

## Processos Sensíveis de Comunicação: poder e potência da obra de arte

Dayane Barretos<sup>1</sup> e Maria Lucília Borges<sup>2</sup>

Há um universo sensível da comunicação que se expressa pelas vias da percepção da obra de arte, onde a sensação toma o lugar da razão. Poder e potência aparecem, então, como dois conceitos que se tangenciam, ao mesmo tempo em que se opõem. Por esta via, este artigo propõe abordar os processos de comunicação pelas vias do sensível, da arte e suas afecções tendo o sujeito como ponto referencial: o sujeito como potência criadora (poder de afectar) e o sujeito como potência sensível (poder de ser afectado). Propomos ainda problematizar, através de um “material empírico”, como o sujeito (espectador) pode tornar-se artista a partir de sua percepção da obra de arte e da tradução desta obra em uma outra linguagem artística.

**Palavras-chave:** poder, potência, obra de arte, sensível, percepção

### Introdução

“Quatro horas da tarde em Bachelor’s Walk, Dublin. No bar do Ormond Hotel, Miss Douce e Miss Kennedy, duas garçonetes, conversam atrás do balcão. Uma, de volta de férias na praia, bronzeada; a outra, exibindo pináculos da cabeleira de ouro. Bronze com ouro.” (MUTRAN, apud TÁPIA, 1999, p. 9)

Os sons lá fora e do bar repetem-se, enquanto o tema sonoro principal aparece sucessiva e alternadamente:

“(…) os cascos dos cavalos, protegidos por ferraduras, açoferretinam; alguém do bar lasca pedaços da unha (‘Hórrido’, diz uma delas), as xícaras de chá tilintam na bandeja; Blazes Boylan, flertando com Miss Douce, pede-lhe para ricochetear a liga (...); impertinente, diz ela; buzinas; barulho do trânsito na rua; alguém lembrando o som da ária ‘Rosa de Castilha’; o afinador do piano dedilhando as teclas.” (Ibid.)

Assim começa mais um episódio de Ulysses (Capítulo XI, *Sereias*), de James Joyce. Mas não exatamente assim...

Uma boca “nadando” dentro de uma televisão antiga; um som borbulhante e robótico de moléculas de água escorrendo por um “ralo célula”; uma cadência sedutora de palavras intraduzíveis; a boca que

---

<sup>1</sup> Dayane Barretos é aluna do curso de Jornalismo da UFOP e bolsista de Iniciação Científica. dayane.barretos@yahoo.com.br - (31) 8204-4283

<sup>2</sup> Maria Lucília Borges é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Professora Adjunto da UFOP. luciliaborges@gmail.com - (31) 9535-4416

engole o sentido inteligível e traz à tona um outro, sensível. Boca, água, "célula" projetados em uma parede de garrafas coloridas. Novamente a água, desta vez com cor, dentro das "garrafas células". Entre as garrafas e a projeção: uma pele branca (tecido), onde é possível deixar sua marca. Dentro das garrafas, "seres" habitam, participam da projeção, vibram com ela e com a interferência que cada "espectador" faz quando deixa sua marca no tecido/tela em branco. Enquanto as cores do vídeo são projetadas nas garrafas esses pequenos seres mudam, se transformam, trocam de cor, crescem ou diminuem. Toda e qualquer interferência do "espectador" muda a instalação, a transforma e é transformada por ela.

Do outro lado da sala escura de paredes cinzas acolchoadas, uma mulher (seria Douce?), nua, com cabelos rosa. É Lucy (In The Sky With Diamonds, descreve o aluno). *Fale com Lucy* e ouça a si próprio. *Fale com Lucy* e veja-se projetado na caixa uterina da manequim de cabelo rosa. Ainda na mesma sala: sereias nadando no chão preto. *Sereias James, o rabo de Joyce – auto-retrato do eu ao som*, de Raissa Geribello, dançam ao som de *Thema (Omaggio a Joyce)*, música eletroacústica de Luciano Berio, enquanto o público fala com Lucy e assiste aos vídeos projetados na tela-garrafa com suas moléculas coloridas.

