



DESEJOS DA MÁQUINA EM A MÁQUINA DESEJANTE:
voz esquizofônica e tecnologias low-tech

DESEOS DE LA MÁQUINA EN A MÁQUINA DESEJANTE:
Esquizofonia y tecnologías low-tech

DESIRE OF THE MACHINE IN A MÁQUINA DESEJANTE:
Schizophrenic voice and low-tech technologies

Guilherme Mayer¹

Universidade de Brasília

<https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

César Lignelli²

Universidade de Brasília

<https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

João Lucas³

Universidade de Brasília

<https://orcid.org/0000-0002-5951-5733>

Resumo

O presente artigo tem como objetivo associar a ideia de desejo como produção e a ideia de voz esquizofônica e tecnologias *low-tech* para compreender aspectos criativos do espetáculo *A Máquina Desejante* (2023). Para tal, apresentar-se-á uma perspectiva conceitual de desejo e um percurso discursivo envolvendo operacionalidade, possibilidades, metáfora, sentido, técnica e fracasso, junto a imagens e relatos de alguns dos dispositivos desenvolvidos durante o processo criativo.

¹ Doutorando em Processos Composicionais para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Mestre em Artes Cênicas pelo mesmo programa. Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Pesquisador do núcleo Brasília do Centro de Investigação em Arte-Pensamento e Políticas da Convivência (AnD Lab). Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena.

² Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2021 - 2022) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000).

³ João Paulo Lucas é pianista, compositor e pesquisador. Graduou-se com alta classificação no curso superior de piano do Conservatório Nacional de Lisboa. Colaborou com alguns dos mais importantes criadores do teatro e da dança contemporânea em Portugal, tendo participado como compositor em mais de setenta peças, muitas delas premiadas nacional e internacionalmente. Radicado em Brasília desde 2010, é mestre em Artes pela Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Processos Composicionais para a Cena e Doutorado pela mesma instituição na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena.

Palavras-chave: Low-tech, Voz esquizofônica, Sonoridades, Cena Contemporânea, Desejo.

Resumen

Este artículo pretende asociar la idea de deseo como producción y la idea de voz esquizofónica y tecnologías low-tech para comprender aspectos creativos del espectáculo *A Máquina Desejante* (2023). Para ello, se presentará una perspectiva conceptual del deseo y un recorrido discursivo que involucra operatividad, posibilidades, metáfora, significado, técnica y fracaso, junto con imágenes y relatos de algunos de los dispositivos desarrollados durante el proceso creativo.

Palabras-clave: Low-tech, Voz esquizofónica, Sonoridad, Escena Contemporânea, Desejo

Abstract

This article aims to associate the idea of desire as production and the idea of schizophrenic voice and low-tech technologies to understand creative aspects of the show *A Máquina Desejante* (2023). To this end, a conceptual perspective of desire and a discursive path involving operability, possibilities, metaphor, meaning, technique and failure will be presented, along with images and reports of some of the devices developed during the creative process.

Keywords: Low-tech; Schizophrenic voice; Sound; Contemporary Scene; Desire;

O desejo e a máquina.

Já se ouviu falar do desejo enquanto máquina anteriormente. Não há aqui novidade sobre tal assunto. Parte-se, enquanto premissa deste artigo, da perspectiva do desejo não como sinônimo de falta (Lacan, 1998), (Freud, 1996), (Nietzsche, 1999), mas sim de produção. Neste sentido, a analogia conhecida de Gilles Deleuze e Félix Guattari, acerca da máquina pode nos ser útil para início de conversa:

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (Deleuze, Guattari, 2006, p.11).

Toda essa produção de máquinas incessantes pode suscitar parte do que se espera no espetáculo focal deste artigo. A história de uma máquina, com o nome de Aurora, que deseja experimentar as delícias e intempéries da vida humana. Ou, de outra perspectiva, a história de uma

voz homônima confinada a uma realidade maquínica repleta de saudades do que não é. Aqui, um choque de perspectiva ocorre ao se referir a analogia deleuziana e guattariana, que, ao invés de se propor uma máquina-órgão, pensa-se na produção da máquina como humana.

Em outras palavras temos aqui, em certa perspectiva, uma inversão. Em *stricto sensu*, uma inversão da inversão. Pensar em um humano como máquina, já por si só, é uma inversão da perspectiva orgânica, e esteticamente é possível transbordar mais uma vez tal proposta do avesso. Se é possível pensar em um corpo humano desejante como conectado e com diversos acoplamentos, então também pode-se especular uma máquina com pulsões, formulações e devaneios existenciais. Produções e impossibilidades que se chocam a depender das peças que a engendram.

A especulação das sensações e possibilidades de objetos não-humanos pode ser considerada antropomorfismo. Esse termo tem sua etimologia nas palavras *anthropo* (homem) e *morphos* (forma), ou seja, em algo que assume formas humanas. Além de uma possibilidade estética para a criação, o antropomorfismo está presente como uma forma relacional do cotidiano, como apresenta Alfred Gell, nos termos a seguir:

O carro não reflete apenas a personalidade do proprietário, ele tem a personalidade como um carro. Por exemplo, possuo um Toyota que considero mais do que um amor abjeto, [...] Na minha família, o Toyota tem apelido, Toyolly, ou 'Olly' para ser mais curto. Meu Toyota é confiável e atencioso, ele só quebra, de forma relativamente secundária, apenas quando 'sabe' que não resultará em grande inconveniência (Gell, 1998, p. 18, grifo do autor, tradução nossa⁴).

Conforme os dramaturgos, diretores e performers: João Lucas e César Lignelli, *A Máquina Desejante*⁵ (2023) cruza as linguagens do teatro, da música e da performance/instalação e visa proporcionar uma experiência de cumplicidade perante perplexidades e deslumbramentos da existência. Estruturado sobre o monólogo da voz de Aurora, produz um sentido aventuroso de compromisso com o público no desafio de uma experiência perceptiva conjunta, ancorada que está por um lado na performatividade mecânica do cenário e, por outro, na expressividade abstrata da música.

