qual o movimento de uma de suas partes seja capaz de causar um efeito similar em outra e, graças à movimentação desta última, seja possível alterar a primeira e assim sucessivamente.

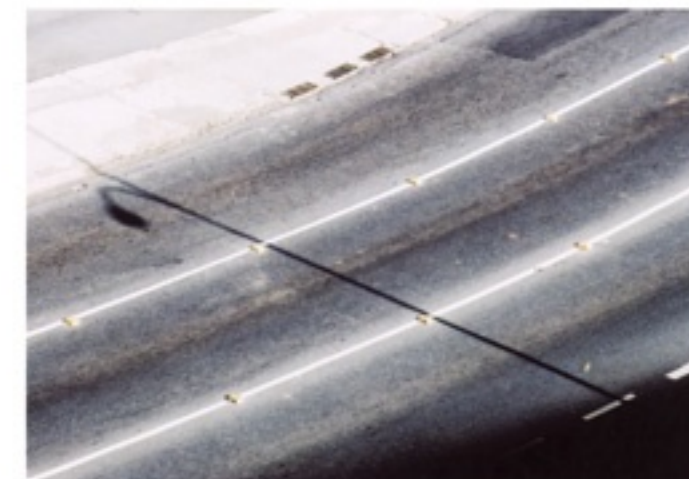
Quando era criança achava que minha casa era gigante; depois, já adulta, estive nela e concluí que não era tão grande como eu a percebia; do mesmo jeito sentia o tempo... questão de escala? Para mim uma semana era um ano, e um ano era uma vida... agora que sou adulta, percebo as dimensões das coisas de uma forma diferente, parece que, com anos de aprendizado acumulado, as coisas se fizeram menores... mais concretas, sólidas e compactas; definidas e sem opção para maravilhar-se. Gosto de pensar que as crianças vêem tudo maior porque têm

Da série *Passageiros*, 2004 - 2006  
21 Fotografias (obra em proceso)

menos descrições do mundo herdadas das percepções dos adultos; gosto de acreditar que é por isto que os meninos vêem maior tudo; ao assumir o mundo de acordo com o que dele percebem com seu conhecimento de crianças, eles se permitem maravilhar-se por coisas simples, assim, tudo deixa de ser concreto, definido e compacto; eles podem dilatar qualquer coisa e dar-se ao luxo de se perder nas frestas do minúsculo, dilatando assim tempo e espaço. Penso que uma forma de entender o mundo e seus mistérios é olhando-o, sempre acreditei que os cientistas baseiam suas teorias numa rigorosa observação do mundo; é como quem desenha que, para poder traduzir em linhas aquilo que está à sua frente, tem que se entregar à observação atenta como forma de escuta.

A ciência diz que magnitudes físicas tão inexoráveis como o *transcorrer do tempo* ou a *medida do espaço* são suscetíveis de serem modificadas por fenômenos relativos à gravidade ou à aceleração elevada. O tempo e o espaço, aos olhos da ciência, são *relativos*, tanto para alguém que observa estático de um ponto, quanto para quem observa deslocando-se (num caso hipotético) a uma aceleração extrema.

Einstein, no começo do século passado, com a Teoria da Relatividade, transgrediu a concepção comum das leis que regem a natureza. A partir da física, colaborou



com outros contemporâneos para revolucionar as concepções práticas, políticas e sociais que antes dotavam de sentido a experiência do mundo. Aportou, entre outras coisas, no entendimento de que nossa sensação do tempo se faria mais lenta e o espaço também se dilataria, no caso hipotético de estarmos sob gravidades muito elevadas, ou caso existisse um veículo de transporte capaz de acelerar nossa velocidade de deslocamento até valores próximos à velocidade da luz. Se isto ocorresse produzir-se-ia então uma extraordinária consequência, fruto do deslocamento ou da gravidade elevada, chamada *dilatação temporal*.

Conforme Einstein, existem lugares no cosmos, chamados buracos negros, que podem provocar uma *dilatação temporal* e estes podem ser entendidos como os pontos no cosmos onde grandes estrelas morrem ao esgotar seu combustível nuclear. Levam este nome porque sua gravidade é tão elevada que nada pode escapar de dentro deles, nem sequer a luz. Por possuírem tão elevada gravidade ao seu redor, a sensação de tempo se faz mais lenta e o espaço se dilata. Assim, a força de gravidade elevada, ou a aceleração extrema (que vem a ser a mesma coisa), produz uma dilatação espaciotemporal.