*Imagem líquida das não-palavras*, video-instalação de Bruna Lapa, Dayane Barretos, Gabriel Koritzky e Mayra Santos, dividiu espaço com as *Sereias James, "foto-ilustrações"*, de Raissa Geribello e *Fale com Lucy*, de João Gabriel Nani e Gabriel Sales, instalação que depende de uma interação muito simples: a fala e a escuta, ou "auto-escuta".

Um vídeo-instalação, uma instalação e ilustrações, dentre tantos outros vídeos, uma audio-partitura, um quadro e uma colagem tipográfica, são resultados de uma experiência proposta aos alunos da disciplina de Estética e Comunicação, do curso de Jornalismo da UFOP, no primeiro semestre de 2013. Como avaliação final da disciplina foi proposto que os alunos ouvissem uma peça do compositor italiano Luciano Berio e "traduzissem" as suas percepções em uma outra linguagem artística. A peça escolhida foi *Thema (Omaggio a Joyce)*, criada a partir do Capítulo XI, intitulado *Sereias*, da obra *Ulysses*, de James Joyce, cujo tema abriu este artigo.

Nesta obra, o autor transpôs fenômenos musicais (*fuga per canonem*) para o plano literário, de forma a explorar recursos técnicos da música para a construção da sua linguagem. As sonoridades do bar e da rua naquela tarde em Dublin; as garçonetes, "símbolos das sereias", conforme aponta Mutran (1999, p.9); as referências musicais no texto (*Rapsódias de Liszt*) e na linguagem (recursos de linguagem que tecem referências típicas da expressão musical: *Impertnthn thnthnthn* – trillo; *Chips, picking chips* – staccato; *Warbling. Ah, lure!* - appoggiatura; *Deaf bald Pat brought pad knife took up* – martellato; *A sail! A veil aware upon waves* – glissando) são alguns dos elementos explorados por Joyce na abertura do capítulo, cujos motivos são desdobrados individualmente na narrativa, após o "*Begin!*", do final da abertura.

Longe da descrição no início deste artigo, o cenário sonoro de Joyce, em *Sereias*, de Ulysses, é musical na própria linguagem. “É uma fuga com todas as notações musicais: piano, forte, rallentando e assim por diante”, como diz o próprio Joyce a um amigo (Ibid.). Uma maneira que Joyce encontrou de “descrever as seduções da música além das quais Ulysses viaja” (Ibid.), elevando os camadas de sentido das palavras ao universo sensível da música.

De maneira inversa, Berio propôs uma transformação eletroacústica que se utilizasse do aspecto fonético do capítulo. O compositor mixou gravações do texto em inglês, italiano e francês, tentando simular a própria ideia de *fuga per canonem* do texto de Joyce. Ao filtrar somente certos fonemas da sobreposição das três gravações, usando a gravação do texto em inglês como base e as gravações em francês e italiano como demarcadores de ritmo, criou uma polifonia aumentando e diminuindo as relações de tempo e dinâmica de modo contínuo, mas não paralelo.

“As constantes oscilações independentes do tempo e dinâmica de cada voz produz um verdadeiro cânone, desenvolvendo, por um lado, um aspecto que é puramente musical e, por outro, dissociando paulatinamente o aspecto fonético do texto ‘de sua expressão enunciativa, linear, de sua condição significativa’.” (KOZU et al., 2002, p.6)

As palavras foram decompostas, sobrepostas e deslocadas no tempo, de tal forma que a complexidade rítmica resultante da trama polifônica faz aflorar o caráter musical das intenções onomatopaicas de Joyce, onde o significado do texto fica totalmente embaralhado pela sonoridade e ritmo.

