

SONAR: Uma análise visual.

GABRIELA CLEMENTE DE OLIVEIRA
ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA

■ 544 Gabriela Clemente de Oliveira é mestre em Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (bolsista CAPES de 09/2018 a 09/2019). Estudante de Artes Plásticas na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais. Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais (2001). Pesquisadora nas seguintes áreas: Artes Visuais, Ensino de Arte, História da Arte, Patrimônio. Foco de estudo em: Ensino de Arte, Metodologias de Artistas-Professores, História do Ensino de Arte no Brasil, Teoria da Recepção - Arte e YouTube. Experiência em ensino de Arte e de História, na educação formal e terceiro setor. e-mail : gabriela.gabiarte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7333-9617>

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) Belo Horizonte MG

Alexandre Rodrigues da Costa é doutor em Literatura Comparada (Escola Guignard – UEMG), possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação "A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orídes Fontela", e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese "A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector". Em 2010 e 2011, desenvolveu pesquisa sobre as obras poéticas de Georges Bataille e Samuel Beckett como aluno de pós-doutorado junto ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, financiado pela bolsa de pesquisa oferecida pela FAPEMIG. Atualmente, é Professor de Educação Superior da Escola Guignard da Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais. Desenvolve o projeto *Corpos labirínticos: o informe como processo de construção nas artes visuais* (Demanda Universal FAPEMIG 2016).

e-mail: alexandre.costa@uemg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6346-701X>

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) Belo Horizonte MG, Brasil

■ RESUMO

As composições sonoro-visuais de O Grivo possibilitam múltiplas experiências em uma relação entre música, instalação e performance. As esculturas sonoras inventadas pelos artistas, a partir de fragmentos, impressionam não só pelas formas, mas também pela presença que assumem no espaço, criando uma territorialidade expansiva que transita entre a gambiarra e a harmonia. Esse território é marcado pelo movimento dos artistas que interagem com as esculturas e criam uma diversidade sonora e visual e dos espectadores, que estabelecem contato com a instalação e alteram a configuração do espaço. As sonoridades produzidas por essas engenhocas são instigantes, pois geram curiosidade em relação ao que se vê e ao que se escuta. Todas essas características, presentes nos trabalhos de O Grivo, têm forte referência com a própria ideia e imagem do rizoma. A proposta desse artigo parte, então, da intenção de explorar o âmbito visual na obra *Sonar*, que esteve em exposição na Funarte em Belo Horizonte no ano de 2017, por meio de um diálogo com o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari.

■ PALAVRAS-CHAVE

O Grivo, Esculturas sonoro-visuais, rizoma.

545 ■

■ ABSTRACT

Sound-visual compositions from “O Grivo” allow multiple experiences in a relation between music, installation and performance. The sound sculptures invented by the artists, based on fragments, impress not only by their shapes, but also by presence they assume in the space, creating an expansive territoriality that transits between “gambiarra” and harmony. This territory is marked by movement of the artists that interact with sculptures and create a sound and visual diversity and of spectators, that make contact with the installation and alter the configuration of the space. The sounds produced by these gadgets are intriguing because they generate curiosity about what you see and what you hear. All these features, present in the works of O Grivo, have strong reference to the very idea and image of the Rhizome. The purpose of this article starts from the intention to explore the visual scope in the work *Sonar*, which was exhibited at Funarte in Belo Horizonte in 2017, through a dialogue with the concept of Rhizome by Deleuze and Guattari.

■ KEYWORDS

The Grivo, Sound-visual Sculptures, Rhizome.

1. Introdução

As criações artísticas de O Grivo nascem da relação experimental entre música, instalação e performance. O Grivo é um coletivo, formado na década de 1990, pelos artistas Nelson Soares e Marcos Moreira, mineiros de Belo Horizonte, músicos de formação, que acabaram por estabelecer uma relação próxima com as artes visuais por meio das suas instalações sonoras. Em parceria com artistas como Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, entre outros, lapidaram uma estreita relação com o âmbito visual. O Grivo atualmente faz parte do catálogo de artistas da galeria paulista, Nara Roesler e realizou inúmeras exposições, nacionais e internacionais, como a 28ª Bienal de São Paulo.

