

Tortura e Transcendência: Notas Preliminares sobre *A Geladeira*

Paulo C. Chagas

University of California, Riverside, USA
paulo.chagas@ucr.edu

O oratório digital *A Geladeira*, composto em 2014, reflete sobre a minha experiência pessoal de tortura ocorrida em 1971, aos 17 anos de idade, durante a ditadura militar no Brasil. As considerações preliminares propostas neste artigo visam explicar o contexto da obra e revelar algumas questões conceituais que antecederam e motivaram a composição musical. A estética de *A Geladeira* associa a tortura à escuridão da ignorância e propõe um percurso de iluminação e transcendência.

Palavras-chave oratório digital, tortura, cegueira, tecnologia, interatividade, autopoiese, escuridão, transcendência.

The digital oratorio *The Refrigerator* composed in 2014 reflects on my personal experience of torture occurred as a 17 years old, during the military dictatorship in Brazil. The preliminary considerations proposed in this paper aim to explain the context of the work and to reveal some conceptual issues that anticipate and motivate the musical composition. The aesthetics of *The Refrigerator* associates the torture to the darkness of ignorance and proposes a path of illumination and transcendence.

Keywords digital oratorio, torture, blindness, technology, interactivity, autopoiesis, darkness, transcendence.

A Tortura na Geladeira

O oratório digital *A Geladeira* é uma obra composta em 2014 sobre a tortura que sofri como preso político no quartel da Polícia do Exército, no Rio de Janeiro, em 1971, aos 17 anos de idade. Fui torturado no local conhecido como a “geladeira”, uma construção sofisticada destinada à tortura de presos políticos durante a ditadura militar brasileira. A geladeira era um cubículo inteiramente escuro e frio, de aproximadamente 2 por 2 metros, para onde fui imediatamente levado depois de ser preso. As paredes eram revestidas com isolamento acústico e o ar condicionado mantinha o ambiente a uma temperatura baixíssima. Tinha a sensação de estar no interior de uma câmara frigorífica e num mundo de trevas. Numa das paredes havia um pequeno visor, que entretanto não era perceptível do interior. Atrás do visor, do lado de fora da geladeira, estavam os torturadores. Embutidos nas paredes, havia um sistema de alto-falantes.

No início, os alto-falantes projetavam as vozes dos torturadores que, aos gritos e palavrões, faziam constantemente ameaças. Por exemplo, diziam que haviam trazido a minha mãe para o quartel, e que ela estava numa outra sala, completamente nua, pendurada no pau-de-arara, prestes a ser torturada, caso eu não fornecesse as informações que desejavam: “Ou você fala, ou a gente acaba com a sua mãe”. Em seguida, as vozes e gargalhadas misturaram-se a um turbilhão de sons e ruídos, produzidos pelos torturadores. Havia, por exemplo, um receptor de rádio analógico – desses que já se tornaram obsoletos – com o qual os torturadores ficavam tentando sintonizar uma estação que nunca era sintonizada. As modulações de frequência e de amplitude das ondas de rádio produziam distorções irritantes, estridentes. Havia também outros ruídos, como máquinas, motores, serras elétricas, sirenes, motocicletas, marteladas, etc. Era uma sinfonia caótica de sons concretos e eletrônicos, penetrantes e insurportáveis, que eram projetados através dos alto-falantes no espaço acusticamente isolado da geladeira. Os ruídos

faziam vibrar o meu corpo caoticamente. Os torturadores vociferavam, faziam constantemente ameaças, diziam por exemplo que as paredes da geladeira eram carregadas de eletricidade: “Se encostar, leva um choque”. Portanto, tinha de ficar o tempo todo em pé. Posteriormente, me dei conta de que isso era mentira. Exausto, perdi a noção do tempo e também a consciência. Não sei exatamente quantos dias permaneci trancado dentro da geladeira, sem água e sem comida.