Soa estranho falar que o tempo e o espaço são grandezas dinâmicas e inter-relacionadas que, embora objetivamente nossa tecnologia atual e, por que não, até mesmo nossa estrutura corporal não nos permitam experimentar uma A dilatação temporal evoca em mim conexões poéticas entre nossa transitoriedade – nós como seres finitos, e a *relatividade* do que conhecemos como espaço-tempo.

Vou permitir-me neste ponto fazer um experimento mental para discorrer sobre a proposta de ação: imaginemos a possibilidade de sumirmos em direção a nossas profundezas, produzindo uma dilatação temporal, da mesma forma que acontece no cosmos ao nos aproximarmos de um buraco negro, ou igualmente se fôssemos capazes de viajar a velocidades próximas à velocidade da luz. Ao fazer isto, modificar-se-iam nossas *realidades*, alterando-se as certezas do que percebemos com nossos órgãos de percepção. O experimento mental consiste em imaginar que cada acontecimento fortuito que transcorre

na vida está carregado de uma força de gravidade especial, e se estivéssemos atentos a nos vincularmos agudamente a eles, estes seriam capazes de detonar em nós a possibilidade de exercer aquelas habilidades inatas desatendidas pelo mundo em que atuamos. Cairia bem perguntar aqui: o que é que singularmente se sugere como fortuito na vida de cada um?

O experimento propõe imaginar estes sucessos inopinados como *'buracos negros'* que nos pedem para dilatar nossa percepção de tempo e espaço; ao nos conectarmos ao fortuito de forma aguda, daríamos passo a desaparecermos em direção a um tempo alterno. Deste modo, é como se quem escuta obediamente entrasse em um tempo mais lento, abrindo a possibilidade de perceber um tempo existente dentro de outro tempo, da mesma forma que acontece nos buracos negros no cosmos.

*'Passageiros'* 2004-2005 nos pede para mergulhar num hiato de tempo criado com o desaparecer do tempo sincrônico, propondo gerar uma espécie de dilatação temporal relativa somente àquele que exerce a operação de entregar-se à sua escuta obediamente.

Estamos nos deslocando continuamente em direção ao futuro a uma velocidade de um dia por cada dia, isto é um fato. Será por acaso que podemos exercer uma reversibilidade da concepção do espaço-tempo, nos vinculando aos eventos de acaso de nosso cotidiano para encontrar uma visão instantânea de *outro tempo* dentro de cada um de nós? Se fosse assim, esses instantes fúteis se tornariam incomensuráveis.

### 3.3.3. Freqüência de uma Proposta de Ação: marcando um espaço controlado

*'Singularidade'* 2003- 2004 e *'Marcas d'água'* 2003-2006

“O espaço sucata é onde se comprometem as relações culturais dos sujeitos: significações, circulações, e não fluxos, ambientações e colisões de todo tipo; uma aglomeração de heterogeneidades. (...) as marcas no espaço sucata realizam o mesmo papel que os buracos negros no universo: eles são a essência por onde o significado desaparece. (...) Os momentos mais brilhantes na história do homem refletem a humanidade em seu estado mais casual.” (KOOLHAAS, 2002:176)

*'Singularidade'*, 2003-2004.

Os mosaicos que revestem as paredes desenham uma retícula; quadrados que resultam do cruzamento perpendicular de séries de retas paralelas. Para traçar cada linha foram utilizadas regras, princípios entrelaçados e, para cortar as perpendiculares, foram utilizadas medidas. Cálculo, calibração, avaliação, predição e otimização.

É curioso que nós humanos tracemos os mesmos elementos tanto para adornar o espaço físico onde se apóiam nossos pés e se destacam nossas ações, quanto para tecer o espaço onde se comprometem as relações de consumo. Multiplicidade de espaços.