As instalações produzidas pelo coletivo abrem inúmeras possibilidades de análise exatamente por ocupar um lugar entre a música e as artes visuais. Esses dois campos artísticos estabelecem uma inter-relação em O Grivo, que proporciona dimensões particulares na construção de conhecimentos sobre os trabalhos da dupla. A proposta deste artigo parte da intenção em explorar o âmbito visual na obra *Sonar*, em especial as esculturas sonoras, que estiveram em exposição na Funarte em Belo Horizonte no ano de 2017, por meio de um diálogo com o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari.

■ 546

2. *Sonar*

Sonar é fruto da vivência de O Grivo com o músico Roberto Freitas na Serra do Cipó (MG), onde passaram um ano e meio desenvolvendo experimentos inspirados em sonoridades orgânicas. A obra foi produzida por meio do edital incentivo Rumos Itaú Cultural e esteve exposta na Funarte em Belo Horizonte. A exposição reuniu:

[...] ambientes sonoros e visuais distintos desenvolvidos a partir da utilização do ar como força motriz para o funcionamento de uma série de objetos, engenhocas e engrenagens. Os artistas [...] vivenciaram e trocaram experiências [...] por quase um ano e meio, através de uma residência artística [...] e o resultado dessa integração é a instalação *Sonar*, que expõe sons graves que remetem ao orgânico, à respiração e ao vento. E os agudos, referentes aos elementos que circulam na natureza, como grilos e cigarras. Juntamente com a mostra foram criados instrumentos, que serão tocados no dia de abertura [...] pelos artistas em uma performance coletiva de interação com os sons da obra e com o público presente (FUNARTE, 2017).

A criação de territórios sonoros e visuais é recorrente no trabalho de O Grivo. A ambientação de *Sonar* chamou atenção de quem adentrou a galeria na FUNARTE, em função da considerável área física ocupada pelas esculturas que compunham uma orquestra de “engenhocas sonoras” (O Grivo, 2015). Assim como uma orquestra tradicional ocupa extensa área física, as instalações do coletivo

geralmente demandam a mesma necessidade. A ocupação do espaço com as esculturas é etapa essencial no trabalho dos artistas, pois cada peça é responsável por desempenhar uma função específica dentro da ação. A intensa relação de O Grivo com o espaço pode ser ponto de partida para um pensamento crítico, no sentido de reconhecer as possibilidades que os artistas nos propõem através da construção de um espaço sensorial: “tem uma cosia que é muito forte que é o embate com o espaço. Quando a gente chega no espaço e como ocupá-lo, seja do ponto de vista musical ou sonoro, do ponto de vista da distribuição do trabalho” (GALERIA NARA ROESLER, 2015).

Ao adentrarmos a galeria (Figura 1) onde estava o trabalho de O Grivo, era impossível não direcionarmos o olhar para a considerável área física que os elementos artísticos ocupavam. Na entrada, um pouco mais à esquerda, encontrávamos três grandes flautas (caixas de ressonância) de madeira no chão ligadas a um par de foles cada. Os seis foles ocupavam o espaço mais à direita da galeria, suspensos por uma estrutura de madeira, alta e resistente o suficiente para permitir o seu funcionamento. Entre uma escultura e outra encontravam-se, no chão, canos ou mangueiras hidráulicas, utilizadas pelos artistas como material de ligação entre os foles e as flautas. Essas mangueiras assumiam a forma de linhas sinuosas que adentravam o interior da galeria sugerindo um movimento ao olhar que percorria, ora o chão percebendo as flautas, ora o plano mais elevado percebendo os foles, abrindo e fechando, num movimento interrompido e constante ao mesmo tempo.