Como proposta inicial do exercício, os alunos ouviram a peça e depois foram instigados a “registrar” suas impressões primeiras por meio de traços, cores e colagens. O intuito era demonstrar, através da experiência, os estágios de percepção de uma obra de arte, desde o encontro, passando pela afectação do sujeito (“espectador”), pela racionalização das sensações registradas e chegando até uma espécie de “tradução”.

Dos trabalhos aqui citados, resultados desta experiência sensível, em *Imagem líquida das não-palavras*, a possibilidade de interação na tela e nas garrafas, retirou o sujeito (“espectador”) da posição passiva, de quem apenas assiste, da expectativa de quem espera, para alguém que age, toca, rabisca, interfere na obra (sujeito ativo), mudando assim a percepção de quem, por vontade própria, apenas assistia ao vídeo. Assim como a peça de Berio, cuja complexidade desloca o ouvinte da posição passiva e o torna ativo a cada escuta, também neste trabalho o sentido se transforma a cada interferência, e a cada percepção a obra muda.

Do texto de Joyce à música de Berio e as “traduções” dos alunos, o que todos estes trabalhos têm em comum tangencia os dois conceitos que apresentamos no título deste artigo: o poder e a potência, que se manifestam neste processo sensível, sutil, tácito da comunicação pelas vias da arte.

## Poder e potência da/na obra de arte

Poder e potência são conceitos que se tangenciam, ao mesmo tempo em que se opõem. Tangenciam-se nas relações de forças que estão presentes tanto em um quanto no outro. Opõem-se nos encontros entre os corpos quando um corpo exerce suas forças sobre um outro de forma a diminuir a força de existir deste corpo. Em francês, na obra de Gilles Deleuze, encontramos *pouvoir* e *puissance* que se distinguem um, como transcendente e o outro, como imanente, respectivamente. *Pouvoir* como uma espécie de força de comando superior, transcendente, à qual o *puissance*, força imanente aos seres (corpos), tende a resistir.

Há sempre forças que agem (incitam, suscitam, produzem), e que constituem (e por isso disparam) *affectos ativos*, e forças que são incitadas, suscitadas a produzir, que constituem os *affectos reativos*, o que não quer dizer que sejam passivos, “mas antes o ‘irreduzível frente-a-frente’, sobretudo se se considerar que a força afectada não deixa de ter uma capacidade de resistência.” (DELEUZE, 1998, p. 101)

O *poder* (tanto o *pouvoir* quanto o *puissance*) não é, efetivamente (“não se pergunta o que é o poder?”, diz Deleuze), *ele se exerce (como ele se exerce?, seria a questão)*, como forças em relação com outras forças. “O relacionamento de forças é um relacionamento de poder” onde a própria força é já relacionamento, porque as forças agem sempre no *plural*, nunca no singular, segundo Deleuze (1998, p.99). Sendo força, exclui-se aí a forma (Estado, por exemplo, se pensarmos o poder no sentido político), a qual “desforma-se” tão logo se forma de acordo com a potência das ações das forças.

Se o *poder* “é” relação de forças, se estas forças nunca agem sozinhas e são sempre, ao mesmo tempo, relações de poder, podemos dizer então, que o *poder* é imanente aos seres, preexiste nas coisas da natureza (diria Espinosa) mas age (se exerce) como *pouvoir* ou *puissance* (potência) a partir das relações ou encontros que estas “coisas” compõem.

Um exercício de poder surge como um affecto, posto que a força se define ela própria pelo seu poder de afectar outras forças (com as quais ela está em relação), e de ser afectada por outras forças. (Ibid., p. 100)

Os poderes variam entre graus de *poder sobre* (poder que um corpo exerce sobre outro) e *poder de* (que define um ser, seu esforço ou potencial de manter-se si mesmo), onde o *poder sobre* (o *pouvoir*) exerce-se de forma a produzir tristeza e, conseqüentemente, a diminuir (retrair) a potência de agir ou força de existir dos corpos envolvidos na relação/encontro. A *potência* (*poder de, puissance*), ao contrário, expande a força de existir dos corpos, produz alegria.