*'Singularidade'* 2003-2004 é uma parede revestida com fotografias feito mosaicos. Estas surgem de registros de pastilhas de vidro que revestem a parede que serviu de modelo. Aparentemente geometrizada, previsível e infalível, *'Singularidade'* forma um padrão que neste caso não é homogêneo, pois alguns mosaicos apresentam sutis diferenças que evocam as falhas presentes em toda estrutura padronizada. Nesses 'mosaicos-falha', as fotografias registraram uma iluminação solar estranha, focos de luz que controvertem o aspecto 'plano' da parede original. A geometria fractal de *'Singularidade'*, que transita por A geometria fractal de *'Singularidade'*, que transita por diferentes camadas de espaços-tempos, faz nexos também com outro espaço: aquele da 'proposta de ação' que discorre sobre os outros dois: o espaço físico e o espaço controlador de redes de consumo.

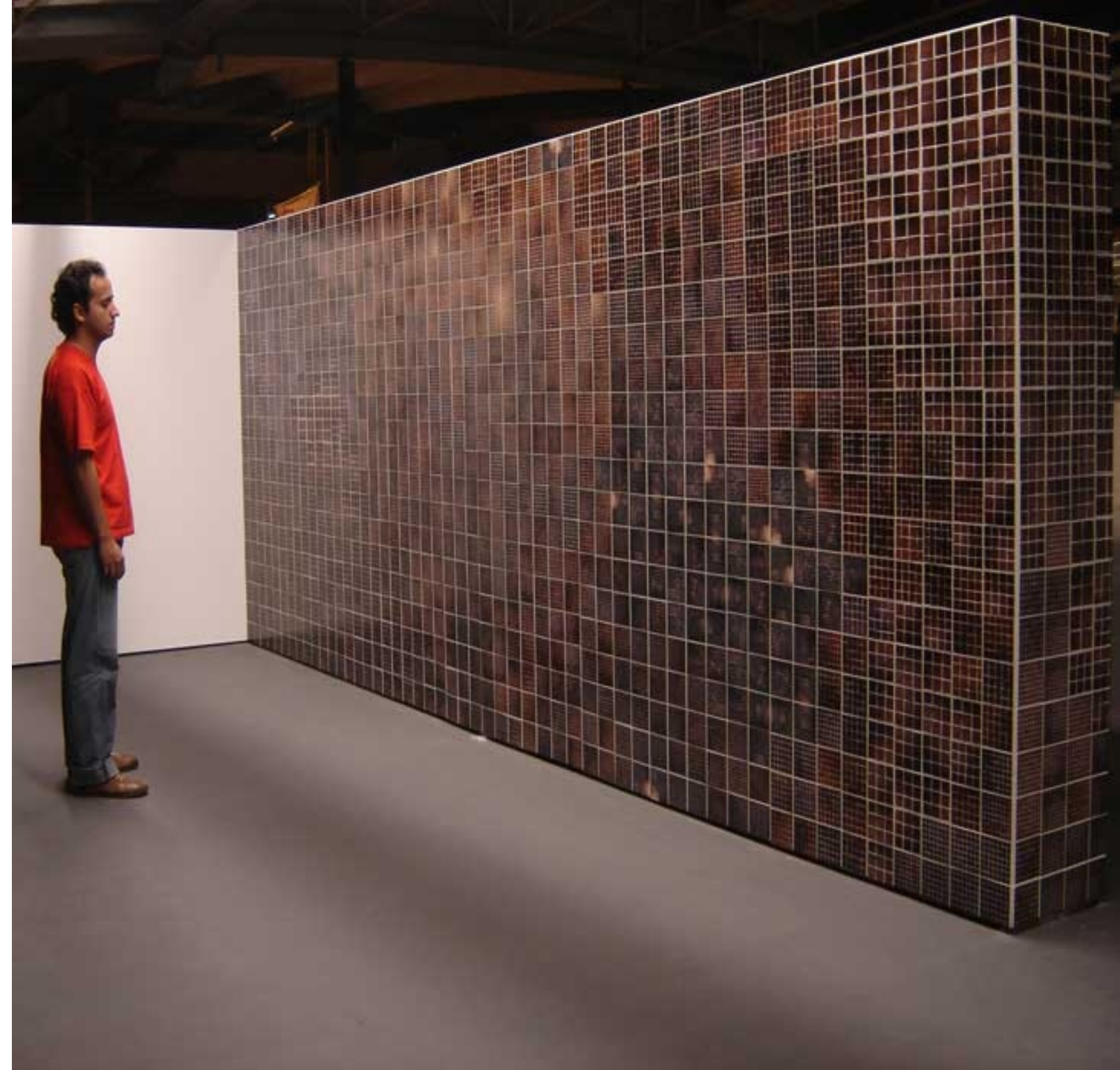
Com os mosaicos-falha, que interrogam a infalibilidade das normas e condições que ostenta o espaço físico, quero discorrer sobre aqueles *interstícios*, ou seja, os espaços urbanos desatendidos que, mimetizados e silenciados pelos mecanismos do sistema, revelam as debilidades dos meios e convenções do consumo.