547 ■



Figura 1. O Grivo. “Sonar”. 2017. Imagem disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/artes-visuais/sons-da-natureza-e-do-corpo-humano-dao-o-tom-de-%E2%80%98sonar%E2%80%99-na-funarte-mg/>>.

Mais ao fundo havia uma pequena floresta, onde inúmeras esculturas remetiam à imagem de raízes, móveis, enquanto outras lembravam cata-ventos, pequenos “14 Bis”. Estas últimas, dentro de uma programação de tempo, eram acionadas e produziam movimentos e sonoridades. A obra era composta por computadores, caixas de som e três mesas de trabalho, organizadas pelos artistas com materiais que lhe interessavam em sonoridades e formas. Eram dessas mesas, durante a performance, que os artistas exploravam sonoridades e dialogavam com outros sons produzidos pelos foles e pelas flautas, pelos cata-ventos e as raízes, além das sonoridades que estavam disponíveis e programadas nos computadores.

É importante ressaltar que a maneira como a obra está descrita neste texto, ao sugerir lateralidades e números, não pretende criar uma imagem estática sobre a instalação, ao contrário, essas classificações se apresentam apenas como uma das múltiplas possibilidades para descrever uma obra. De acordo com Deleuze e Guattari:

Acontece que o número deixou de ser um conceito universal que mede os elementos segundo seu lugar numa dimensão qualquer, para tornar-se ele próprio uma multiplicidade variável segundo as dimensões consideradas (primado do domínio sobre um complexo de números ligado a este domínio). Nós não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida. A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação: é o caso da unidade-pivô que funda um conjunto de correlações biunívocas entre elementos ou pontos objetivos, ou do Uno que se divide segundo a lei de uma lógica binária da diferenciação no sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.16).

■ 548

2.1- Sonar e a relação com o rizoma

Neste cenário de ocupação, montagem, instalação e performance, a associação com o conceito de rizoma nos pareceu inevitável. Conceito apropriado da botânica por Deleuze e Guattari, o rizoma se contrapõe à imagem platônica da árvore e propõe a imagem de estruturas que se espalham horizontalmente sem uma forma e direção definidas: “toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação” (FERREIRA, 2008, p. 29). O rizoma é a forma como o pensamento se abre e se alimenta na relação direta com outros pensamentos, é uma possibilidade de questionar conceitos definitivos e delimitados. Há, nos rizomas, certa recusa em se conduzir ao uno, pois o rizoma não se reconhece na unidade, ele é contra o fechamento, contra regras pré-estabelecidas, já que se move e se expande em todas as direções:

O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n+1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.31).

A imagem criada por meio da ocupação do espaço pelas esculturas sonoras de O Grivo pode ser entendida como a imagem do próprio rizoma. Contemplado em sua totalidade, percebermos diversas conexões que ramificam uma escultura à outra, cada uma com características próprias e, ao mesmo tempo, de fundo experimental. Não há, nas peças, nenhuma ideia de projeto pré-concebido ou rigidamente arquitetado, pois as soluções encontradas para a construção das esculturas sugerem ser frutos do próprio processo criativo do encontro entre os músicos. Dessa forma, essa relação da concepção visual de um trabalho que se alastra no espaço, ao mesmo tempo que demonstra a diversidade de possibilidades conhecidas pelos artistas, indica os caminhos do seu processo de pesquisa artística.

Sonar possui um desenho visual que favorece diversas percepções, pois se percebe a forma da peça artística extensa e cheia de “segmentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.17), ao analisarmos como as ramificações multiplicam-se à medida que o olhar se desloca ao longo de sua extensão. Nesse sentido, observar com detalhe sua constituição, o modo de fazer, as materialidades empregadas ativam percepções em relação ao objeto artístico, que nem sempre se faz possível, se pensarmos nos espaços mais tradicionais da arte. Não raro, os corpos dos espectadores se encontram distantes da obra de arte, há certa delimitação no contato do corpo com as obras. Isso não acontece em *Sonar*. Ao observar as particularidades, como o caso das esculturas, percebe-se que elas compõem um universo de possibilidades visuais e sonoras que não se encerram em si mesmas e nem estão ali como componentes ilustrativos, uma vez que cada escultura é uma complexa rede de relações visuais-sonoras dentro da composição maior, que se faz o trabalho artístico.