Tristeza e alegria são affectos que operam no nível das paixões, as quais Espinosa define como nem “boas nem ruins, mas necessárias no encontro

dos corpos e nos encontros das idéias.” (PELBART, 2006, p.2). As paixões tristes, contudo, nos escravizam na impotência, diz Pelbart.

(...) apenas por meio das paixões alegres nós nos aproximamos daquele ponto de conversão em que podemos deixar de apenas padecer, para podermos agir; deixar de ter apenas paixões, para podermos ter ações, para podermos desdobrar nossa potência de agir, nosso poder de afetar, nosso poder de sermos a causa direta das nossas ações, e não de obedecermos sempre a causas externas, padecendo delas, estando sempre à mercê delas. (Ibid.)

Como seres dotados de potência e, portanto, de forças, onde cada força tem um poder de afectar e de ser afectada, de tal maneira que “cada força implica relacionamentos de poder”, vivemos encontros cotidianamente, alguns passam quase que despercebidos e outros mudam completamente nosso rumo. Como também há aqueles encontros cujo poder se exerce de cima, mas aos quais, de uma certa maneira, resistimos. O mesmo acontece quando nos submetemos a um encontro com uma obra de arte, seja ela de qualquer espécie.

Para Deleuze e Guattari (1992, p. 213) a arte conserva, - “num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento” - sendo por si só um *ser de sensação*, independente do seu criador e de quem a experimenta. Contém em si uma potência, um poder de afectar tão logo componha um encontro.

No que diz respeito à música, o encontro é inevitável, não se pode “fechar os ouvidos”, estamos o tempo todo em contato com os mais diversos sons: o vento; a chuva; os pássaros que competem com o caos do trânsito; os motores dos carros e das fábricas; passos apressados; vozes, as que gritam no pensamento e as que soam, gritam, berram na rua; o celular; uma melodia no rádio, que nos protege das forças do caos. O caos sonoro “lá fora” e o “em-casa” da melodia, que nos desterritorializa, arrancando-nos do caos sonoro, para se perder em seguida em meio a esse mesmo caos, numa eterna “disputa” de território (territorialização, desterritorialização, reterritorialização...) e, portanto, de poder. Poder e potência, *pouvoir* e *puissance*, caos sonoro e o “em-casa”, num eterno jogo de resistência. Nem bons nem maus, necessários às forças da criação.

Para Giuliano Obici (2008, p. 78) a nota afinada possui poder de desterritorialização, cruza o plano sonoro caótico do cotidiano e tem o poder de nos “tirar de cena”, nos transportar. O fio da melodia é uma linha de fuga. Uma peça musical, como toda obra de arte, possui em si uma potência de disparar afectos e compor encontros.

Dado o estatuto que a obra de arte tem na filosofia de Deleuze, nos caberia atentar para as obras musicais enquanto processos de disparo de blocos de sensações que liberam temporalidades, processos e imagens de tempo que corresponderiam a diferentes imagens do pensamento, segundo os quais o pensamento, tal qual o próprio tempo,

poderiam ser vividos e experimentados sob a via da criação (LIMA, 2013, p. 36)

Pode-se dizer que a partir do encontro com a peça de Berio, os alunos, forçados de afecção, foram afetados pela obra. Tomando o afecto no sentido deleuziano, como a pura qualidade da sensação, aquilo que ocorre antes de uma ideia ou percepção, não podemos mensurar ou descrever essa afectação, uma vez que quando se pensa sobre ela, ela já se foi. A única coisa que se pode dizer sobre o processo de afecção é que existiu um corpo afectado e a presença de um corpo afectante (a peça eletroacústica). Peça cuja potência (*puissance*) desterritorializou os alunos, arrancou-os da zona de conforto, mantendo-os, por instantes, nessa primeiridade suspensa da sensação. Em *Thema (Omaggio a Joyce)* pode-se dizer que *caos* e *em-casa* brincam como Joyce brincou com as palavras-música e Berio com a música-palavras.