Ao ser tirado da geladeira, fui levado imediatamente à sala de interrogatório, cujo ambiente era exatamente o oposto: ficava em pé, de frente para um refletor que projetava uma luz intensa, cegando os meus olhos. Os torturadores faziam perguntas – uma atrás da outra – sem dar tempo de pensar; de vez em quando davam porradas cruéis e intimidantes, como os socos no estômago e o popular, “telefone”: o torturador vinha por trás e, com as duas mãos em forma de concha, dava tapas ao mesmo tempo contra os dois ouvidos. Era uma porrada tão brutal que provocava uma surdez momentânea; levada ao extremo a tortura do telefone causava rompimento dos tímpanos. Durante a minha prisão, não fui submetido às práticas mais violentas e temidas de tortura corporais, como o pau-de-arara, o choque elétrico e o afogamento.

A geladeira era um método sofisticado de tortura acústica e psicoacústica, que foi inventado justamente para não deixar marcas no corpo. As vibrações sonoras agrediam o ser como um todo, tanto o corpo como a mente. Essa experiência de tortura ficou marcada na minha memória como um indício da força do som: as vibrações acústicas têm o poder penetrar nas nossas moléculas mais interiores, fazendo todo o corpo vibrar. A geladeira é um espaço sonoro imersivo, onde o som – sob a forma de ruídos – torna-se uma mídia para infringir dor e sofrimento. Chega a ser mesmo um paradoxo, o fato de ter me tornado compositor e ter-me dedicado à composição de música eletroacústica, a qual explora o ruído como fonte de criatividade musical.

A Fascinação da Violência

A experiência de tortura na geladeira precedeu os meus estudos musicais. Logo que saí da prisão, passei a dedicar-me seriamente à música. A opção pela composição musical, como dei-me conta muitos anos depois, foi uma forma de transcender o sofrimento. Mas a temática da violência e opressão esteve sempre presente na minha obra. Por exemplo, na trilogia da ópera *Vom Kriege* [Da Guerra], elaborada a partir de textos referentes à Primeira Guerra Mundial. A obra central dessa trilogia é a ópera *RAW*, cujo libreto reúne textos refletindo sobre três realidades diferentes da guerra: (1) fragmentos de diários do escritor alemão Ernst Jünger, que lutou como soldado nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial e retratou a guerra nas suas dimensões humana, mítica e filosófica, (2) citações do general prussiano Carl von Clausewitz, que escreveu um tratado clássico de estratégia militar, e (3) poesia e mitos sobre a vida e os feitos do orixá Ogum, divindade de origem Yorubá que representa o arquétipo da criação e destruição em toda a sua ambiguidade.

RAW foi estreada em 1999 na ópera de Bonn, Alemanha, provocando uma grande polêmica pelo fato de tematizar a ambivalência da guerra e não se posicionar claramente contra a guerra, que é justamente o que se esperava na Alemanha de uma ópera sobre a guerra, particularmente de autoria de um compositor estrangeiro. Ao invés de ser uma obra “politicamente correta” e condenar a guerra, *RAW* coloca em primeiro plano a ambiguidade da guerra: a fascinação que a guerra, a violência e a crueldade exercem sobre nós, os sentimentos de poder e grandiosidade que associamos à força das armas, a glorificação da tecnologia militar e o prazer da “arte” da guerra. Diariamente a televisão nos traz imagens das inúmeras guerras e conflitos armados que acontecem no mundo. Há sempre uma guerra em algum lugar. O cinema simula a guerra, reforça o fascínio da violência e banaliza o horror. Mas somos atraídos também pelo outro lado da guerra: a decepção, a dor, o sofrimento, a miséria – as imagens das vítimas das guerras, os refugiados e humilhados

perambulando entre as frentes de batalhas, tentando sobreviver à fúria da destruição. Tudo isso nos sensibiliza, nos choca, mas também nos fascina. A guerra é parte do nosso dia-a-dia.