Pode-se elucubrar também que a discussão pretendida pela obra apresenta características em bases de modos de vida do cotidiano reconfigurados esteticamente. Este trabalho especulativo não

⁴ [...] *The car does not just reflect the owner's personhood, it has personhood as a car. For example, I possess a Toyota which I esteem rather than abjectly love [...] In my Family, this Toyota has a personal name, Toyolly, or 'Olly' for short. My Toyota is reliable and considerate; it only breaks down in relatively minor ways at times when he 'knows' that no great inconvenience will result.* (Gell, 1998, p. 18).

⁵ A montagem foi contemplada por edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal - FAC/DF em 2021.

trata apenas de um antropomorfismo, como o de um ser aficionado por carros trataria. Entretanto, ao se pensar nessa composição, nota-se que *A Máquina Desejante* é um espetáculo que trata sobre a insaciedade. A personagem principal deseja de maneira gulosa. É possível pensar neste espetáculo como uma composição de infintos agenciamentos.

Portanto, ao prosseguir com esta proposta, propõe-se delinear aspectos da insaciedade da protagonista e do processo criativo percebido na peça. E para isso, Deleuze e Guattari definem que: “A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: ‘e’, ‘e depois’” (2006, p.16). Tal adição constitui inventários complexos de processos que podem ser percebidos no espetáculo.

Aurora não deseja apenas o prazer, ou apenas o alimento, ou apenas divagar sobre o funcionamento das coisas, ou apenas a atenção de quem a assiste. De mesmo modo, Aurora não se tornaria satisfeita ao completar algumas dessas questões listadas, quiçá ao finalizar a lista. Pois, todo seu desejo ainda é acoplado a diversas outras instâncias que fazem dela a figura protagonista da cena.

Sobre essa questão mais uma vez Deleuze apresenta sua delimitação conceitual acerca do desejo:

[...] não desejo uma mulher, tenho vergonha de dizer uma coisa dessas. Proust disse, e é bonito em Proust: não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito (Parnet, 2010, p.16).

E neste sentido, pode-se entender que para Deleuze, assim como percebe-se que Aurora não deseja apenas uma coisa. Todo seu desejo tem a ver com construir um agenciamento, construir um conjunto, deseja-se produzir o desejo, mais do que realizá-lo. Em *A Máquina Desejante*, a não realização é tão fatídica quanto a vontade de fazê-lo.

Além da sensação do desejo incessante da obra, há algo que se torna evidente ao longo da peça: o aprisionamento da personagem frente às suas possibilidades. Uma voz maquínica que além de produzir o desejo e o desejo a produzir, não apresenta a agência de, de fato, resolver as demandas que especula. Ela não consegue, em um sentido normativo, respirar, fazer amor, sentir o cheiro das flores entre outras hipóteses trazidas no texto dramaturgico.

Esquizofonia, low-tech e maquinas.

O leitor pode neste momento perguntar: como essa proposta encontra-se no cerne de uma cena? Como materializar uma discussão estética sobre o desejo? No prosseguir desta seção apresentar-se-á, algumas estratégias de composição da máquina.

Para adentrar neste labirinto, cabe delinear como a já citada protagonista da obra, Aurora, aparece na cena. A compreensão de dois conceitos acerca das sonoridades: a esquizofonia (Schafer, 2001) e a reprodução acusmática (Schaeffer, 1998) auxiliam neste processo.

Murray Schafer definiu a esquizofonia, enquanto um neologismo criado a partir das palavras gregas *schizo*, partido, e *phone*, som, como a separação entre a fonte que emitiu o som e a sua reprodução ouvida por outrem. Segundo ele, “Os sons reproduzidos de maneira eletroacústica são cópias e podem ser representados em outros tempos e lugares” (2001, p. 364).

Por sua vez, Pierre Schaeffer, definiu a acusmática como o processo de reprodução eletroacústica, assim como este pode possibilitar novos sentidos ao público em questão. O efeito acusmático traz consigo uma sensação de certa modificação no público. Dentre estas, para o recorte desta pesquisa, chama atenção duas de suas características: “a aparição de uma reverberação aparente” (1998, p.50, tradução nossa⁶) e a “confusão dos sons por falta de referências audiovisuais” (1998, p.50, tradução nossa⁷).

A esquizofonia e a reprodução acusmática delineiam a relação sonoro espacial de Aurora no espetáculo em questão. A atriz Sulian Vieira gravou a voz da personagem e ela não está presente na peça. Assim, o único personagem da obra em questão que apresenta falas teve sua forma de produção captada em outro espaço e reproduzida em cena.

Essa é uma decisão que auxilia na criação do mistério que envolve Aurora e suas vontades apresentadas. Há uma referência visual possível da personagem que se dá por meio de um origami, que faz menção a uma figura feminina. Esse se localiza em uma espécie de palco formado por um alto falante (figuras 1 e 2). Por sua vez, o origami se movimenta a partir de frequências anteriormente programadas reproduzidas pelo mesmo alto falante em momentos específicos da peça. Não vemos olhos, braços, cabeça, ou orelhas da atriz, ao invés disso lidamos com essa voz que tem um corpo de papel em miniatura.