No momento em que os alunos foram provocados a registrar as suas percepções acerca do que acabaram de ouvir, todo o repertório de vida foi acionado em busca de quadros de referência (de um *em-casa*) que auxiliassem na compreensão da experiência daquele “caos”. Como a peça não trazia um sentido verbal explícito, uma melodia, e se distanciava da noção tradicional de música, a maioria das impressões se baseava em buscar imagens que se mostrassem semelhantes, como uma voz robótica em uma televisão e situações embaixo d’água, recorrentes nos desenhos e colagens que os alunos apresentaram.

No exercício de “tradução” das sensações advindas do encontro com a peça de Luciano Berio em uma outra linguagem artística, o processo de concepção da vídeo-instalação *Imagem líquida das não-palavras* partiu das primeiras impressões de cada um dos alunos/artistas que construíram a obra. Também foi inspirada pelo estudo acerca da composição da peça de Berio, sua concepção, a subversão do modelo tradicional de composição musical, os recortes, entre outros aspectos. Ainda assim, a ideia era partir da sensação que a obra havia causado, enquanto *ser de sensação*, e conceber uma outra obra que seria uma espécie de forma concreta dessa sensação, em outras palavras, se essa sensação que chegou até nós no momento do encontro com a peça tivesse forma, que forma seria essa? O pintor abstrato soviético, Malevich, já havia tratado desse conceito.

A imagem da sensação do mundo surge no artista; quando a sensação passa para o domínio das representações, na acção psíquica, quer dizer, na aparência, começa o primeiro grau da formulação da sensação, a vontade de fazer, a partir da sensação, qualquer coisa de real, de visível, de tangível. (MALEVICH, apud GIL, 2010, p. 28)

A transformação da sensação em potência criadora necessita do encontro. O encontro se situa no meio do caminho, entre o ser de sensação (obra de arte) e a criação/tradução. Da mesma forma que o ser afectado está no meio do caminho entre dois objetos afectantes: a peça de Luciano Berio e a vídeo-instalação. Em um movimento dialético e *ad infinitum*, o sujeito/espectador tem um encontro com a obra, é afectado por ela, o que

causa um aumento da potência criadora deste sujeito, que traduz a sensação em uma obra de arte (objeto afectante), que irá afectar outros sujeitos/espectadores. Caso os sujeitos/espectadores da exposição fossem provocados a traduzirem alguma daquelas obras em uma outra linguagem artística teríamos um reinício do ciclo. O encontro sendo a chave que desencadeia todo esse processo, tanto quanto à afectação, quanto à experiência da obra pelo sujeito. É fuga, é um dispositivo que desencadeia a potência criadora *ad infinitum*.

José Gil (2010, p. 28) dispara: “a sensação é a realidade real”. A sensação é o que resta, depois do encontro é a sensação que fica, não a representação, nem as formas, mas a sensação da força do encontro. Mais a frente, em sua obra que propõe uma análise da tela *Quadrado Negro*, de Malevich, o autor completa, “as sensações vivem num caos e a linguagem ordena-as” (Ibid., p. 45). Linguagem aqui não se limita à língua, ao sentido verbal, mas alcança qualquer forma de organização que se proponha a fazer nascer a sensibilidade do sentido. Organizar a sensação de *Thema (Omaggio a Joyce)* em outra obra de arte foi o desafio, o meio do caminho, o desencadear de um processo iniciado por Berio, é como se o processo criativo se sobrepusesse à obra de arte em si. Essa é a fuga.

