

Camila Proto¹

VOZ ALTA: polifonias do dizer

VOZ ALTA: polyphonies
of saying

VOZ ALTA: polifonías
del decir

Resumo

Considerando a participação e a experiência social elementos fundamentais para grande parcela da arte contemporânea, o presente artigo elenca a voz, ou ainda, o elemento da fala, do discurso e do relato, como pontos de atualização da tensão artista-obra-público, por meio da análise da instalação VOZ ALTA (2008) do artista Rafael Lozano-Hemmer. É a fala e a escuta, e seus respectivos processos de tradução da linguagem, que configuram as polifonias desta obra sonora diante a problemática latino-americana dos limites – e também, dos poderes - do dizer hoje.

Palavras-chave: Rafael Lozano-Hemmer; polifonia; escuta; participação.

Abstract

Considering participation and social experience fundamental elements for the realization of many contemporary art works, this article brings out the voice, or the element of speech, discourse and story, as points of updating the artist-work-public tension, through the analysis of the work VOZ ALTA (2008) by the artist Rafael Lozano-Hemmer. It is the speech and listening, and their respective processes of language translation, that configure the polyphonies of this sonorous work in the face of the Latin American problematics of the limits - and also, of the powers - of saying today.

Keywords: Rafael Lozano-Hemmer; polyphony; listening; participation.

Resumen

Considerando la participación y la experiencia social elementos fundamentales para una gran parte del arte contemporáneo, el presente artículo enumera la voz, o incluso el elemento de lo que fué dicho, del discurso y del informe, como puntos de actualización de la tensión artista-trabajo-público, a través de la análisis de la instalación VOZ ALTA (2008) del artista Rafael Lozano-Hemmer. Es el habla y la escucha, y sus respectivos procesos de traducción del lenguaje, los que dan forma a las polifonías de este trabajo sonoro a la luz de la problemática latinoamericana de los límites, y también de los poderes, del decir hoy.

Palabras claves: Rafael Lozano-Hemmer; polifonía; escucha, participación.

¹ Mestranda pelo PPGAV na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É artista visual, tendo sua produção poética e acadêmica vinculada à processos participativos e sociais, considerando o som e a ficção seus principais meios de trabalho.

camilaprote@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5941643592463797>

<https://orcid.org/0000-0003-2659-7880>

- ¿Por qué llegaste tan tarde anoche?
 — Porque hicimos una pinta.
 — ¿En dónde pintaron?
 — En el Palacio...
 — ¿En el Palacio de Hierro?
 — No, allí no.
 — Entonces, ¿en cuál palacio?
 —En Palacio.
 —¿En Palacio Nacional?
 —Sí.
 — ¡Por Dios!, ¡están locos de remate! ¡Los pueden matar! ¿Qué les pasa? Están totalmente virolados...
 — Somos inmortales... colchete...) ¹

- Jan Poniatoski Amor, estudante de la Preparatoria Antonio Caso
 Elena Poniatowska (1971, p. 20)

I.

Caro leitor, feche os olhos. Escute, por um minuto, as vozes que ecoam pelas matrizes urbanísticas e monumentais da Cidade do México. São palavras que se distinguem em gestos, em voltas, nas mais variadas melodias e timbres, diferenciando-se em sotaque, no desenrolar da língua espanhola, ao ritmo sinuoso das letras cantadas. Relatos de um tempo que passou: poesia, gritos, soluços de choro; a voz alta relata o calor daqueles que ficaram. Não só o objeto amplificador, o megafone instalado. Megafone. Fonemas gigantes que se proliferam rapidamente e correm para cada esquina mal iluminada, instalam-se em cada porta-retrato da mãe de saudade. Não. VOZ ALTA estende-se para além do volume do relato. Entrega-se a um espaço disperso, dilatado nesse espectro do que não foi dito a tempo. A memória traduz-se em som, e ganha vida ao apresentar seus estilos flutuantes, a roupagem que cada participante carrega nessa comemoração de bodas de esmeralda. A Plaza de Las Tres Culturas vira palco para essa multidão de corpos que se aproximam e dizem o que lhes convém. Dizem o que lhes falta, o que lhes resta. É um chamado pela liberdade de fala e de escuta, na sina da memória pulsante dos corpos, ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes. Onde antes se escutavam tiros almejando a carne fresca, agora se anunciam estes relatos. As ondas trepidam no ar, chegam de canto no ouvido da casa, repousam na sala de estar. Você está escutando, caro leitor? As vozes, altas, trêmulas, exclamando para além das linhas da dor, o desejo pelo próximo ouvir do outro?