Essa riqueza pode ser verificada, por exemplo, no conjunto que chamamos floresta. As esculturas abrem-se como uma mata em que os corpos dos espectadores, bem como dos músicos, transitam sem impedimentos entre as esculturas subvertendo a comum distância que se cria entre espectadores e a obra de arte. Essas esculturas são construídas a partir de fragmentos de madeira que se alastram em uma série de ligações geométricas e orgânicas, dando mais a ideia de rizoma do que a imagem e função de raiz, caule e copa. Não se trata de uma floresta de árvores, mas de raízes. Cada madeira é interligada uma a outra num movimento de linhas retas e curvas, numa relação de segmentos entre as partes que a compõem, subvertendo por diversas vezes a insistente ideia de que se trata de árvores (Figura 2).

Nenhuma escultura é igual à outra, uma vez que a diversidade da sua composição está na maneira como a unidade é estilizada pela multiplicidade de ramificações e improvisações. As estruturas, ao serem construídas a partir da

variedade de medidas e planos, se sustentam no vazio da sua exterioridade, que permite que seus fragmentos possam dialogar uns com os outros e revela a transitoriedade das imagens da obra, uma vez que elas se abrem múltiplas devido ao fato de que para cada posicionamento do espectador no espaço um novo ponto de vista sobre a obra surja. Assim, a forma como as esculturas da floresta foram construídas, fragmentadas e múltiplas, nos leva a associá-las aos móveis de “Calder” (Figura 3), tão rizomáticos quanto as peças de O Grivo.



■ 550

Figura 2. O Grivo. Sonar. 2017. Imagem disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/artes-visuais/sons-da-natureza-e-do-corpo-humano-dao-o-tom-de-%E2%80%98sonar%E2%80%99-na-funarte-mg/>>.



Figura 3. Alexander Calder. Untitled.1937. Imagem disponível em: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-untitled-t07920>>.

A relação das esculturas de O Grivo com as esculturas de Calder favorece uma expansão da análise, ao dialogar também com outros dois conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari, “instabilidade e vulnerabilidade” (ROLNIK, 2003). Há certa instabilidade em *Sonar*, assim como há nos trabalhos de Calder, pois a forma como as esculturas foram concebidas, o diálogo que estabelecem com o ar, são características que acentuam a vulnerabilidade das peças. Ao contrário do que possa sugerir a ideia de vulnerabilidade e instabilidade como medidas depreciativas, de caráter frágil em relação às esculturas, de acordo com Deleuze e Guattari, a presença da vulnerabilidade nada mais é do que o aspecto sensível que possuem os corpos, como nos sugere a leitura de Suely Rolnik:

ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalcada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas. (...) A própria neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical, (...) sendo a segunda, que por

conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos (ROLNIK, 2003).

Dessa forma, a vulnerabilidade e a instabilidade presentes nas obras, potencializam o caráter maleável e múltiplo que, de acordo com Deleuze e Guattari, não devem mais ser aprisionados pelas concepções tradicionais da arte, em que a rigidez e a padronização impedem que outras formas de “pensar-criar” (ROLNIK, 2003) experimentem novos caminhos artísticos. É por meio da vulnerabilidade que o sensível retorna aos corpos, pois libertos da razão e da linguagem, a obra *Sonar* possibilita que o espectador pense a obra a partir do espaço em relação ao seu próprio corpo. Assim, “pensar e criar através dos corpos” (ROLNIK, 2003) nos oferece a chance de construir novos territórios, não fixados, espaços do sensível, onde não se começa nem conclui, pois é entre as coisas que as medidas se desfazem e o limite do corpo e da obra tornam-se linhas de fuga um do outro.