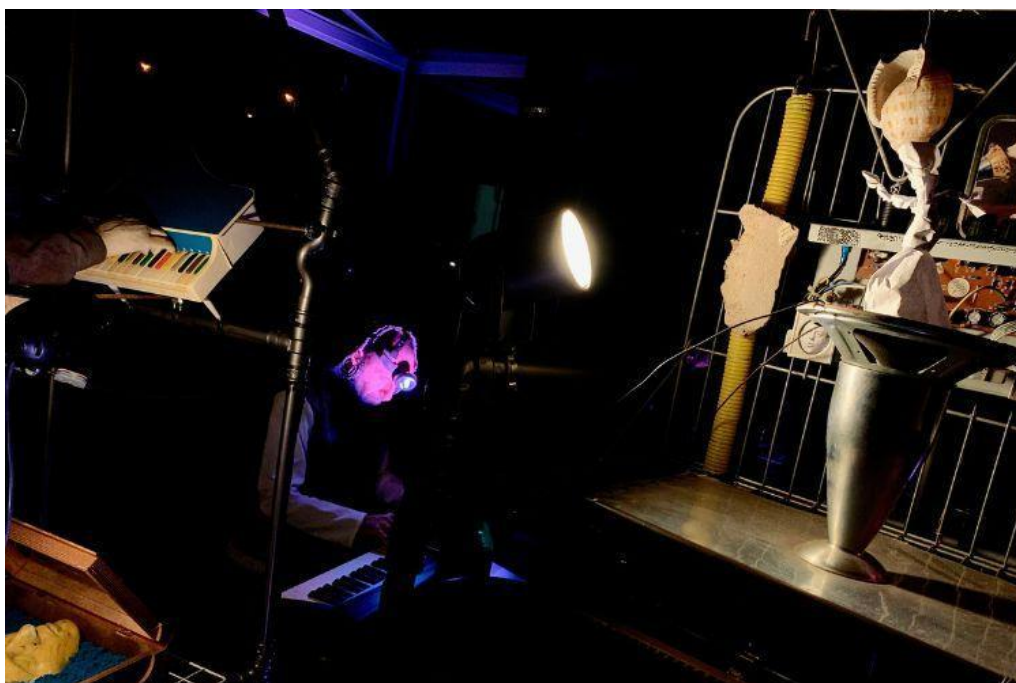
Sem entrar em muitos meandros sobre como um som consegue ser reproduzido fisicamente, entende-se que uma das características de um auto falante consiste na movimentação de uma membrana com o fim de possibilitar a percepção humana de sonoridades. Isto pode ser percebido no processo de pressão acústica, que segundo Carlos Correa e Homero Silva “a pressão acústica depende do quadrado da frequência, para mantermos constante o nível de pressão sonora” (Correia; Silva, 2002, p.3).

⁶ “*la aparición de una reverberación aparente*” (Schaeffer, 1998, p.50).

⁷ “*confusión de sonido debida a la ausencia de referencias audiovisuales*” (Schaeffer, 1998, p.50)



(Figura 1) Performer João Lucas. Foto de Adriano Roza.



(Figura 2) Performer João Lucas. Foto de Adriano Roza.

Outra dinâmica igualmente interessante é o fato de haver essa reverberação aparente apontada por Schaeffer. A reverberação “refere-se à percepção de distância entre a fonte sonora e o receptor, associado ao tamanho e às características do espaço em que o som é executado” (Lignelli, 2020, p. 264). De toda a sorte, as quatro paredes que refletiam as ondas sonoras na sala em que foi gravada a

voz da atriz não são as mesmas da caixa preta em que se apresentou o espetáculo, dando assim, uma sensação de outro espaço. O espaço em que a voz se encontra. Dentro da máquina.

Pormenorizadamente, Aurora está presa em meio ao corpo de máquina e esta voz, ao invés de ser projetada no espaço em questão como entendemos, está entranhada dentro do maquinário que é, também, seu corpo. Propõe-se, dessa forma, entender esteticamente a diferença de três sons, o som produzido na sala em que Vieira gravou, o som gravado transduzido por microfones, e ao fim, o som projetado em alto falante para a cena.

Em outro sentido torna-se relevante comentar sobre como a máquina se corporifica na cena. *A Máquina Desejante* para além do movimento da bailarina, apresenta diversos outros objetos com funções cinéticas, e tudo isso funciona de maneira Low-Tech.

[...] o termo “Low-Tech” denota os setores industriais que têm nenhum ou baixo gasto em P&D. A base desta categorização é o indicador de intensidade de P&D que mede a relação entre as despesas de I&D e o volume de negócios de uma empresa ou o valor de produção de um setor. Por meio deste indicador, setores com intensidade de P&D superior mais de 5 por cento são caracterizados como “alta tecnologia” e aqueles com experiência em P&D intensidade entre 3 e 5 por cento como “tecnologia média-alta” ou “tecnologias complexas” (Hirsch-Kreinsen, 2008, p.19, tradução nossa⁸).

P&D significa pesquisa e desenvolvimento, assim sendo, Low-Tech são tecnologias de baixa teor de inovação e pesquisas sobre o tema, tecnologias antigas. Entretanto, além de ser um material que não apresenta esse ímpeto de inovação em uma lógica de patentes e propriedades intelectuais, esses pode ser utilizado esteticamente de diversas maneiras.

À título de exemplificação a Low-Tech é usada artisticamente no trabalho de João Carlos Machado, pois mesmo ele tendo domínio de softwares de áudio e imagem, diz “ ainda assim, prefiro obter sons e imagens em movimento através de aparelhos mecânicos construídos por mim e movidos a ‘tração humana’” (2009, p. 612). Portanto, traquitanas, manivelas e coisas desse tipo, mesmo não sendo tecnologias de ponta contemporaneamente, tem o seu uso estético.