*Singularidade*, 2004 - 2006

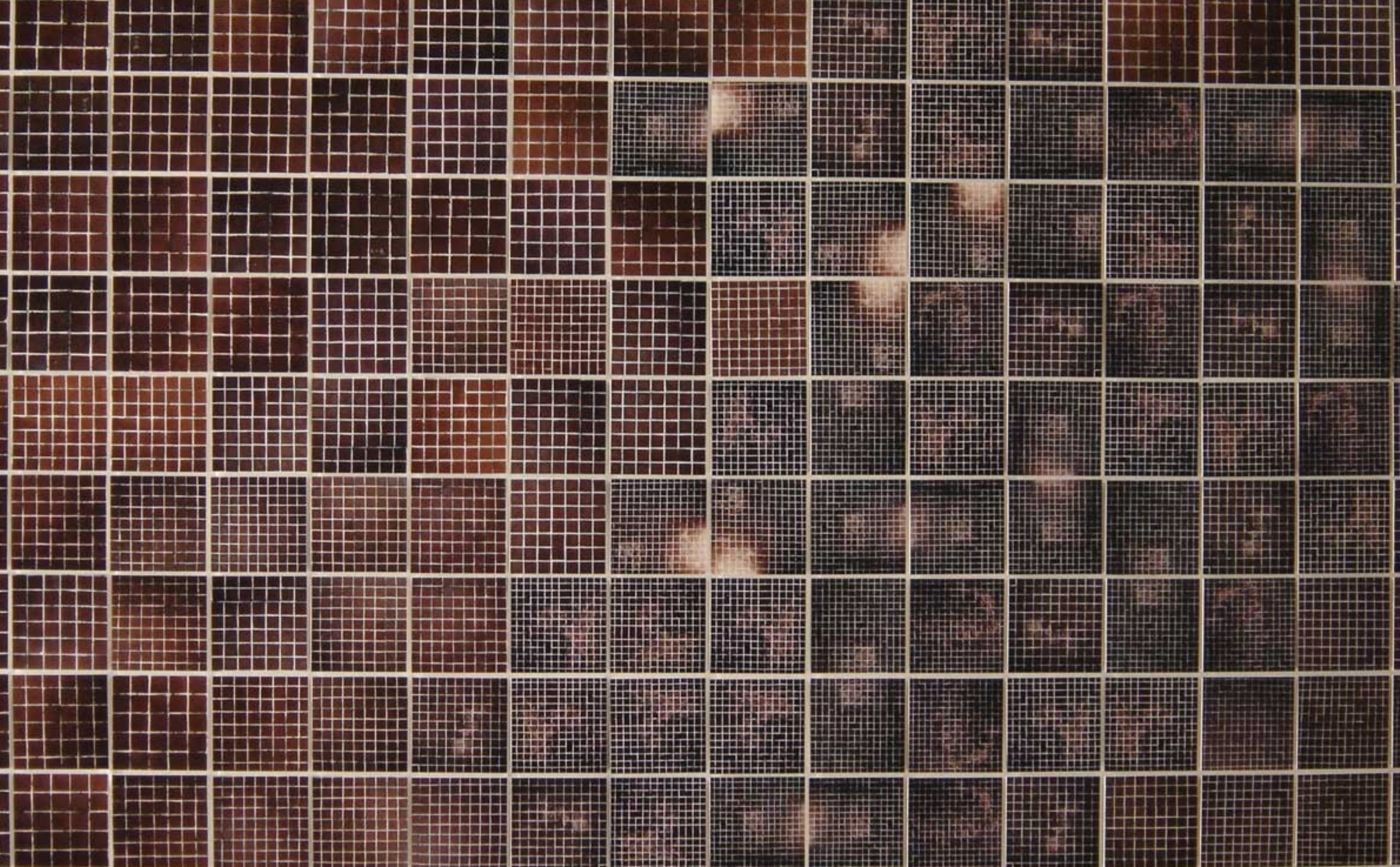
Fotografias 10 X 10 cm.