Tanto nas peças de O Grivo quanto nas de Calder, o ar é elemento determinante para dar vida às peças. Pelo ar, as esculturas conseguem atingir o seu potencial de maleabilidade, vulnerabilidade e movimento e, por isso, tornam-se opostos à ideia de obra estática, fixa, segura. A interação dessas peças com o ar provoca constante recriação da paisagem, em que nenhuma se faz igual à outra. O ar é elemento livre, avesso a normatizações e, na interação com as obras, transfere essas características às peças. De maneira especial na relação com *Sonar*, em que muitas das esculturas-móveis têm suas partes unidas por finos fios de cobre e pequenos pregos de madeira, a relação dessas peças com o ar faz com que a instabilidade e a vulnerabilidade assumam seu ponto ápice. Ao observamos *Sonar*, temos a sensação de que aquelas esculturas iriam ao chão ou que suas partes se desprenderiam, tamanho era a busca pelo equilíbrio. Essa aparente vulnerabilidade promoveu reflexões sobre a maneira como concebemos arte, de como possuímos ideias fixas e pré-concebidas sobre o que estamos acostumados a chamar de obras de arte. E se fosse o caso de uma das esculturas ir ao chão? Que conflito poderia haver? As concepções e julgamentos que realizamos sobre a expografia, sobre as materialidades empregadas na construção de uma peça, contribuem constantemente, para uma hierarquização entre as produções artísticas. Acabamos apenas por reforçar visões dualistas, ao colocar de um lado, aquelas consideradas duráveis e estáveis e de outro, as produções consideradas, às vezes menores, por não dialogarem com concepções cristalizadas da arte.



Figura 4. Roberto Freitas e O Grivo apresentam a instalação *Sonar* em BH. Imagem disponível em: < <https://www.itaucultural.org.br/roberto-freitas-e-o-grivo-apresentam-a-instalacao-sonar-em-bh>>.

Conclusão

Neste momento final do texto, sem querer encerrar a discussão, é importante dizer sobre a característica da “passagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.21) em *Sonar*, a propriedade do que é transitório mais uma vez, em diálogo com a ideia de rizoma. *Sonar* é um trabalho que proporciona passagens não só do espectador entre suas peças, como também de uma série de relações sonoras musicais realizadas pelos artistas durante a performance. Neste trabalho, talvez não caiba perguntar o que é isso, em uma tentativa de decifrar o que se pretende com aquela instalação. No entanto, indagar cria diversas possibilidades de interação, pois não se limita somente em esgotar as relações com a obra, mas a explorar os múltiplos sentidos que nos são oferecidos toda vez que voltamos a ela.

Não é possível identificar “nem começo e nem fim” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.21) no trabalho de O Grivo, já que não existe qualquer elemento que possa determinar um início ou um ponto de chegada por onde devam transitar os espectadores ou os próprios músicos em sua performance. A abertura para movimentação reforça a dimensão performática do trabalho, na medida em que ela não se define apenas na ação musical, pois a dimensão visual é constantemente alimentada pelas mudanças que ocorrem em sua interação, o que está de acordo com os princípios que regem o rizoma: “não existe centro, nem periferia, apenas possibilidades, relações e encontros” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.16).

Pode-se partir de qualquer ponto para iniciar uma série de relações de passagens, uma vez que na exposição não há uma forma determinada de interagir e perceber a obra. Interessados em como aquele maquinário sonoro funciona, dificilmente um espectador entrará pela obra em busca de uma introdução, mas se

localizará rapidamente no caminho, no processo. Essa flexibilidade marca o pensamento pelo rizoma que não se estabelece fixo, mas se apresenta “nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.28), algo que está em constante movimento e associação. Aquilo que prima pela multiplicidade, pela heterogeneidade, pois qualquer parte ou ponto pode ser ligado a outro. Nesse sentido, dificilmente o pensamento irá se fixar em um local, já que a grande variedade de possibilidades se apresenta como ideia oposta a de unidade: “assim, ao invés de submeter a multiplicidade à unidade, deve-se extrair o conceito de uno da multiplicidade” (FERREIRA, 2008, p. 34). Para Deleuze e Guattari, são diferentes pensamentos em uma rede de trocas e relações, livres de barreiras, mas sujeitos a “rupturas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.28).