A Máquina, ou o conjunto de maquiuetas que constituem Aurora foram compostos pelo mesmo modo de produção Low-Tech, tendo como base motores rotacionais comandados por uma espécie de mesa controladora desenvolvida para o espetáculo. Estes dispositivos podem gerar no público um certo encanto nostálgico de máquinas antigas, numa ótica do que é *vintage*, além de aproximar-se da lógica da precariedade e seu pensamento inventivo, como define Rodrigo Alonso:

⁸ “the term “low-technology” denotes those industrial sectors that have no or low R&D expenditures. The basis of this categorization is the R&D intensity indicator which measures the ratio of the R&D expenditure to the turnover of a company or to the output value of a sector. By means of this indicator, sectors with a R&D intensity of more than 5 per cent are characterized as ‘high-tech’ or ‘high-technology’ and those with a R&D intensity of between 3 and 5 per cent as ‘medium-high-tech’ or ‘complex technologies’ (Hirsch-Kreinsen, 2008, p.19).

É hora de se referir Low Tech como uma prática legítima que gera um discurso engajados acerca da tecnologia vanguardista produzida [...], e que levanta questões estéticas e filosóficas igualmente válidas para compreender em toda a sua dimensão o status da arte, e mesmo da humanidade, no que tange às sociedades pós-industriais contemporâneas (Alonso, 2002, n.p).

A Máquina Desejante deseja em movimento. Sua voz é separada da fonte de emissão sonora estranhando sua recepção. Suas maquinetas perpassam caminhos nostálgicos e seus discursos remetem às pulsões próprias da precariedade. Abre sentidos.

Entre mãos e máquinas.

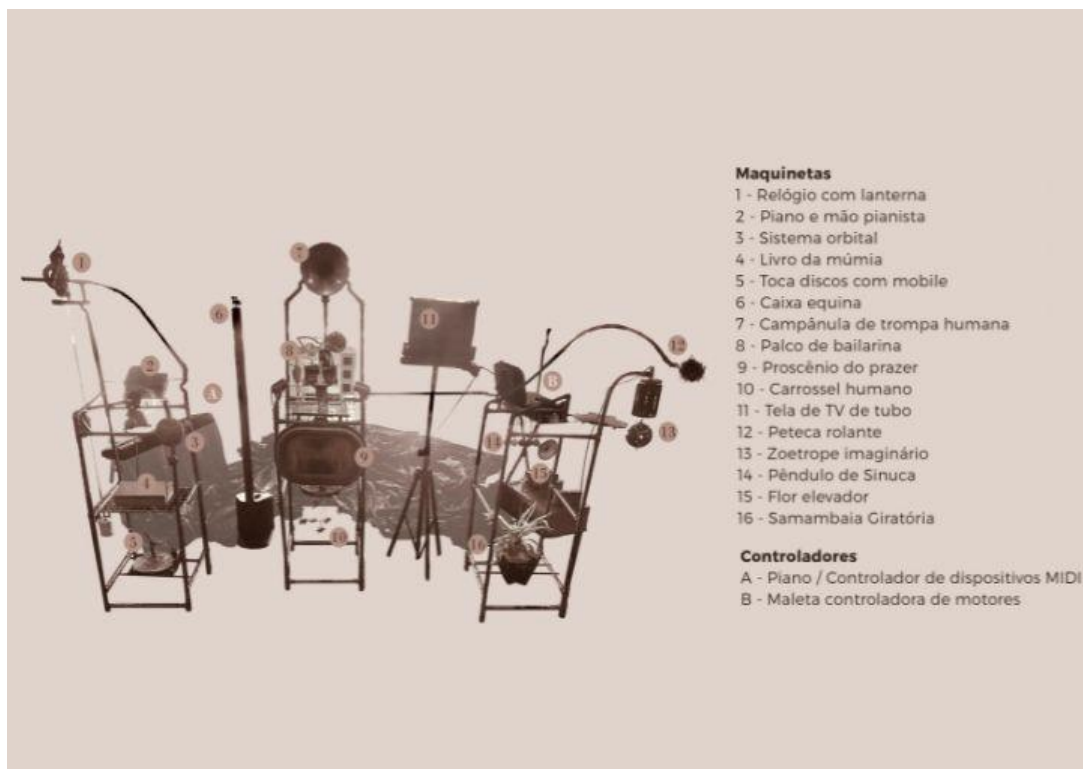
O que foi preciso para montar um cenário como isso? Furadeira, parafusadeira, lixadeira, esmerilhadeira, tico-tico, alicates, cola, martelo de borracha, ferro de solda, estanho, tubos e conexões diversas de PVC, vergalhões, madeira, chapa metal, linha de nylon, arame, pregos, parafusos, arruelas, roscas, mãos-francesas, braçadeiras, brocas de tamanhos diversos, papel, fotos, motores DC 12V de torque diversos, suportes de fixação para DC, mini flanges, acoplamentos rígidos de motor eixo, jumpers rígidos, engrenagens plásticas, polias, conectores borne, dezenas de metros de cabo pp, controladores de velocidade PWM 12V com botão reversível, conectores circulares GX16 Mike 2 vias, fonte automotiva chaveada 13,8V de 90 Amperes, tintas, relógio de parede com cuco artesanal, canudos, carretéis de linha, corrente de metal, bolas de sinuca, bola de discoteca, piano de brinquedo, livro de madeira, bolas de isopor, espelho, areia colorida, rosto de gesso da atriz que protagonizou Aurora, tulipa de tecido, samambaia de plástico, pedestal, vasilhame de plástico, miniaturas humanas de plástico, tecido aveludado, moldura de quadro, xaxim de plástico, toca disco, lanterna a vela, peteca, alto falantes, taça de alumínio, mala de viagem antiga, valise antiga, tv antiga, placas, guizos, máquina de fazer bolha de sabão, *strobo*, *spots* com soquete E-27, lâmpada de geladeira, lâmpadas de led dimerizáveis, relógios a pilha, amplificador, espelho retrovisor olho de peixe, fragmento de conduíte com concreto, concha, papel de parede, campana de sousafone, bocal de trombone, prótese de látex de mão de antebraço humano, entre outros... Alguns desses materiais são visualizáveis outros não (figuras 3, 4 e 5).