2006 Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

Páginas 78 - 79, *Singularidade*, detalhe







É comum ver nas cidades áreas abandonadas, terrenos baldios que, longe de refletir o passar do tempo, evidenciam fenômenos políticos, culturais e econômicos, inerentes à vida urbana. As cidades hoje se constroem “mais por omissão que por intenção” (TSUNG, 2001:192), quer dizer, as manifestações mais visíveis ou óbvias da paisagem da cidade, como, por exemplo, os lugares desatendidos, não foram frutos de um planejamento intencional, ao contrário, surgem pelo fato de não serem produtivos, aparecem por preterição, mas como as regras que determinam a produtividade do espaço são tão cambiantes, os espaços produtivos e os espaços vazios não são separáveis mas simultâneos e intercambiáveis.

É então nesse espaço intersticial de focos instáveis e móveis que se abrem possibilidades para minha proposta de ação, que consiste em marcar as minúsculas fendas que o acaso permite em qualquer um dos espaços; dilatando-as com ações de desaparecimento e escuta obediente. fotografia e vídeo, de reflexos

Série ‘Marcas d’água’, 2003-2006.

A proposta de ação chamada série ‘*Marcas d’água*’, pensada no período de 2003- 2006, se desdobra nas obras: ‘*Isca*’2003-2005, ‘*Pesca*’2003-2006 e ‘*De dia*’ 2004. Como seu nome indica, mapeia o espaço marcando-o com sinais feitos de casualidade, valendo-se de apropriações, em fotografia e vídeo, de reflexos da luz artificial e solar.

*Isca*, 2003-2005.

Madeira, aço inox, circuitos eletrônicos, iscas de silicone, lâmpadas e água.  
2006, Centro Cultural São Paulo, São Paulo



*Isca*, 2003-2005.

Parece que nesta época de divergida identidade não mais carregamos objetos e coisas capazes de evocar nossa história e pertencimentos; nossa memória parece ser cada vez mais numérica, composta de sistemas binários, uns e zeros edificando um espaço de memória virtual, armazenado em forma de arquivos em computadores. Parece que há uma mudança de paradigma, o acesso à memória, além de dar-se a partir do que evoca o mundo dos objetos, começa também, cada vez numa proporção maior, a se dar a partir de arquivos virtuais.

Há registros sempre presentes em nossas vidas e é comum que os deixemos por aí cotidianamente como anzóis e suas iscas. Estes registros aparecem emoldurados sobre a mesa, reunidos dentro de livros, ou em forma de objetos, e com eles corremos o risco de sermos capturados por aquilo que evocam, para mergulhar nas imagens mentais que compõem nossa memória. Outras vezes acedemos a ela através de aparelhos tecnológicos, quase sem opção de escolher outra maneira de fazê-lo. Somos caçadores *de e com* nossa memória: a estratégia dos caçadores é ganhar sua presa enganando-a com iscas que simulem o objeto de seu desejo.

A obra *'Isca'* é uma estratégia de caça, onde as paredes de uma sala são marcadas com luz refletida por água contida num corpo de mecanismos: caixas de madeira que emolduram bacias de aço inox. Cada uma delas é habitada por uma pequena isca, dessas utilizadas para pesca; estas, ligadas a um circuito eletrônico, simulam os movimentos desse pequeno peixe artificial e mexem na superfície d'água, para ocupar o espaço com o movimento esporádico de reflexos de luz sem uma ordem, nem uma seqüência de aparição.

*Isca*, 2003-2005. (detalhe )



A idéia de pequenos peixes ornamentais em aquários sempre me pareceu sugerir as imagens, ou lembranças, que habitam nossa mente; estes peixes coexistem nas nossas casas, mas involucionados <sup>9</sup>, numa espécie de espaço-tempo paralelo, adjacente, que não podemos acessar a não ser pela experiência do visual.