Da mesma forma que não encontramos linearidade visual em *Sonar*, também não é possível identificar harmonia na sua sonoridade. Da mesma forma que os materiais não convencionais apresentam aos músicos possibilidades inusitadas, a música é explorada a partir daquilo que foge ao convencional, ao ser pautada nos inúmeros sons que nos passam despercebidos, uma vez que o coletivo busca na inquietude a experimentação sonora. De forma geral, o interesse de O Grivo nas sonoridades extras musicais não se configura apenas como paisagem sonora, mas, sim, como experimentações a partir de materiais diversos “em busca de sons que se aproximem da música” (O GRIVO/ NARA ROELSER, 2017). O princípio visual e sonoro é a própria experimentação, pois a maneira de tocar ou de construir o som não obedece a nenhuma estrutura convencional:

como foge de uma estrutura tradicional musical, de harmonia, ser pentatônico, de ter uma forma sonata, como já foge disso já abre um campo muito vasto de conexões possíveis que uma pessoa pode fazer. Uma pessoa pode se interessar pelo ritmo, uma pessoa pode estar escutando uma coisa que a gente não está imaginando, às vezes inclusive quando a gente está ensaiando para desenvolver as improvisações acontece muito isso, eu estou pensando por um ponto de vista e o Canário esta por outro, aí um vai trocando com o outro os pontos de vistas.” (SESC TV, 2017).

Ao questionar a própria ideia de música, em sua definição, O Grivo permite que possamos demonstra como sua obra compactua com o conceito de rizoma, ao abraçar a multiplicidade em oposição à unidade e ao oferecer inúmeros sons, desprezados comumente por concepções tradicionais musicais, que ganham destaque e importância nas mãos dos músicos (Figura 4). Como um coletivo que trabalha em suas obras a multiplicidade, O Grivo agencia o movimento a partir da heterogeneidade em diferentes velocidades, conforme rompe com percepções sonoras condicionadas e atribui ao espectador o acesso a novas conexões. Os sons são extraídos de fontes diversas, pedaços de molas, taças de vinho quebradas, hastes de arame, instrumentos musicais tradicionais alterados em busca de novos sons, recursos tecnológicos, programações, projeções entre outros. É interessante ver as reações dos músicos, ao experimentarem seus objetos sonoros, já que as particularidades vão sendo produzidas naquele instante:

os mecanismos sonoros criados pelo coletivo O Grivo são compostos geralmente por materiais coletados pelos artistas, muitas vezes objetos precários e/ou em desuso como, por exemplo, madeiras de demolição, latas de alumínio, cordas, elásticos, chapas metálicas oxidadas, roldanas, cortiças, arames, radiolas, amplificadores e outros. Geralmente utilizam-se sistemas elétricos e mecânicos para possibilitar o movimento e gestos das peças bem como o seu funcionamento (GIOVANI, 2011, p.23)¹.