(Figura 3) Performer César Lignelli. Foto de Adriano Roza



(Figura 4) Performer João Lucas. Foto de Adriano Roza



(Figura 5) elaboração e diagramação de João Lucas

As 16 maquinetas apresentadas acima são *Low-Techs* e foram desenvolvidas de maneira artesanal, com objetos recrutados de acervos pessoais ou comprados em lojas *onlines* e reparados para uso estético de forma *do it yourself*. Não há tecnologias prontas para se colocar em cena e o criar dessas coisas gera algumas potencialidades cênicas.

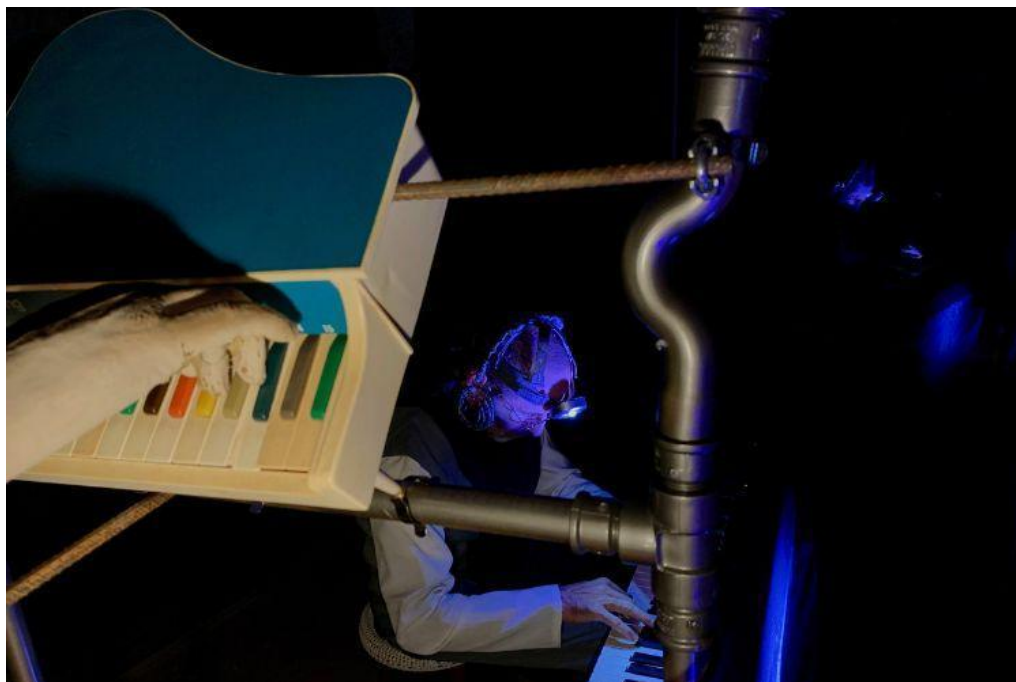
Este processo será explicitado por meio de uma estrutura em tríade entre: possibilidades dos materiais, construções metafóricas e modos de operacionalização em cena.



(Figura 5) Elaboração de Guilherme Mayer. Diagramação Elise Hirako

As possibilidades de uma tecnologia Low-Tech são distintas de outros modos e objetos. Mas algo que todo objeto apresenta em comum é não poder realizar todas as coisas. Mesmo o celular da mais nova geração, constituído por tecnologias de ponta embutidas, não consegue fazer uma lasanha ou chover no Suriname, assim todo objeto tem enquanto qualidade a contingência.

No caso da Low-Tech trabalhada no espetáculo analisado neste artigo, a contingência é uma constante, pois por vezes alguns objetos comprados e do acervo pessoal requerem constantes acoplamentos para fazerem parte do trabalho. Neste sentido, o uso convencional, aquele que está escrito na caixa de compras não serve a proposta.



(Figura 6) Performer João Lucas. Foto de Adriano Roza.

Na figura 6, é possível visualizar um frame da cena em que ocorre na prática um dueto entre João Lucas ao piano e a prótese de látex, acoplada a um motor DC por meio de arames, que toca um piano de brinquedo⁹ e é controlada por César Lignelli via mesa controladora. Nesse caso, para além da escolha e da alteração dos materiais, em todas as apresentações são necessários testes minuciosos para que a “mão” ao escapar do teclado do brinquedo em seus solos estapafúrdios possa voltar a tocar quando requisitada, ou seja, não é simples controlá-la.

Testes de possibilidades são, ao se pensar em percepção, um processo de *affordance*. Para entendimento deste conceito Flávio Oliveira e Sérgio Rodrigues afirmam que: “O fato de um objeto ser usado com uma finalidade, não significa que não possa ser usado de outras maneiras” (2006, p.122).

Este foi um termo criado por James Gibson e que designa a relação de percepção de um objeto ou ambiente por um animal, a percepção de possibilidades inerentes daquelas coisas “[...] *affordances* do ambiente são o que ele oferece ao animal, o que ele fornece, seja bom ou ruim” (2013, p.127, tradução nossa¹⁰). Ou seja, trata-se de uma percepção ampliada própria dos animais de um ambiente e suas possibilidades de agência.

⁹ Piano de brinquedo da marca Hering que fez parte da infância de César Lignelli.

¹⁰ “*He affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill*” (Gibson, 2013, p.127).

Entretanto, não interessa todas as possibilidades do objeto em questão em uma lista *ad nauseam* de todas as potências que têm serventia ou não. Por outro lado, é interessante captar possibilidades que forjam composições de sentido em *A Máquina Desejante*, uma vez que estas têm o potencial de promover metáforas no contexto da cena.

