

**Campo expandido:**

Insubordinação e indisciplinaridade na criação sonora [

Chico Machado]

O texto a seguir foi elaborado a partir da apresentação oral apresentada no seminário Convergências, em março de 2018. Por este motivo, faltará aqui a exemplificação e o detalhamento de algumas questões e trabalhos apresentados nesta apresentação. Mesmo assim, convido o eventual leitor para que acompanhe o raciocínio trazido abaixo.

Quando discuto as questões referentes ao borramento das disciplinas no meu trabalho, geralmente recorro à duas perspectivas principais: uma perspectiva que denomino de cultural, considerando que as disciplinas das artes no ambiente acadêmico e no ambiente mais amplo da cultura estão relacionadas à campos de saber constituídos de forma autônoma (ou relativamente autônoma), e como campos profissionais distintos, alocados em instituições distintas, por exemplo da música, das artes visual, do teatro, do audiovisual, etc. Estar nestes campos, ou apresentar trabalhos que trazem questões tocantes a estes campos, provocam olhares, abordagens e compreensões que costumam ser distintas, dadas que são aproximadas a um conjunto de obras, artistas, teóricos e do sistema das artes que lida com cada um deles. Um outro motivo para atentar a estas diferenças é que o simples fato de as obras serem apresentadas em cada um destes ambientes produz um sentido para quem delas tem a experiência. Os modos de apreciar que são culturalmente, historicamente e socialmente construídos atuam também na produção de sentido, e o nosso comportamento na situação de uma exposição costuma ser diferente do que na situação de um concerto musical ou de um espetáculo, por exemplo.

Mesmo que, seguindo o que foi colocado por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado*<sup>1</sup>, consideremos que as práticas artísticas desde o modernismo até a contemporaneidade nos exijam uma expansão da compreensão cultural dos campos de prática e saber das artes, a constituição histórica dos modos de compreender e usufruir a arte ainda paira sobre a maioria das pessoas.

Um caso que ajuda a expor a complexidade destas situações é o que se convencionou chamar de Arte sonora, cujo sentido e razão de ser, no meu entendimento, apresenta abordagens distintas em função da origem do olhar ou da prática que advém das artes visuais ou da música.

Isto posto, e longe de concluir esta provocação, neste texto me proponho a abordar mais detidamente uma segunda perspectiva, correspondente ao ponto de vista dos processos de criação, mais especificamente aqueles que se fazem presentes na minha produção artística.

Na minha trajetória, que principiou pelas artes visuais, a criação sonora surgiu entrelaçada a outros meios sensíveis, visuais e hápticos, onde a dimensão sonora era um dos elementos constitutivos dos trabalhos. O que me movia era a possibilidade de construir trabalhos onde acontecimentos visuais, sonoros e cinéticos resultassem de operações técnicas mecânicas e eletro-mecânicas.

Motivava-me, desde o início, pesquisar os modos de produzir o som, a visualidade e o movimento, colocando-os em um mesmo trabalho que também conclamava acontecimentos que se expressavam através dos objetos e da ação do corpo sobre estes objetos.<sup>2</sup>

Sem desejar uma relação de ilustração ou de subordinação entre sonoridade, visualidade, ação e movimento. Distante de uma cogitação sinestésica, no sentido da correspondência entre as artes e as qualidades sensoriais distintas, embora muito me agrade também esta abordagem, recorri ao que hoje denomino de *operatividade*, conceito que foi se tornando mais claro para mim ao longo do tempo.

1 "Entretanto, eu diria que sabemos muito bem o que é uma escultura. Uma das coisas aliás que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa" (KRAUSS, 1984, p. 90).

2 Alguns exemplos de trabalhos, com aparelhos sonoros e vídeo-composições feitas a partir deles podem ser encontrados no link: <https://vimeo.com/80652765>.

A operatividade apresenta-se quando o processo de criação parte de operações do fazer material e prático, tornando-se parte essencial do sentido do trabalho artístico, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que o que é feito, ou do efeito que uma obra pode causar. Este conceito atua quando o pensamento do fazer do trabalho participa de modo incisivo do assunto da obra (ao menos para os que a fazem), ou, pelo menos, quando o modo de proceder é parte importante da motivação do artista.

Na construção dos meus aparelhos sonoros, desde meados da década de 1990, os recursos e funcionamentos técnicos recorriam ao que se pode chamar de baixa tecnologia. Feitos sem projeto prévio, eles foram constituídos como princípio de explorar o máximo possível, dentro de minhas limitações, as qualidades que cada material ou engenho mecânico poderiam me oferecer, num processo que se pode chamar de empírica, de tentativa e erro. Criar trabalhos a partir dos materiais que eu dispunha, um tanto relacionado à noção de *bricoléur*,<sup>3</sup> conforme colocada por Claude Lévy-Strauss (1976). Buscava deixar que as operações técnicas de constituição destes trabalhos (marcenaria, pintura, mecânica) ficassem visíveis no seu resultado e na sua constituição material. Falando a partir de conceitos lançados por Gaston Bachelard (1997), posso afirmar que a *imaginação material* era colocada acima da *imaginação formal*, e que meu processo de criação parte do embate direto com os materiais. Dificilmente trabalho de modo a executar ou construir obras que são previamente concebidas em minha imaginação. Vou criando e trabalhando a partir dos fatos materiais que vão se formando durante a experimentação com os diversos materiais.