Do ponto de vista musical, *RAW* tematiza a ambiguidade da tecnologia musical, que tanto pode ser um fator de criatividade quanto de alienação. As mídias eletrônicas e digitais expandem o universo da música, criando novos sons, novas formas de performance musical, novas conexões entre o som, a imagem, o corpo, o movimento e o espaço. Por outro lado, a tecnologia reforça as tendências de repetição e automação que alienam o pensamento, impondo comportamentos padronizados e consequentemente, eliminando a diversidade e a heterogeneidade, que são primordiais para o desenvolvimento da criatividade. A orquestra de *RAW* é composta de apenas seis músicos: três tecladistas que comandam um conjunto de vários sintetizadores, e três percussionistas que executam instrumentos acústicos e eletrônicos. A música vocal dos cinco solistas (dois sopranos, meio-soprano, tenor e baixo) coloca-se na tradição do *bel canto*, contrastando com as estruturas predominantemente rítmicas das percussões e a textura orquestral da música eletrônica executada inteiramente ao vivo.

O Paradigma da Cegueira

A experiência de tortura permaneceu adormecida no meu inconsciente durante mais de quarenta anos. Apenas recentemente comecei a pensar numa forma de transformá-la em obra musical. As primeiras aproximações ocorreram em 2004, quando ainda vivia na Alemanha e participava do segundo workshop *Interaktionslabor* (www.interaktionslabor.de), um projeto internacional, idealizado e organizado pelo coreógrafo e diretor alemão Johannes Birringer com o intuito de promover a colaboração interdisciplinar entre artistas visuais, músicos, dançarinos e indivíduos interessados em explorar as novas possibilidades interativas da tecnologia digital. O *Interaktionslabor* realizava-se em Göttingen,

no sítio de uma grande mina de carvão que havia sido recentemente desativada, e cujas instalações permaneciam praticamente intactas. O cenário sugeria uma cidade fantasma, abandonada pelos seus habitantes. Os prédios imponentes da mina, as máquinas silenciosas e os equipamentos usados pelos mineiros espalhados por toda a parte eram como vestígios de um passado industrial, decadente, e da emergência da sociedade pós-industrial.

Nesse segundo workshop do Interaktionslabor realizei a instalação interativa intitulada *Blind City* [Cidade Cega] em colaboração com Johannes Birringer, baseada no livro *O Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago. Esse projeto teve continuidade no terceiro workshop do Interaktionslabor, em 2005, com a obra *Canções dos Olhos/Augenlieder*, também em colaboração com Johannes Birringer e a dançarina Veronica Endo. *Blind City* explora a relação entre o som, o gesto e o movimento através do uso de sensores por atores e cantores interpretando personagens acometidos de uma cegueira inexplicável. *Canções dos Olhos/Augenlieder* é uma composição coreográfica e audiovisual que explora a privação sensorial de uma mulher que se encontra de repente em uma cidade imaginária onde as pessoas se tornaram cegas e desapareceram. A obra combina música eletrônica interativa com uma coreografia de imagens digitais da dançarina no ambiente da mina abandonada.

A metáfora literária de Saramago sobre a cegueira nos faz refletir sobre a fragilidade e a vulnerabilidade da sociedade globalizada. Vivemos na impermanência de um mundo sem garantias de estabilidade, praticamente à beira do caos, sob a ameaça de uma cegueira coletiva, que pode nos levar rapidamente a uma situação de barbárie. A violência e a crueldade são aspectos intrínsecos dessa escuridão, que liberta o animal que há dentro de nós, reforçando a ignorância e egoísmo, que nos impede de ver a luz. A mulher do médico, a única personagem de *O Ensaio sobre a Cegueira* que não foi acometida de cegueira, mas que se fez de cega com o intuito de ajudar os outros, exprime a tendência que temos de fechar os olhos para não tomarmos consciência da cegueira,

que é tanto interior quanto exterior: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, penso que não cegámos, penso que estamos cegos. Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (Saramago 1995, 310).