Para compreender essa proposição traz-se o entendimento de metáfora por Ortega y Gasset que segundo Marina Lencastre é:

Nesse sentido, toda a expressão é uma metáfora essencial, pois que ela implica a conversão de qualquer coisa numa outra, de outra ordem. Do mesmo modo, o objecto estético aninha-se num contexto de emergência diferente da própria coisa significada, e adquire todo o seu esplendor imaginário das ressonâncias secundárias acordadas pela dialéctica entre essa coisa, e a inspiração que reconverte a sua forma (2016, p.216).

Em outras palavras, as potencialidades da metáfora experienciada estão associadas às características encontradas naquele contexto que são diferentes e não redutíveis ao objeto em completude. Assim sendo, o objeto criado para a cena traz com ele uma espécie de parcialidade, de fragmentação, e mesmo assim, de potencial ampliação a partir da experiência do público. Ainda nas palavras do próprio Ortega y Gasset, [...] a metáfora é um procedimento intelectual pelo qual conseguimos entender o que se encontra mais profundamente em nossa potência conceitual. Com o mais próximo e o que melhor dominamos, podemos alcançar contato mental com o remoto e mais arisco. (1963, p.391, tradução nossa¹¹).

O autor supracitado afirma que é possível entender a produção de metáforas como um jogo intelectual para tentar dar conta de realidades mais distantes, ou como afirma em suas palavras, ariscas. É possível perceber essa necessidade em *A Máquina Desejante*, que foi constituída por um conjunto de imagens em movimento proposto em perspectiva *Low-Tech*, que são alusões do fazer maquínico, via maquinetas, mais do que um objeto completo. Nesse sentido, o público parece, ao máximo, intuir o fazer possível e, pode, de alguma forma encantar-se, não apenas com os giros de objetos em sua frente, como também nas potências que constituiu especulativamente.

Na figura 7, é visto um frame da cena do espetáculo em que Aurora diz:

Todos juntos somos uma espécie de organismo, cada um de nós é uma peça dessa máquina que respira e que deseja, cada um de nós um elemento parcial, um pequeno componente desta nossa engrenagem. Aspirar é desejar, respirar é acontecer. Desejar. Acontecer. Enquanto respiramos, acontecemos, mas quando aspiramos desejamos o quê? (Lucas, 2023, p.1).

¹¹ la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco (Ortega y Gasset, 1963, p.391).



(Figura 7) Performer César. Foto de Adriano Roza

Durante a escuta do trecho supracitado, a tulipa, em primeiro plano na (Figura 7), começa a se movimentar no espaço lentamente até que acompanha os movimentos inspiratórios e expiratórios propostos por Aurora sugerindo possibilidades metafóricas.

No topo do triângulo da (figura 5) há a palavra operacionalidade. Ressalta-se que a escolha de posições do triângulo poderia ser trocada mantendo suas conexões. Entretanto, a escolha da centralidade para esta palavra está no fato de que ela sustenta as outras duas enquanto uma proposição cênica.

Não há como realizar as cenas de um espetáculo, como o analisado neste artigo, sem que a operacionalização não seja um objeto de debate. Materiais com algum grau de instabilidade e que criam sentido estético na peça precisam, de alguma maneira, estarem com suas possibilidades de convivências controladas.

Essa relação é o que se estabeleceu no artigo como uma operacionalização, uma capacidade historicamente determinada durante o processo de criação acerca do desenvolvimento e do funcionamento dos objetos, além de suas construções metafóricas. Isto pode ser percebido pela presença direta da mesa controladora (Figuras 7, 8 e 9), idealizada e desenvolvida por Lignelli, para que parte das possibilidades e metáforas passíveis de serem implementadas pelas maqui-netas no espetáculo, fossem operacionalizadas.



(Figura 8) Foto de César Lignelli. Diagramada por Elise Hirako.



(Figura 9) Foto de César Lignelli. Diagramada por Elise Hirako.

Ou seja, a operacionalização é, nessa perspectiva, o que acontece em tempo real do evento cênico. Não há uma hipótese, não há possibilidades de hologramação, a operacionalidade só existe no tempo da cena, uma ação após a outra. Mesmo que haja uma relação intrínseca entre as metáforas

e as possibilidades, há neste conceito uma distinção relativamente explícita: o *status* de operacionalização não está interessado diretamente nas interpretações da cena, também não está diretamente ligado ao fato daquele objeto apresentar multiplicidades. Ele lida diretamente com as ações: girar, apertar, bater, abrir, fechar, subir, descer, cortar, refletir, acelerar, inverter e desfazer. No entanto, são operações que constituem um jogo maior.

Entre os polos constituintes dessa tríade percebe-se caminhos, necessidades, tensionamentos e decorrências. Para a possibilidade ser operacionalizada, há a requisição da técnica. A metáfora é instaurada em decorrência de operações de sentido. Por fim, as possibilidades e as metáforas, são permeadas de caminhos e tensionamentos que, por vezes, têm sua operacionalização fracassada.



(Figura 11) Elaboração de César Lignelli. Diagramação Elise Hirako.

Técnica é uma palavra com certa polissemia, tendo em vista que a prática diz respeito a uma espécie de conscientização das possibilidades e a competência de realizar seus fazeres para que tais possibilidades ocorram. Segundo Lignelli: “Por meio da técnica é possível tornar associações [...] que por vezes são involuntários, em voluntários podendo se tornar um caminho pedagógico de conscientização, autonomia e respectiva potencialização criadora” (2018, n.p).

Para uma realização da técnica, há uma relação de tempo que, nesse caso, pode ser válido certo enfoque. O tempo das possibilidades em *affordance* dentro do espaço de um laboratório de

criação, especificamente em *A Máquina Desejante*, que se desenvolveu em uma oficina mecânica, traz consigo um certo tempo dilatado. Certas coisas podem ser revisitadas, retestadas, aplicando certos acoplamentos e percebendo suas reações. Este processo pode durar horas, dias, meses, a depender do tempo destinado para realização das partes da obra.