Estes posicionamentos por se expandir para a criação sonora e para as performances que comecei a realizar concomitantemente à construção dos meus aparelhos. Ao longo do tempo, transporte para estes outros trabalhos esta preferência pela tautologia, conforme a compreensão do termo levantada

3 "Como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode atingir, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. [...] O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e procuradas na medida do seu projeto: seu universo instrumental (o do *bricoleur*) é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos, além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque, ou para conservá-lo, com resíduos de construções e de destruições anteriores. O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto [...], define-se somente por sua instrumentalidade, [...], porque os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que 'isto sempre pode servir'" (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38-39).

por Georges Didi-Huberman (2010), conferindo cada vez importância aos modos de fazer e aos modos de trabalhar, que participavam cada vez mais do sentido minhas criações.

Deste modo, as performances que criei e executei são constituídas a partir de operações como a manipulação dos meus aparelhos e de outros materiais e equipamentos, colocadas no centro de atenção da “cena”, onde o resultado estético sensível é resultante destas operações.<sup>4</sup>

Trata-se de um arranjo espaço temporal de operações e procedimentos a serem executados aos olhos do público, similarmente à noção de composição proposta por artistas como Nam June Paik<sup>5</sup> (2002) e John Cage, herdeiros das convicções dadaístas e das vanguardas de tendência anti-arte.

Pode-se dizer que assim a noção de *composição* é ampliada, diferenciando-a daquela tradicionalmente compreendida dentro do campo da música, no qual a idealização e a imaginação formal prevaleciam. Do mesmo modo, afasta-se a ideia de composição conforme compreendida historicamente por uma parte do modernismo no campo da pintura, que a considerava como um arranjo de formas e qualidades visuais dispostas no espaço.

Esta atitude criativa operativa deposita sua ênfase mais nos aspectos poéticos do que nos aspectos estéticos da criação de um trabalho de arte, no sentido que Paul Valéry (2007) e René Passeron (1997) dão a estes termos.

Um último aspecto a ser considerado aqui, concernente ao borramento dos campos e das linguagens ou disciplinas artísticas, é que antes de pensar em interdisciplinaridade, transdisciplinaridade ou interdisciplinaridade, prefiro o termo *indisciplinaridade*. Afinal, a concepção de cruzamento das disciplinas está contraditoriamente impregnada da própria separação das disciplinas ou áreas de saber. Para realizar os trabalhos que desejo, mais do que entrecruzar disciplinas separadas, parece-me necessário pensar fora e além das disciplinas, exercitando um pensamento integrado dos seus diversos

<sup>4</sup> Uma exemplificação e uma argumentação mais detalhadas desta questão podem ser encontradas no artigo disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/1035/1233>

<sup>5</sup> Em composições normais, temos primeiro uma visão do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou ‘IDÉIA’ em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa ‘IDÉIA’ ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o ‘CAMINHO’ e **não posso** vislumbrar para onde ele me leva. O ‘CAMINHO’..... Isto significa: estudar o circuito, tentar vários ‘FEEDBACKS’, cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.... (PAIK, 2002, p. 98, grifo do autor).

elementos constituintes. E é neste ponto que a operatividade tem sido para mim uma opção que dá conta de um processo de criação indisciplinar e insubordinado. Por insubordinação entendo a tentativa de não hierarquizar as linguagens ou qualidades sensoriais presentes em uma mesma obra, evitando a sua subordinação de umas em relação às outras.

Tenho ciência de que as noções de indisciplinaridade e insubordinação podem oferecer algum temor para aqueles que defendem a especificidade e a pureza dos campos culturais e de conhecimento estabelecidos na academia e no sistema das artes como um todo. Calma, uma coisa não precisa vir em detrimento da outra, embora seja desproporcional o peso que cada uma destas concepções exerce em nosso meio. Mas, por outro lado, acho curioso perceber que no ambiente acadêmico e artístico pelos quais transito esta abordagem igualmente já consagrada história ocidental da arte, pelo menos desde o modernismo, seja não raramente descartada da ideia que alguns tem do que seja a tradição das artes.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In *Revista Gávea*, no 1. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papyrus, 1976.  
PAIK, Nam June. Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass. In *O QUE É Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PASSERON, René. Da estética à poética. In *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, vol. 8, no 15, p. 103-116, nov. 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.