1 - Porque você chegou tão tarde? - Fomos tomar uma cerveja. - Onde beberam? - No palácio... - No palácio de Ferro? - Não, ali não. - Então em qual palácio? - No Palácio. - No Palácio Nacional? - Sim. - Pelo amor de deus, estão loucos? Podem matar vocês! O que vocês têm na cabeça? Estão totalmente pirados... - Somos imortais... Tradução livre da autora.

II.

Em seu livro *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2014), Enrique Vila Matas (1948) relata sua experiência como convidado na Documenta de Kassel de 2012. É curioso observar como autor possui um posicionamento modernista em relação à proposta feita a ele pela curadoria da mostra, situação narrada no cerne do desenvolvimento do próprio livro: um convite para que fosse escrever, sob algumas circunstâncias de tempo-espço, durante o período da mostra, não apenas como convidado, mas como artista, participante, e também objeto em processo; uma obra aberta, viva, presente, em contato com o público e também com a própria produção. Assim, Vila Matas narra sua estadia em Kassel, seus confrontos com as mais variadas formas de expressão artísticas contemporâneas; questiona, problematiza não somente o que vê, mas como se sente. E nós podemos assim acompanhar de perto essa vivência - e quando digo "perto", refiro-me a uma instância muito pessoal do autor, em que compartilha conosco ansiedades, angústias e furores, o medo do escuro. Trago Vila Matas não por acaso: me impressiona a forma como logrou construir um relato tão intenso e íntimo, como transmitiu sua experiência de forma viva, e como também logra, através de sua escritura, abrir caminhos e olhares distintos do leitor sobre a dimensão, matéria e inscrição da arte hoje. É esta propriedade possível do relato que me interessa.

Néstor Canclini diz que "começamos o século XXI com relatos dispersos e fragmentados" (2012, p. 25). Para este autor, vivemos em uma sociedade sem relatos, uma sociedade que não mais se organiza a partir de um único veículo informativo, em que os acontecimentos são insignificantes, e a verdade transforma-se em conjunto de achismos, arquivos, pretensões. O relato de Vila Matas configura-se puramente como linhas narrativas ficcionais, de potencial micro, singular, assim também como as palavras exclamadas em VOZ ALTA. Contudo, questiono-me se a real importância do relato nesta sociedade "desprovida do próprio" não será mesmo esta ação de múltiplos resgates, na diferenciação das expressividades de desejo, no plano micropolítico. O mundo não mais se organiza pelos enunciados de eventos mundiais de ruptura - como a queda do muro de Berlim ou das Torres Gêmeas. Não possuímos mais fontes únicas de fala e informação, ao contrário, vivemos sob um regime que finge encarregar a todos uma parcela de poder social - de registro, negociação -, enquanto aproveita-se da difusão de olhares para camuflar as reais ações anti-sociais e anti-democráticas que estão sendo instauradas. Já fazem quatro anos do crime ambiental cometido pela Samarco em Mariana, Minas Gerais, e nada mais se fala sobre. Faltam relatos do que aconteceu?² Não acredito. Chovem relatos, mas nenhum toma relevância. Nenhuma medida real foi tomada. E o que sobra destes relatos? Palavras invisibilidades, dos corpos afundados em lama, de vozes que não são escutadas, que não receberam, em nenhum momento, um megafone, ou ainda, a perspectiva de alguém que os escute. O povo anestesiado dorme em paz assistindo às notícias violentas do Jornal Nacional. Talvez seja esse sintoma social de surdez que propulsiona

2 O rompimento da barragem em Mariana aconteceu em 2015, deixando 18 mortos, 1 desaparecido, e consequências catastróficas ao ecossistema fluvial e terrestre da região. Um desastre que pulsa na memória de poucos, pois nada mais se fala sobre.

o reposicionamento da condição relato como meio de profusão do real; ou ainda, a condição pós-autônoma da arte, como também esse lugar de transformação e atualização dos relatos.

Com este termo (arte pós-autônoma) refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética. (CANCLINI, 2012, p. 24)

III.

“Em 1968, desde o sótão da minha casa, podia ver os flashes que desde aqui eram emitidos. Pude ouvir todo o tiroteio. Sabíamos que algo grave estava acontecendo aqui, mas foi muito pior do que poderíamos haver imaginado.”³

“Meu nome é Marcos Sanchez Garcia, sou trabalhador do seguro social. Eu perguntei uma vez: porque estão nessa lápide somente alguns nomes? E me responderam que somente os corpos que puderam ser reconhecidos que foram listados. Houve muitos que não foram identificados, mas que hoje estão presentes em nossa memória.”