### **Considerações finais**

A noção de poder se dá a partir da diminuição da potência de agir ou força de existir, através de mecanismos de controle. O poder, quando exercido de cima, separa o indivíduo da sua potência, do que ele pode realizar, paradoxalmente. Assim, o poder é um obstáculo à efetuação das potências, do potencial criativo, o que faz com que os dois conceitos se oponham e se tangenciem, de forma que, para que exista uma relação de poder, deve existir uma potência a ser esmagada, silenciada. Não há potências ruins, há poderes. Deleuze é incisivo em dizer que a comunicação tende a reforçar esses mecanismos. “Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer” (DELEUZE, 1999). É o que o filósofo chama de transmissão de palavras de ordem. Em contrapartida, a obra de arte seria um ato de resistência.

Partindo da premissa de que o encontro com a obra de arte é transformador, capaz de aumentar a potência criadora do indivíduo “espectador”, entramos em uma relação de subversão do poder, da relação de transmissão de palavras de ordem. O encontro do aluno/espectador/artista com a peça de Luciano Berio e a posterior “tradução”, se configura enquanto um processo de comunicação, não nos moldes clássicos ensinados nos cursos de Jornalismo, emissor-mensagem-receptor, pois não há mensagem, há sensação, bloco de afectos e perceptos, mas a partir da ativação da sensibilidade do “espectador”, que tem sua potência criadora aumentada, que se alimenta desse processo comunicacional “arte-espectador” e constrói um novo sentido.

O sujeito/espectador passa de "ser afectado" a "ser afectante", ativo. De sujeito com potência sensível para sujeito com potência criadora e essa relação só é possível através de um processo sensível de comunicação do sujeito, que ultrapassa o obstáculo do poder enquanto força que se exerce sobre outra, e encontra sua potência criadora por meio do encontro com a obra de arte.

É como se em meio ao caos de palavras de ordem que é o cotidiano, experimentar um encontro como esse, com capacidade de desterritorializar o "espectador", a arte mostrasse o quanto ela pode ser revolucionária, o quanto o sujeito/espectador/artista pode experimentar o papel de traidor do mundo de significações estabelecidas, da objetividade, se preenchendo de potências. A arte como resistência, não com poder de resistência, mas com *potência de resistência*.

### Referências Bibliográficas

- BÉRIO, Luciano (1996). "Poesia e música: uma experiência". In MENEZES, Flo (org.), *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp.
- DELEUZE, Gilles (1999). *O Ato de Criação*. Qu'est-ce que l'acte de création? Palestra proferida em La Fémis, Paris, 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Tradução: José Marcos Macedo.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Foucault*. Lisboa: Vega. Tradução: José Carlos Rodrigues.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992). *O que é a Filosofia? Qu'est-ce que la philosophie?* São Paulo: Editora 34. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz.
- \_\_\_\_\_(1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. v.2. Mille plateaux*. Rio de Janeiro: Editora 34. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.
- \_\_\_\_\_(1997). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. v.4. Mille plateaux*. Rio de Janeiro: Editora 34. Tradução: Suely Rolnik.
- ESPINOSA, Baruch de (1983). "Ética III". In *Os Pensadores*. São Paulo: Victor Civita. Tradução: Joaquim Ferreira Gomes.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. Tradução: Raquel Ramalhete.
- GIL, José (2010). *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água
- KOZU, Fernando et al. (2002). *Análise semiótico-musical da peça "THEMA - OMAGGIO A JOYCE" de Luciano Berio*. Anais do V Fórum CLM 2002. São Paulo: ECA/USP, 2002. p. 262-271.
- LIMA, Henrique R. S. (2013). *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, Ouro Preto: UFOP.
- MUTRAN, Munira (1999). "Nota ao 11º Episódio de Ulysses, de James Joyce – As Sereias". In: TÁPIA, Marcelo (org). *Joyce Revém*. São Paulo: Olavobrás.
- OBICI, Giuliano (2008). *Condição da escuta: mídia e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- PARR, Adrian (2010). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh



University Press.

PELBART, Peter Pál (2006). *Elementos para uma cartografia da  
grupalidade.* Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/textosmenu.html> Data de  
acesso: 2014.