Os computadores são utilizados, assim, como elementos aglutinadores de diversidades materiais e sensoriais durante as gravações, no instante em que ajudam a construir o espaço em estruturas heterogêneas, que se proliferam em outras percepções e outros registros. Essa mistura de tempo e sonoridades, na qual gravações e programações dialogam com sons construídos na ação performática, retira-nos do lugar comum, identificado, padronizado musicalmente, ao nos remeter a outra espacialidade, em que a ruptura com a harmonia ampara-se, agora, em imagens. Os artistas buscam, assim, “criar uma ambientação sonora [...], levando a um estado que proporcione uma desaceleração, um contato com o ócio, um parar para ouvir” (O GRIVO/ NARA ROELSER, 2017). Dessa forma, o trabalho de O Grivo é um convite para a experimentação, já que constitui uma relação de errância com o espaço da arte, uma possibilidade de entrar em desarmonia com aquilo que nos é rotineiro e previsível, ao assumir uma nova postura na relação com o objeto artístico, voltada para a fragilidade, a fuga e a descentralização. Como parte da multiplicidade, avança-se ao mesmo que se para, desacelera-se da mesma forma que se acelera, de maneira que romper e proliferar tornam-se parte de um desvio que subverte as expectativas, no instante em que fim e começo anulam-se e o que impera é a indecisão, o entre como fundamento do mover e do pensar. Nas obras produzidas pelo coletivo, esse mover e pensar estão presentes tanto nas sonoridades quanto na visualidade, pois elas agregam correlações não localizáveis, nas linhas do improvisado, do círculo quebrado, no qual dentro e fora se confundem.

555 ■

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, v. 3. 1996.

FERREIRA, Flávia Turino. **Rizoma: um método para as redes?** Liinc em Revista, v. 4, n.1, março, Rio de Janeiro, 2008, p.28-40.

FUNARTE. **Sonar**. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/artes-integradas/funarte-mg-tem-exposicao-show-e-ocupacao-transarte-neste-fim-de-semana/>>. Acesso em 28 de dez. 2017.

¹Agradecemos à professora Giulia Villela Giovani por disponibilizar seu trabalho de conclusão de curso (Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais) para elaboração desse artigo.

GALERIA NARA ROESLER. **O Grivo**. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/53-o-grivo/>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

_____. **O Grivo**. [Vídeo]. Produção: Galeria Nara Roesler. 2015. Vídeo arte, 5'27". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SOMJxEwy1uM>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

GIOVANI, Giulia Villela. **Metodologia para documentação e acondicionamento de uma obra contemporânea complexa: Máquinas sonoras do coletivo O Grivo**. 2011. 81f. Trabalho de conclusão de curso (Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis)- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ITAU CULTURAL. **Roberto Freitas e O Grivo apresentam a instalação Sonar em BH**. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/roberto-freitas-e-o-grivo-apresentam-a-instalacao-sonar-em-bh>>. Acesso em 25 de dez. de 2017.

OI FUTURO. **O Grivo- contas gotas**. [Vídeo]. Produção: Oi futuro. 2013. Vídeo arte, 2'54". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IprFDq4Mgxo>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

■ 556

O GRIVO. **Engrenagem**. [Vídeo]. Produção: O Grivo. 2017. Vídeo arte, 1'13". Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCtYKyAAIifRQpUPfOmvuGPQ>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

_____. **Portfolio**. Disponível em: <<http://www.ogrivo.com/og/wp-content/uploads/2015/07/portfolio-web.pdf>>. Acesso em 27 de nov. de 2017.

O GRIVO/NARA ROESLER. **O Grivo**. Disponível em: <<http://www.ogrivo.com/v%C3%ADdeo/o-grivo-nara-roesler/>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

ROLNIK, Suely. **A cafetinagem da criação**. Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0202200309.htm>>. Acesso em 30 de jan. de 2018.
<https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200007>

SESC TV. **Curtas artes: O Grivo**. [Vídeo]. Produção: Sesc tv. 2013. Vídeo arte, 5'55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGydyrr_vtk>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

TATE. **Alexandre Calder, Untitled, 1934**. Londres, 2017. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-untitled-t07920>>. Acesso em 28 de nov. de 2017.

Recebido em 21/10/2019 - Aprovado em 27/04/2020

Como citar :

Oliveira, G. C. & Costa, A. R. (2020). SONAR: Uma análise visual OuvirOUver, 16(2), 544-556. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-51052>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.