“Me lembro que participei de todas as caminhadas e casualmente, na reunião que iria se dar aqui no dia 2 de outubro, eu não recebi permissão dos meus pais para ir, e por isso estou agora podendo compartilhar desta experiência. Me emociona bastante essa situação. Atualmente estamos vendo que é necessário que sigamos lutando e participando, para que não se cale essa luta. Agradeço a oportunidade que me deram de ser ouvido.”

IV.

É dia 2 de outubro de 2008, na Cidade do México, e o artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer (1967) decide instalar na Plaza de Las Tres Culturas um megafone, de acesso público e imoderado, como parte de uma obra que promove o memorial dos 40 anos do massacre de estudantes de Tlatelolco. Os estudantes massacrados em 1968 lutavam contra a opressão e violência da polícia e dos militares, em decorrência de um governo autoritário e repressivo que se instalava. Esta obra pretende criar um meio pelo qual a voz do povo pudesse ser ouvida: um espaço onde se pudesse gritar a incerteza do número de estudantes mortos, no desejo de uma retomada da memória que se atualiza anacronicamente pelas pronúncias jovens e senis. Corpos que enunciam não apenas a saudade, mas também a coragem de se mostrarem tão despidos, indefesos.

Assim, o artista busca, em VOZ ALTA, utilizar-se do som como meio de prolifera-

³ Tradução livre da autora. Fragmentos de relatos de participantes retirado de vídeo “Memorial for the Tlatelolco student massacre, Mexico City, Mexico, 2008”, 13:38’

ração de desejos, de presenças do tempo, de lugares outros da memória. Quando pedi, no início deste texto para que você, leitor, fechasse os olhos e escutasse, não se tratava de um pedido qualquer. Trata-se de uma mudança de perspectiva.

Para ver, temos que focar a visão. Com a audição é a mesma coisa. Ninguém, por mais distraído, ouve apenas os sons, senão que procura ouvir, está preparado para ouvir alguma coisa de ordinário... ou de extraordinário. (NEVES, p. 30)

A escrita é a tradução do audível para o visual, já diria McLuhan (2005)⁴. Desta forma, neste ato imaginário de “fechar os olhos”, podemos ler o texto de forma mais aberta às sonoridades que o próprio carrega. “Para quem sabe escutar a casa do passado, não será ela uma geometria de ecos?” (BACHELARD, 1998, p. 236). O que propõe aqui, Bachelard, seriam as possibilidades desconstrutivas da própria *imageité* do som. Que casa seria essa, se vista em uma fotografia? Uma casa com uma porta de madeira, quatro paredes, um forro corroído pelos cupins. Agora, se ao invés de vê-la, a escutarmos, poderíamos configurá-la de outra forma. Ele segue: “As vozes, a voz do passado ressoa de forma diferente num cômodo grande e num pequeno quarto”. Essa casa sonora, que habita em sua memória, constrói-se através de um meio plural e sem âncoras de significado, já que o som, como meio, prolifera-se sem muito controle, passa entre frestas, expande-se em campos invisíveis e inimagináveis.

As vozes que ressoam pelo megafone não só atingem lugares físicos, como recriam seu imaginário, e movem-se da sua materialidade - de onda - para essa condição de palavra, inscrita em pedra, e ao mesmo tempo móvel, no cerne da codificação da língua. “A palavra [...] tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47). Fala, palavra, texto: é este fluxo significante em movimento que também se prolifera pelo som. O som, neste caso, não simplesmente como um veículo, que pretende transmitir de um indivíduo para outro, mas como um meio, espectral, que flutua sob e entre os corpos, passível de transformação sociocultural. É essa via etérea de tradução que inscreve as potencialidades da obra.

A instalação sonora pública, arquitetura relacional, ou qual seja o nome que a obra VOZ ALTA recebe, não possui uma existência linear; expande-se, sem controle pela cidade. Não apenas falar, mas também ver. A onda sonora se traduz em onda luminosa, pela condução de quatro holofotes de 10kW que refletem o ritmo da voz em flashes brilhantes pelo céu da cidade. Três holofotes se posicionam no topo de um edifício, e conduzem as luzes que revelam os arquivos sonoros, as entrevistas, o que se escuta quando não está havendo uma intervenção. O quarto holofote foi posicionado junto ao megafone, na Plaza de Las Tres Culturas, traduzindo instantaneamente a pulsação do que estava sendo dito. Dependendo do clima, o feixe de luz podia ser visto em um raio de até 15 km⁵.