Assim como no mito grego, onde Narciso se apaixona pelo reflexo de sua própria imagem quando se inclina para olhar-se num lago, *Isca* também gera uma situação análoga no espaço da sala, onde o visitante que entra e se aproxima desses recipientes esparzidos pelo chão e, vê sua imagem refletida neles; porém, aquilo que o espaço físico cativa não é o reflexo da sua imagem, mas sua própria sombra projetada nas paredes, transformando-o assim num co-habitante desse universo líquido.



*Isca*, 2003-2005. (detalhe )

---

<sup>9</sup> Deleuze e Parnet escrevem: "... involucionar é evidentemente o oposto de evoluir, mas também o oposto de regressar. (...) Involucionar não é retornar ao primitivo, é ter um andar cada vez mais singelo, econômico, sóbrio. (...) A experiência é involutiva (...). Involucionar é estar *entre*, meado, adjacente." (2004:35-6).



*'Pesca'*, 2003-2006.

Em *'Pesca'*, sons e imagens dos reflexos projetados nas paredes da sala da instalação *'Isca'* são capturados em vídeo, processados numa formatação e projetados na parede de outra sala. Essas sombras formam um grande mosaico de imagens-registro daquilo que se passou nas paredes da sala onde é instalada *'Isca'*. Parece-me que temos aqui uma situação mais crítica que aquela ocorrida em *'Isca'*, pois nela vemos apenas uma sucessão de acontecimentos fortuitos. No entanto, em *'Pesca'*, estes acontecimentos estão controlados, vigiados, ordenados, como todas as instâncias dos espaços regidos por redes de controle. Em *'Pesca'* estes acontecimentos inopinados são transformados em registros, colocados um ao lado do outro, num formato que os torna um padrão, cataloga-os e os transforma num dado a mais. Quero com essa obra refletir sobre a função da memória na contemporaneidade, a qual está fortemente cruzada pelas imagens técnicas, digitais ou analógicas. Perguntaria então: será que o acontecimento pode ser apreendido pela técnica?

Um segundo momento da obra *'Pesca'* diz respeito à maneira como ela propõe a interatividade. Cada imagem de vídeo, abrigada e processada num computador, pode ser colocada em andamento por um usuário. O cursor do *mouse* faz as vezes de um dedo que virtualmente altera a imobilidade da imagem dos vídeos, que antes parecia congelada, e detona a propagação dos reflexos, sons e sombras captados em cada vídeo que, sem edição, mostra o registro literal do acontecido.

A paisagem sonora que se produz ao ser iniciado seqüencialmente o *play* de cada vídeo se compõe como um coro misturado de várias vozes, gerando outro acontecimento, desta vez mediado pela técnica. Lanço aqui uma segunda pergunta: será que o acontecimento, neste caso, reside na composição da paisagem sonora?

*'Pesca'*, 2003-2006.

Projeção de vídeos e som, alojados em plataforma interativa.



*'De dia'*, 2004.

De dia é comum ver como a luz do sol entra pelas janelas dos prédios e casas onde moramos, percorrendo caminhos e deslocando-se a uma velocidade que nossos olhos facilmente podem perceber. Em *'De dia'*, a luz do sol se reflete nas paredes da sala, sobre um espelho d'água contido numa caixa; cada dia no mesmo horário, tiro uma foto do reflexo solar projetado na parede; amplio-a em papel e fixo-a na parede no mesmo local onde o reflexo foi projetado no dia anterior. Desta forma a parede vai sendo povoada de fotos que, num trajeto, vão marcando o tempo no espaço da sala. As obras que compõem a série *'Marcas d'água'* abrem possibilidade para uma indagação sobre a memória e as imagens técnicas, levando-nos a pensar que nós e as coisas com as quais coexistimos somos transitórios. O princípio das imagens técnicas é tornar-se uma extensão temporal do corpo capaz de transcender à morte, pois reestruturam o passado no presente. O conceito de memória na atualidade está fortemente cruzado pela tecnologia, pois coexistimos com memórias vividas e memórias digitalizadas em sistemas binários. Assim, o *'lugar'* na série *'Marcas d'água'* pretende discorrer sobre o estatuto da imagem na cultura tecnológica e a coexistência de imagens mentais e imagens técnicas na contemporaneidade. A proposta *'Marcas d'água'* está pensada para abordar o *'lugar'* no nível das contradições semelhantes. Por um lado está o acontecimento interno, promovido pelos lugares e espaços da arquitetura urbana e, por outro, seu registro numa base de dados (a memória numérica). A proposta da série *'Marcas d'água'* é situar a experiência *entre* estas instâncias e proporcionar uma experiência capaz de abrir possibilidade à alteridade da própria percepção.