Em *A Máquina Desejante* foi destinado tempos dilatados para essa criação em que cerca de quatro meses foram destinados para encontros que tinham como intuito a fabricação destes objetos que compõem a obra. Alguns dias eram gastos exclusivamente para escolher insumos, imaginar possibilidades, soldar acoplamentos, furar e lixar materiais específicos, testar sua efetividade, reforçar o que não resistiu, reinventar o que não funcionou, lamentar pelo que queimou... Há nessa horda de seres que habitavam esse espaço um tempo relacional outro.

Esse tempo dilatado pode ser entendido como parte fundante desse tipo de criação com tecnologias *Low-Tech* e suas qualidades no processo relacional. Segundo Lignelli e Lucas, percebe-se tal perspectiva, “uma máquina futurista porque resgata algo que já só faz sentido na arte. Como máquina evoca permanentemente a obsolescência da sua própria natureza, a marca da mão, a nostalgia do engenho, o atrito do excesso e o malogro do rigor” (2018, p.153).

Entretanto, o tempo de uma cena não é o mesmo tempo de um processo, assim a técnica estrutura certos caminhos para lidar com o tempo nessas duas instâncias, a instância de horas do ‘malogro do rigor’, com a competência de trazer essas possibilidades em tempos mais acelerados. O acontecimento cênico de *A Máquina Desejante* tem, enquanto duração, uma hora contada pelos ponteiros de boa parte dos relógios e reiterada pela voz gravada que não tem seu tempo mudado como premissa cênica.

E assim, a reflexão do *affordance* marcada pela experiência dilatada dessa oficina mecânica/laboratório cênico, se desfaz para realizar aquela tarefa em minutos ou até mesmo segundos. Essa conscientização só pode ser realizada por meio da técnica, da percepção consciente das ações necessárias para que isso ocorra. Sem o tempo dilatado não seria possível realizar esse tempo rápido da mesma forma.

Em relação a operacionalização e a metáfora, encontra-se o sentido. Assim, o sentido é entendido, nesse caso, como uma operação relacional passível de gerar metáforas. Nas palavras de Mikhail Bakhtin o sentido:

[...]deve sempre entrar em contato com outro sentido para revelar os novos momentos de sua infinidade (assim como a palavra revela suas significações somente num contexto). O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um “sentido em si”. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente (BAKHTIN, 1997, p.386)

Deste modo, as metáforas colocadas, no entendimento proposto por esse artigo, condizem a uma parcialidade do objeto em função de nossas incapacidades de acesso completo a ele. Isto é, a produção de sentidos se dá a partir dos objetos retraídos, já que não há um sentido em si, há em *A Máquina Desejante*, uma “[...] engrenagem de palavras, imagens e representações em deriva associativa, juntando ideias dispersas num torvelinho de sentidos” (Lignelli, Lucas, 2018, p.156).

Se o embate do tempo apresenta certa relevância ao se entender a dinâmica da técnica, agora o sentido pode ser entendido como uma tensão gerada justamente pela parcialidade dos entendimentos. Nem tudo precisa ser visto de uma vez, a brincadeira de se descobrir aos poucos as perspectivas distintas cria e explicita esse movimento de ação operacional de fazer sentido. Neste caso, a operação proposta é a de fazer com que coisas se tornem outras coisas, com outros sentidos conjugados.

Tanto as possibilidades quanto as metáforas são de objetos que apresentam recuos em seu acesso. Dentro do *affordance* todas as possibilidades percebidas não são acessadas de uma vez, ao passo que as metáforas também são parcialidades de entendimento que aludem a características maiores. Assim a operacionalidade em *A Máquina Desejante* até esse momento tratou de organizar essas possibilidades de forma estratégica, trazendo a questão da técnica e do sentido como formas de estruturar essas miríades de potências em algo com certa consistência e coerência na cena proposta.

Entretanto, as possibilidades desses objetos não são acionadas nem tampouco percebidas pelo público apenas da maneira que se quer. Mesmo que o trabalho árduo das relações humanas e não-humanas consiga estabelecer tais operações de forma virtuosa, o fracasso é iminente.

Segundo Karl Jaspers “O peso da mudança e o risco do fracasso fazem o homem respirar de maneira descompassada. E o que seria o fracasso senão o convite do Nada para o não-mais-ser, uma espécie de experimento da morte em vida?” (Jaspers, 1965, p.95). Portanto, o fracasso proposto é a perda do controle, para o pulsar e o prevalecer de sua própria voz.

[...] vozes do fracasso poderiam ser em si fracas? Fracas no sentido de brandas, mansas, moderadas, tolerantes ou debilitadas, acabadiças, adoentadas, alquebradas ou escassas, minguadas, parcas ou finas, miúdas, ralas ou frágeis, quebradiças ou franzinas, débeis ou incapazes, despreparadas, imperfeitas, inábeis, péssimas ou indecisas, irresolutas ou inferiores, incompetentes, insuficientes, medíocres ou moles, flácidas, frouxas, tenras ou pobres, desvalidas e miseráveis? Seriam vozes trêmulas? Com pouca presença de alguns harmônicos? Disfônicas? Sem fluidez no emitir das palavras no tempo? Ou seja, entrecortadas demais? Rápidas demais? Com sotaque demais? Que roubam ar demais? Que requerem força demais? Que possuem ruído demais? Que requerem atenção demais de quem as compartilha? Seriam vozes que apresentam sinais de possíveis patologias? Ou seriam vozes que incomodam a quem as escuta? Ou vozes que incomodam somente quem as produz? Ou vozes que comunicam o que as pessoas que as produzem não querem comunicar? Ou que não se entende por questões relativas a dicção? Ou, mais, seriam vozes que estigmatizam as pessoas que as produzem sem que elas nem sequer imaginem o que está acontecendo? Seriam vozes que ludibriam outrem acerca de qualquer assunto que seja de interesse próprio? Estas

últimas seriam vozes de sucesso? O sucesso de uns incide necessariamente no fracasso de outros? Haveria vida se a natureza não contemplasse o fracasso? [...] Nos parece que essa miríade de tropeços acústicos seria o bom tempero de tudo, as idiossincrasias das diferenças, as rupturas, as quebras repentinas, as sínopes. O que seria do desgraçado sem sua lamúria? O que seria do fanho sem aquela coisa nasalada? O que seria do bêbado sem sua ladainha trôpega? (Lignelli; Roberto, 2019, p. 225-226).