“A imagem não se reduz à apresentação do visível; pode aparecer também nas

4 O teórico discute essa relação oral/visual da comunicação em seu texto *Visão, Som e Fúria* (2005). Aqui, utilizo esta discussão de forma mais amena e poética, para justificar os processos de percepção do próprio texto e do som que se propõe a ouvir.

5 Estas informações foram recolhidas do site do próprio artista. Acesso: http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php

palavras, nos movimentos poéticos de deslocamentos e condensações” (CANCLINI, 2012, p. 167). Assim, o que vemos projetado na noite da Cidade do México, que irrompe o céu e adiciona mais uma camada de possibilidades *transvocais*, é o complexo movimento de tradução entre som, palavra e imagem. A dança dos holofotes, como a dança da procura dos corpos que restaram. A onda que se mostra visível e invisível. Os signos que se desdobram, na busca pelo céu, no choro da não identificação - de agora, ou de antes - que avança pelos ares.

Sob essa sobreposição de tempos, velocidades e espaços, encontramos a potência dos aspectos iminentes de VOZ ALTA. É esse espectro do que está por vir, da luta que segue, da memória que se atualiza a cada flash e a cada relato que ecoa pela cidade. É a própria condição primeira do objeto megafone que promete esse estado indeterminado, pois a configuração aberta do objeto não permite dizer qualquer coisa sobre ele: existem contextos e atores precisos que intervêm na construção do sentido (CANCLINI, 2012). E, logo, a condição segunda de uma cíclica e constante tradução do que se torna esse objeto: luz, memória, desejo de (re)existir.

V.

Falar designa genericamente o ato de se exprimir oralmente por palavras. Falei de mim para você, falo em amor como se tivesse vivido muitas experiências românticas. Falo porque tenho dentes, língua, glândulas salivares, boca. Falo como minha mãe me ensinou a gesticular as palavras, e as tantas línguas que aprendi com o tempo. Falo demais, às vezes de menos. Mas, naturalmente, falo.

Contudo, não digo tanta coisa. A etimologia da palavra dizer aponta seu aspecto veicular comunicativo, de informação, referência, de pronunciar-se sobre algo. Do latim *dicere*, “dizer, falar, contar”, ou do Indo-Europeu *deik-*, “indicar”. De indicar temos a gíria “dica”, significando “informação” ou “indicação” se apresenta extremamente adequada, já que deriva de “indicar”, que vem de in-, “em”, mais *dicare*, “proclamar, asseverar”, parente próximo de *dicere*.⁶ Dizer algo envolve uma responsabilidade comunicacional. Digo que te amo.

Assim também se organiza a dicotomia das palavras ouvir e escutar. Enquanto ouvir parte da condição animaléscia e selvagem do possuir tímpanos, escutar deriva do Latim *AUSCULTARE*, “ouvir com atenção”. Quem escutou o que foi dito naquele 2 de outubro de 2008 na Cidade do México? Não me refiro aqui à relação de volume, de dimensão territorial e numérica de cobertura sonora, da qualidade do megafone, do raio de cobertura da radio, da quantidade de ouvidos aos quais chegaram aquelas palavras. Refiro-me à dimensão significativa, comunicativa, de potência do cuidado e de reconhecimento para/com o outro. Afinal, as múltiplas vozes exclamavam palavras de dor, de força, de amor. Qual o real alcance desse grito?

⁶ Trecho retirado do site origemdaspalavras.com.br/artigo/dizer

VI.

... Aquí vivimos, en las calles que se cruzan los olores de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gás subterráneo, nuestras carnes ociosas, jamás nuestra mirada. (...) Ven dejame caer contigo em la región lunar de nuestra ciudad. Ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y minerales, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad de la brevedad imensa... ciudad a fuego lento... ciudad del hedor torcido... ciudad reflexión de la fúria, ciudad... ciudad perra, ciudad famélica, sumtuosa villa. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región mas transparente del aire.⁷

Carlos Fuentes (1973, p. 20-21)

Ouço um murmúrio no ar. Pode ser o vento, balançando os galhos frágeis das copas mais altas das árvores que cobrem a vista de verde, criando pequenas lacunas azuis de céu. Uma melodia de lamento, que se propaga em dissonância, as notas não casam muito bem. Ventania, só aquela ritmada pelo cantar. Os semitons vão acomodando as folhas verdes das árvores, abrindo lugar para a paisagem que se mostra infinita, transparente. São as vozes que compõem o horizonte do final do dia, numa verdadeira cidade polifônica, que se mostra viva a cada harmonia.