*'De dia'*, 2004.

Madeira, aço inox, fotografias, água e luz solar (montagem digital).



### 3.4. Fuga: proposta de ação

*“Meses e dias são viajantes da eternidade. O ano que se vai e o que vem também são viajantes. Para aqueles que deixam flutuar suas vidas a bordo dos barcos ou envelhecem conduzindo cavalos, todo dia é dia de viagem. Sua própria casa é viagem.” (BASHÔ, 1995:113)*

Escutar obedientemente algo sussurrado pelo imprevisto é uma ação que contesta, que se revela contra qualquer potência que tenta controlar. Será que, por acaso, quando alguém se liga aos fatos inopinados de sua vida ordinária, situando sua consciência na singularidade do acaso, momentânea e intensamente, ao fazê-lo, este alguém exerce as virtudes para as quais nasceu e transgride os cânones que devemos adotar para interagir no núcleo social no qual atuamos?

Os japoneses têm a palavra ‘*kokoro*’; segundo Octavio Paz, seu significado, de difícil tradução no ocidente, se aproxima a coração; é uma noção entre coração e mente, entre sensação e idéia (1970a:12). Esta definição me coloca diante do objetivo da proposta de ação que, como foi afirmado inicialmente, dá ênfase à *importância do corpo na experiência humana*, uma ênfase que não se resume ao fenomenológico; embora esteja implicada agudamente à percepção mediante os sentidos. Concebe o sentir sem abandonar-se à sensação, num estado intermédio entre esta e o pensamento, uma *fenomenologia do pensamento* onde o corpo, como um veículo que transcorre, transita ao sentir-pensar deslocando-se no espaço-tempo. Esta idéia da consciência do nosso corpo como um veículo que transita pelas estradas dos dias e anos, do transcorrer da vida como “uma viagem das nuvens desta existência em direção às nuvens de outra” (PAZ, 1970b:9), também presente na filosofia zen-budista, nos coloca diante de nossa fugacidade, chamando-nos para uma aventura verdadeiramente importante: a de nos perdermos no cotidiano para *redescobrir habilidades inatas*.

As obras, embora partam do princípio do registro, não pretendem deixar testemunho enunciando; ao contrário, pretendem deixar marcas em qualquer espaço para aguçar a enunciação no exercício da consciência aguda, que alcança, como um dardo, justamente um ponto de tensão entre os sentidos e a mente. O objetivo de ‘Tomando Sol, Proposta de Fuga para Ações de Escuta’ é atingir nosso corpo de sensações, sem reduzir a palavra *sentir* ao sentimento, à sensação, nem mesmo ao prazer, situando a prática do sentir entre o pensamento e a sensação, entre a sensação e a idéia; num lugar temporal onde a linguagem está em suspensão tentando demarcar indícios que detonem potencialidades.

A proposta de ação se apresenta como um convite a nos deslocarmos, perdendo-nos no cotidiano para nos flagrarmos numa viagem imóvel, ao término da qual nos encontramos conosco mesmos. Parafraseando Octavio Paz, a presente proposta plástica se apresenta como uma “crítica do lugar-comum, mas também uma crítica a nossa pretensão de identificar o significar e o dizer” (1970a:12).

‘Tomando Sol, Proposta de Fuga para Ações de Escuta’ é uma proposição para penetrar, mediante a escuta obediente, nos pontos de espaço-tempo desapercibidos que acontecem no nosso cotidiano ordinário e que, cotidianamente, são engolidos pelos espaços controlados.

Esta proposta consiste numa polifonia de obras, incluindo entre elas aquele lugar que discorre a respeito de como se inscreve a atenção de nosso corpo que *sente e pensa* no espaço-tempo, em uma ação de escuta e de obediência ao relato interno; delineando, assim, um caminho para transformar intimidades temporárias em marcas sociais mais duradouras, ao permitir que o ‘comum e corrente’ de nossa vida privada tenha legitimidade no social coletivo. Desta forma, recipientes, lâmpadas, projetores de vídeo, fotografias, sombras e reflexos são elementos escolhidos para, no lugar que a presente topografia configura, discorrer sobre a condição humana, com o objetivo de dar significado mais orgânico na vida aos aspectos corpo – tempo – espaço. Tanto as obras, quanto seu lugar discursivo propõem situar a experiência nas fendas de imprevisibilidade.