Essas vozes encantam e incomodam a produção de uma cena. Vozes que não necessariamente têm boca, como em *A Máquina Desejante* e se portam mostrando *affordances* percebidos, mas não desejados pelos autores, desviando os sentidos por curvas sinuosas.

O fracasso em *A Máquina Desejante* dá enfoque ao desejo da máquina. Esse fracasso faz com que se note que aquilo existe, que aquele conjunto de motores rotacionais e objetos fazem parte do mesmo mundo que os artistas. Assim: “A existência-com-o-outro-no-mundo reforça esse inacabamento e torna a experiência do fracasso ainda mais profunda” (Perdigão, 2001, 552).

O que se quer, algumas vezes se tem, outras se descobre.

A proposta da peça é brincar com o avesso, avesso do avesso, transbordando e revirando. A proposta orgânica virou maquínica, a máquina virou gente, a máquina... Antropomorfismos insaciados nesse transbordar.

Assim é possível mirar em alguns rabiscos perspectivos. A voz é esquizofônica, e ela cria, em si, cinéticas próprias a partir de uma acusmática metafórica e do remelexo de uma bailarina. Isso requer um olhar inovador, mas sem busca de inovações nas mais altas patentes, perspectiva-se uma máquina inovadoramente nostálgica, intensamente mediada pelo trabalho com pvc, madeira, parafusos, cabos e mão-francesas. Algo que se depara em uma oficina mecânica e se frui reconfigurado em cena.

Da oficina mecânica para a cena há um trajeto tortuoso, codificado por uma tríade e coreografado por uma cinética própria. Em três arestas encontram-se as possibilidades, as metáforas e a operacionalidade.

Dentre os polos que se repelem e aproximam tem-se a técnica como a modificação da relação com o tempo, o *cronos* diferente entre a desaceleração da oficina mecânica e a aceleração da cena. O desvelar das características no tempo, entre a operação e a metáfora dão o sentido. Ao fim do fôlego, não há só os desejos dos artistas humanos. Entre as metáforas e possibilidades tudo sobra e, nessas sobras encontra-se aquilo que não se quis, não se planejou, vê-se o fracasso à porta.

Bibliografia:

ALONSO, Rodrigo. Elogio de la low tech. In: A. BURBANO; H. BARRAGÁN. **Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos**. Bogotá: Universidad de los Andes-Goethe Institut, 2002.

BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

DA SILVA, Carlos Correia; SILVA, Homero Sette. Alto-Falantes e caixas acústicas, características e utilização. In: **1º SEMEA-Seminário de Engenharia de Áudio**, Belo Horizonte, MG, Brasil. CD-ROM, p. 1-21, 2002.

DA SILVA OLIVEIRA, Flávio Ismael; RODRIGUES, Sérgio Tosi. Affordances: a relação entre agente e ambiente. **Ciências Cognitivas**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 120-130, nov. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212006000300013&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 abr. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupos e outros Trabalhos (1920-22)**. In: ESB, Obras Psicológicas Completas. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Claredon Press, 1998.

HIRSCH-KREINSEN, Hartmut. "Low-Tech" Innovations. **Industry and Innovation**, v. 15, n. 1, p. 19-43, 2008.

JASPERS, Karl et al. Origen y meta de la historia. **Editorial Revista de Occidente**, Madrid, v. 965, 1965.

LACAN, Jacques. **Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 807-842. (Trabalho original publicado em 1966[1960]).

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

LENCASTRE, Marina Prieto Afonso de. Epistemologia, Metáfora e Estética Em José Ortega y Gasset. **Revista Portuguesa de Filosofia**, v. 50, n. 1/3, p. 213–220, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40337083>.

LUCAS, João; LIGNELLI, César. DeBanda e a máquina contemporânea. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, DF**, v. 17, n. 2, p. 152-172, 1 out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/vis.v17i2.20645>. Acesso em: 18 jan. 2022.

LIGNELLI, César; ROBERTO, Gil. Vozes do Fracasso. In: Lignelli,; Guberfain, Jane Celeste (org.). **Práticas, poéticas e devaneios vocais**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019. pp. 1-237.

LIGNELLI, César. Sons e(m) cena: parâmetros do som (Tomo I). Curitiba: Appris, 2020.

MACHADO, João Carlos. O Low Tech Frente Ao Maquinocentrismo e a Invisibilidade dos Processos Digitais *In*: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, 2009, Salvador, Bahia. **Anais eletrônicos** p. 609 - 622 disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/joao_carlos_machado.pdf

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA y GASSET, José. "**Las dos grandes metáforas**". In: Obras Completas (OC), Tomo II. Tauros, Madrid, 2004.

PARNET, Claire; DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Disponível em: <https://askesis.hypotheses.org/918>. Acesso em: 10 jun. 2024. 2010.

PERDIGÃO, Antónia. A filosofia existencial de Karl Jaspers. **Análise psicológica**, v. 19, n. 4, p. 539-557, 2001.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos sonoros**. Madrid, Editorial SA, 1988.