Carlos Fuentes, em seu livro *La región más transparente* (1973), narra o movimento de construção e transformação de uma cidade em trânsito, frente a um México pautado por grandes mudanças sociopolíticas, a partir das vozes dos personagens e da sua configuração no tempo⁸. Uma paisagem composta por vozes. Uma paisagem do ouvir, de uma cidade que se monta e se mostra ao ecoar, assim como a paisagem da Cidade do México do dia 2 de outubro de 2008 de Rafael Lozano-Hemmer. Essa vista sonora da cidade se constrói pelas vozes amplificadas na praça, com seus desvios linguísticos, timbres coloridos e intensidades distintas. A cidade, intrinsecamente tensionada pelas suas relações míticas de origem, de composição urbanística, de organização política e social, ganha uma outra camada, sonora, de expressão do íntimo, de um tempo que retorna à essas vozes como lembrança do que a cidade um dia já foi.

Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos, já diria Murray Schafer (1977, p. 24). Tomamos o conceito do teórico canadense como partida, ao entender a paisagem sonora como essa possibilidade de percebermos o mundo através dos sons, compreendendo também as configurações imagéticas resultantes destes. Para além da ideia de uma paisagem, já amplamente debatida e problematizada, retiramos de seus estudos o conceito de *marcos sonoros*, como parte importante da narrativa histórica de uma sociedade ao inscreverem assinaturas sônicas nas comunidades em que ocorrem⁹. São sons não simulados, muitas vezes

7 ... Aquí vivemos, nas ruas em que se cruzam os cheiros de suor e pachulí, de tijolo novo e gás subterráneo, nossas carnes ociosas, jamais nosso olhar. [...] Vem deixa-me cair contigo na região lunar de nossa cidade. Cidade punhado de esgotos, cidade cristal de vapores corporais e minerais, cidade presença de todos nossos esquecimentos, cidade de falésias carnívoras, cidade da brevidade imensa... cidade a fogo lento... cidade de fedor torto... cidade reflexo da fúria, cidade... cidade cachorra, cidade faminta, sumptuosa vila. Aqui nos tocou. O que vamos fazer. Na região mais transparente do ar. - Tradução livre da autora.

8 Miguel Arnulfo Ángel traz essa ideia de "uma cidade feita de vozes no tempo" para analisar a obra de Carlos Fuentes. Ele diz, na página 26: "Se trata da cidade homônima do país: a Cidade do México, capaz de convocar igualmente o imemorial do mito identitário da nação, a frustração da história-pátria e os avatares do tempo e das muitas que transcorrem na cotidianidade dura e violenta (...)". Para nós, nos interessa a ideia de uma cidade, ou no caso, uma paisagem feita de vozes.

9 Os marcos sonoros, para Schafer, devem ser preservados, pois compõem a dinâmicas temporais e refletem o caráter da comunidade. "Cada comunidade terá

tampouco quistos, marcos na memória temporal daquele lugar. Os constantes disparos que ressoavam pela Cidade do México durante o massacre dos estudantes poderiam ser considerados marcos sonoros. O som dos projetis em movimento, assim, seria como lembranças vividas para as várias pessoas que presenciaram o acontecido; compõe uma paisagem do tempo em que a sua cidade vivia sob repressão.

Talvez pudéssemos dizer que a obra VOZ ALTA criou uma paisagem polifônica da Cidade do México. Assim como Carlos Fuentes, que deu vida à cidade através da pluralidade de vozes de seus personagens, utilizando-se da adoção de idiossincrasias linguísticas para retratar suas distintas posições sociais (BASSO; MERINA, 2015, p. 118), e logo, construindo uma forma polifônica de romance¹⁰, Rafael Lozano-Hemmer apropria-se da polifonia, não tanto como método, e mais como meio. A obra constrói um dispositivo de enunciação polifônica, através da tecnologia do megafone, tendo a polifonia como seu meio conceitual de difusão. O lugar estático do método se torna difuso, pois a polifonia de Hemmer é ativa, produzida por vontades outras que não a do autor, ao contrário do texto de Fuentes. A polifonia parece ser menos uma escolha e mais uma consequência. Um meio invisível, necessário de ser escutado.