*Serão por acaso estas fendas o ponto por onde nos evidenciamos como viajantes do tempo no espaço, tendo como veículo nosso corpo, que sente-pensa?*



#### **Bibliografia:**

- BACHELARD, Gastón. **La poética del Espacio**, Ed. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1985.
- BARTHES, Roland, **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, (1ª ed. A chambre claire: note sur la photographie. 1980)
- -----, **Lo obvio y lo obtuso**, ED. Paidós, Barcelona, 1986.
- -----, **Mitologias**, Ed. Difel, São Paulo, 1982, p. 150 (1ª ed. Mythologies).
- -----, **O Rumor da língua**, Ed. Brasiliense, Sao Paulo , 1988. (1ª ed.: Le buisement de la langue).
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução em Textos Escolhidos**, Ed. Victor Civita São Paulo, sd.
- BLANCO, Paloma, **Modos de hacer, Arte crítico esfera pública y acción directa**, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- CAGE, John. **El futuro de la música: credo**, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquitectura, 38, 1999, p. 52.
- ----- **Silencio**, Ardora, Madrid, 2005.
- CUNNINGHAM, Merce, <http://www.merce.org>, acessado em 1/08/04
- DELEUZE, Gilles, PARNET Claire, **DIALOGOS**, Pre-Textos, Valencia, 1986.
- FOUCAULT Michel, **Microfísica do poder**. Imprenta Graal, Rio de Janeiro, 1993.
- GROSSMANN, Martin, **Um ensaio para a experiência da suspensão**, <http://www.mac.usp.br/exposicoes/02/deslumbrar/textogrossmann.html> (sd), acessado em 20/08/05,
- FREUD, Sigmund, **El Malestar en la cultura**, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- KRAUSS, Rosalind, **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**, Alianza Forma, 1996, p 26 – 27 (1ª ed. 1986: The originality of the Avant-Garde an Other Modernist Myths)



- KOLHAAS, Rem, **El espacio Basura**, Arquitectura viva 74, Madrid, Avisa, octubre 2000.
- -----, **Junkspace**, OCTOBER 100, Spring 2002.
- KWON, Miwon, One place after another – Site specific art and locational Identity, Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- -----, One place after another, OCTOBER, Spring, 1997.
- LYOTARD, Jean François, **Lo inhumano**, Ed. Manantial, Bs. Aires, 1998.
- -----, **o inumano**, Coleção Margens, Ed. Estampa, Lisboa, 1989.
- MACHADO, Arlindo,(sd) **A Fotografia como Expressão do Conceito**, acessado em 19/06/03
- -----, **Máquina e Imaginario**, acessado em 03/06/03
- -----, **Repensando Fluser**, acessado em 15/05/03
- MALDACENA, Juan Martín, **Agujeros Negros, Cuerdas y Gravedad Cuántica**, acessado em 28/07/04.
- NASA, a, **Structure and Evolution of the Universe. Beyond Einstein NASAmissions. From the Big Bang to Black Holes** 2003, acessado em 4/06/02
- PAZ Octavio, a. Prólogo de **Sendas de Oku**, de Matsuo Bashô, Barral, Barcelona, 1970.
- -----, b. **The Narrow Road of the Deep Nort**, Penguin, 1970.
- -----, **Chuang Tzu**, Siruela, Madrid, 2001.
- PRIESTLEY, J. B., **El hombre y el tiempo**, Aguilar, Madrid, 1966.
- VIRILIO, Paul, (1988), **Estética de la desaparición**, Barcelona, Ed. Anagrama, (1º ed.:Esthetiqué de la Desaparition 1980).
- -----, **O Espaço Crítico** e as perspectivas do tempo real, Rio de Janeiro, Editora 34, (1º ed.: L´espace critique) 1993.
- TSUNG Leong, Sze. **espacio del control**, em Mutaciones, Rem Koolhaas, Harvard Project on the city, Actar, Barcelona, 2001.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)