Não apenas criar o meio para compartilhamento e participação ativa do público, mas também pensar as formas de amplificação geográfica daqueles ecos produzidos. A paisagem polifônica expandiu-se através da utilização do espaço da Rádio UNAM, de frequência 96.1 FM, que reproduzia tanto as intervenções do público quanto uma vasta gama de arquivos de gravações de sobreviventes, entrevistas com políticos e intelectuais e músicas da época. Assim, instala-se um processo emergente de subjetivação¹¹ a partir, não só da fala, mas dessa "escuta mutante", como entende Suely Rolnik no seu livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, de 1996. A autora aborda as rádios livres como espaços de experimentação desta outra relação que se estabelece com a escuta. "Trata-se de encontrar um outro uso, uma outra forma de escuta, uma forma de feedback e de fazer falar línguas menores" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 106). Não só falar, mas escutar como ato de existência e resistência política, sob uma geografia possível do grito que ressoa sem contingências.

É nesta cidade polifônica de vozes do dia 2 de outubro de 2008 que os cidadãos deixaram de ser meros corpos ambulantes, passivos frente à cotidianidade da arquitetura e do urbanismo que os cerca, do furor do esgoto e do vapor corporal que segue incorporando o ar, mudos em relação ao outro que cruza o seu caminho. É esse processo iminente de subjetivação, de ativação sociopolítica, de escuta do outro, que também se ativa por um processo de reterritorialização¹², como entendem Deleuze e Guattari, desse lugar que se transforma, dessa cidade que se polifoniza, se atualiza

seus próprios marcos sonoros, mesmo que eles nem sempre sejam bonitos." (1977, p. 332).

10 Fala-se aqui do conceito de romance polifônico proposto por Mikhail Bakhtin (1993; 2010). Este conceito foi abordado por Basso e Merino em seu artigo de análise da obra de Carlos Fuentes.

11 Utilizo aqui a ideia de subjetivação de Rancière, processo iniciado quando um indivíduo "aparece", diante cenas polêmicas. Essas cenas de dissenso acontecem através de "ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível" (RANCIERE, 2004a, p.55).

12 Trabalhamos aqui com o conceito de ritornelo, de Deleuze e Guattari, desenvolvido nos *Mil Platôs*. A ideia de um território que está em constante movimento, ao desterritorializar-se para depois reterritorializar-se.

na veia fugaz do dito e do não dito. Território de massacre. Desterritório de presença ativa, de luta em viés de memória. Reterritório de fala, dos relatos que ficaram tanto tempo guardados e agora exclamam pela vida. Mas como fazer-se ativo nesse processo de desterritorialização? Apenas a escuta do rádio, ou a fala no megafone, são atos suficientemente relevantes para encadear esse processo? Afinal, quais as possibilidades de um só corpo, de um só sujeito, ser gatilho para tal movimentação? Paulo Neves (1947) propõe a ideia de uma superaudição como uma atitude a ser tomada socialmente meio a uma paisagem sonora.

Mas com esse termo quero designar não os sons, e sim o processo de comunicação sonora, de que depende afinal a possibilidade de nos entendermos uns aos outros. Superaudição significa uma "leitura" (um olhar que procura ouvir) do ambiente humano total. (NEVES, 1985, p. 30)

Talvez seja através da superaudição, ou ainda, da escuta expandida, como ato de presentificação das palavras e dos significados que carregam, que esse processo de subjetivação política possa ser engatilhado, e o território, assim, recodificado. O que nos interessa aqui é o meio, o som, e ainda, a escuta do que foi dito, como espaços efêmeros para a configuração dessa experiência relacional de memória coletiva, de tempo que conversa entre si, de arquivo contemporâneo. E também, consequentemente, das potencialidades da arte para criação destes lugares de diálogo.

VII.

*Volteé el cadáver boca arriba. Tenía los ojos abiertos. Estaba empapado. Le cerré los ojos. Pero antes, en el blanco de los ojos le vi unas minúsculas flores de água... - Luisa Herrera Martín del Campo, maestra de primaria*¹³

Elena Poniatowska (1971, p. 195)

*Un tigre duerme en las entrañas de México, la necesidad de sangre es demasiado honda, la certidumbre de que sólo la sangre alimenta al sol, a los astros, a las plantas, es demasiado profunda...*¹⁴

Carta enviada por Carlos Fuentes a Octavio Paz, em 4 de outubro de 1968¹⁵

O que seria de VOZ ALTA sem as pessoas? Talvez mais um megafone dispositivo, na inércia do objeto, holofotes que rasgam o céu sem nenhum motivo, ou ainda, cheio de motivos dos mais conhecidos, do entretenimento, do aviso, do anúncio de que algo grande está acontecendo – uma festa ou um baile, quiçá. A significância da luz que procura, dos corpos que estão ausentes, e ainda, dos outros que se fazem presentes para afirmar esta ausência, só se dá a partir da participação daqueles tantos que falaram, que se expuseram, que ampliaram sua voz para então dar um significa-

13 Virei o cadáver boca acima. Tinha os olhos abertos. Estava encharcado. Fechei seus olhos. Mas antes, no branco dos olhos lhe vi minúsculas flores de água... Tradução Livre da autora.

14 Um tigre dorme nas entranhas do México, a necessidade de sangue é demasiadamente funda, a certeza de que só o sangue alimenta o sol, os astros, as plantas, é demasiado profunda... Tradução livre da autora.

15 Consta no compilado de cartas organizado por Octavio Paz e Angel Gilberto Adame.

do para as luzes que iluminam a noite escura. A cidade polifônica se mostra plural, e ao mesmo tempo singular, no compartilhamento de relatos íntimos e únicos que se revelam vários, de encontro e reconhecimento entre rostos desconhecidos, mas tão familiares. Afinal, não há possibilidade de completar a obra sem um espectador participante, como tampouco há som se não há um ouvido.

Dizem que a gravação exata de uma conversa que parecera brilhante dá em seguida a impressão de indigência. Falta-lhe a presença daqueles que estavam falando, os gestos, as fisionomias, o sentimento de um evento que está acontecendo, de uma improvisação contínua (...) (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59)

Para além de uma qualidade processual e política abraçada por diversos artistas contemporâneos, a participação requer dos mesmos um desprendimento em relação a uma ideia linear de meio e fim, pois instaura, ao abrir as portas para o público, a perspectiva imanente de desvio, de improvisação, de recodificação dos signos propostos. Quando Charles Ives criou seu projeto inacabado "Sinfonia Universal", acredito que tinha em consideração o fator do improvisado de cada corpo, espalhado pelos vales e colinas, incapazes de sozinhos, assumir qualquer direção ou controle¹⁶. A comunidade, em colaboração, aumenta seu raio de cobertura, pela simples multiplicidade de corpos. Em VOZ ALTA, são estes relatos, em intensa relação de reconhecimento, que tramam a teia performativa de poder sobre o tempo, de recuperação da memória, que se espalha feito balonismo¹⁷, e modificam a paisagem ao se tornar visível pelo outro. Repito a pergunta que fiz no início deste texto: qual o real alcance destes gritos?

Talvez seja a iminência das vozes que ressoam pela Cidade do México esse espaço de mutação proposto por Guattari e Rolnik, consequência de um processo de subjetivação política, desses agrupamentos que escapam de alguma forma da lógica do capital.

A lógica da subjetivação política não é jamais a simples afirmação de uma identidade, ela é sempre, ao mesmo tempo, a negação de uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial. A polícia deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar. A política, por sua vez, diz de nomes « impróprios » que apontam uma falha e manifestam um dano. (RANCIÈRE, 2004, p.121)

Neste processo de enunciação, o que se afirma é a presença. A identidade que se nega em VOZ ALTA é, além da invisibilidade, a da não nomeação, por parte da polícia, dos tantos corpos fuzilados. Contudo, é também o jogo da falta, do resto, e do corpo que ocupa, no presente, um lugar antes vazio, que conduz essa subjetivação. Não seria talvez justamente a ausência do povo que dá sentido à essa obra? É pela falta que a tradução em som se faz necessária; ou ainda, o que parece relevante à

16 R. Murray Schafer. A afinação do mundo. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 339.

17 A temida chuva de aranhas. Uma certa condição climática acarreta na eclosão de milhares de filhotes de aranha, que voam pela cidade e cobrem os postes com suas teias. É um fenômeno muito pontual, e que acontece da noite para o dia, em uma velocidade absurda. Aqui, a metáfora é pensar as vozes como estas muitas aranhas que, amparadas em suas pequenas teias, voam pelos céus sem muito saber onde pousar. E quando pousam, por serem muitas, causam um impacto na vista, na composição da cidade.

VOZ ALTA é menos a concretude da massa de corpos e mais a sua espectralidade. Parece ser exatamente essa condição discursiva de não reconhecimento entre nome e rosto – ou ainda, relato e memória – que potencializa, através do dissenso, a emergência do sujeito via linguagem (MARQUES, 2014, p. 80). É esse desmembramento entre relato e memória, do vínculo direto entre corpo e palavra, que a prática artística opera, criando assim este lugar de desidentificação, de desterritorialização, necessários para a produção de uma subjetivação política, e passível então de criar um outro lugar de colaboração, uma comunidade participativa, em vias de desestabilizar-se. É dizer: falamos em voz alta por aqueles não nomeados, e utilizamos essa condição espectral, das vozes que pairam, para nos reconhecermos entre nós mesmos.

Resgatamos o relato para considerar que este não mais se presta a uma organização mundial pela informação padronizada, mas sim a um espaço de fala que desacomoda a lógica do sistema neoliberal de comunicação em sua existência micropolítica, através de uma expressão do íntimo, do desejo do outro. É isto também que propôs Rafael Lozano-Hemmer: o resgate do relato como produção de dissenso e, conseqüentemente, exposição dos rostos invisibilizados. Em movimento, a voz amplificada gera burburinho daquelas pessoas que escutam de suas casas e fofocam para o vizinho sobre o que está acontecendo. A reverberação se dá, em um sentido mais amplo, de perduração no tempo, de boca em boca, de esquina à instituição.

Não mais ruas em silêncio, nem tomadas pela memória dos disparos intermináveis. VOZ ALTA, por um breve período de tempo, recondicionou a paisagem sonora da Cidade do México e trouxe, através da voz do povo, da polifonia e do dissenso, um outro soar, provocativo, sobre as formas de enxergar a história, mas também de como entender o presente para então ser possível uma problematização do futuro. O som, como esse meio proliferador, se mostra lugar potente para as proposições artísticas, sobretudo pelas suas condições espectrais e iminentes, num intenso jogo com o tempo-espaço, uma corrida veloz contra o relógio, contra qualquer coisa que se possa ver e programar.

É o improvisado do corpo de cada agente, de cada voz que ali se enuncia, que compõe o ritmo da obra. E esse ritmo pulsa a cidade no teso da saudade, do que está também por vir, desse resistir – ou melhor, reexistir – que segue diante um Estado que fecha os olhos e ouvidos para o grito do povo. Como fazer com que esse eco vibre as macroestruturas que nos envolvem? Parece necessário, diante das ameaças à propagação da diferença que se mostram crescentes em uma América Latina tomada pelo neoliberalismo e ataques a grupos marginalizados e politicamente engajados, fazer-se ouvir. Não só as luzes no céu que chamam o olhar. Mas um olhar atento, aos ouvidos abertos, à escuta cuidadosa.

Podem as flores d'água dos olhos inocentes daqueles que nos deixaram tenderem a murchar, mas não restam dúvidas de que o som do massacre dos corpos baleados em sombra vai para sempre ecoar pelas ruelas de Tlatelolco.

DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DI - Coro en las manifestaciones

Elena Poniatowska (1971, p. 20)

Referências Bibliográficas

ÁNGEL, M. A. La región más transparente: Una ciudad hecha de voces en el tiempo. México: *Revista Casa Del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, p. 25 – 33.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1998.

BASSO, E. R; MERINO, A. X. Polifonía no romance *La región más transparente* (2008) de Carlos Fuentes. Rio Grande do Norte: *Revista Colineares*, 2015, p. 95 – 120.

CANCLINI, N. G. *A Sociedade Sem Relato*. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora EDUSP, 2012.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FUENTES, C. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1996.

LOZANO-HEMMER, Rafael. *Voz Alta*. Disponível em: <http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php>

MARQUES, A. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. Londrina: *Revista Discursos Fotográficos*, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MCLUHAN, M. *Visão, Som e Fúria*. Teoria da Cultura de Massa. 7º Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

NEVES, P. Mixagem. *O ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1985. ORIGEM DA PALAVRA. Disponível em: < <https://origemdapalavra.com.br/artigo/dizer/> >

PAZ, O; ADAME, A. G. Octavio Paz En 1968 El Año Axial. *Cartas Y Escritos Sobre Los Movimientos Estudiantiles*. Ciudad de México: Taurus, 2018.

PONIATOWSKA, E. *La Noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1971.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Submetido em: 12/05/2019

Aceito em: 10/06/2019