A Interatividade e o Diálogo

A leitura de Saramago trouxe à tona a minha experiência individual de tortura. É óbvio que a ditadura militar brasileira foi um regime de trevas. Durante mais de 20 anos vivemos uma situação de cegueira coletiva e aprendemos a sobreviver aos mecanismos diversos de opressão da ditadura, que impuseram o medo e a violência como norma social. Mas a ditadura não foi um fato isolado, e a realidade da cegueira não se restringe à dimensão do poder e da política. O paradigma da cegueira é uma das características da sociedade contemporânea; um dos seus aspectos mais significativos é a simulação da experiência física e emocional, impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico. A tecnologia digital de informação e comunicação opera como máquinas que se apoderam do nosso corpo e desterritorializam as funções cognitivas. As interfaces dos aparelhos digitais afetam a nossa experiência sensorial, auditiva e visual, transformam a forma como nos comunicamos e relacionamos. A ambiguidade é o traço marcante da sociedade telemática; a tecnologia digital pode tanto deslanchar um potencial de criatividade através das novas mídias de comunicação, como também impor uma situação de entropia que reforça as tendências autoritárias e o controle do indivíduo. O paradigma tecnológico pode intensificar as tendências à cegueira coletiva.¹

¹ A ambiguidade da sociedade telemática é um dos temas centrais do pensamento de Vilém Flusser. Sobre as idéias de Flusser aplicadas à criatividade artística e musical ver *Unsayable Music* (Chagas 2014).

Na arte contemporânea, o conceito de interatividade emerge como uma utopia da criatividade entre homens e máquinas. É cada vez mais comum a utilização de sistemas informáticos para a composição, performance musical e obras multimídia. Em contraste com o discurso predominante de interatividade focada em aspectos físicos da tecnologia, tais como as interfaces digitais e da relação homem-máquina, defino a interatividade como a personificação da experiência colaborativa que se materializa no processo de criação. Esta visão de interatividade abrange tanto o conjunto de meios heterogêneos que podem ser utilizados pelo processo artístico, bem como a dinâmica das relações pessoais que ocorrem no processo de criação (Chagas 2006). No início do século XXI, a interatividade deve ser abordada como um modelo de comunicação privilegiando o diálogo no sentido amplo, refletindo sobre a relação entre seres humanos e máquinas dentro de uma perspectiva ética e estética.

Um exemplo dessa abordagem dialógica da criatividade interativa é o oratório digital *Corpo, Carne e Espírito*, estreado em 2008 no Festival Internacional de Teatro (FIT) em Belo Horizonte. A obra, realizada em colaboração com Johannes Birringer, tem como base a partitura que compus em 1993 para o teatro coreográfico *Francis Bacon*, inspirada na vida e na obra do pintor britânico Francis Bacon (1909-92). A música de *Francis Bacon*, para três cantores (soprano, contra-tenor e barítono), quarteto de cordas, percussão e música eletrônica, consiste em uma série de peças curtas, explorando diferentes combinações desses elementos. As peças foram revistas e reorganizadas na elaboração do oratório digital *Corpo, Carne e Espírito*. Birringer concebeu uma composição visual com projeção de imagens em três telas suspensas, formando um tríptico ao fundo do palco, onde agem os cantores e músicos. O motivo principal das imagens são “corpos sem som” que interagem com a composição musical, mas não como visualizações da música e sim como objetos e eventos independentes (Birringer 2009). As imagens aparecem em diferentes combinações nas três telas de projeção como uma espécie de orquestração espacial, uma escultura visual e performática que é

executada ao vivo, durante a performance. A música de *Corpo, Carne e Espírito* explora uma estética de distorção, que corresponde ao que Deleuze qualifica de regiões de indiscernibilidade das pinturas de Francis Bacon, onde o corpo aparece como uma mediação entre a carne e o espírito (Deleuze 2004). A composição visual de Birringer tematiza também as forças de isolamento, deformação e dissipação dos quadros de Bacon. As cores e formas corporais, projetadas na superfície do tríptico digital, criam ritmos e movimentos que são independentes da música.

A Autopoiese da Comunicação Artística

A relação entre música e política é um dos tópicos mais controvertidos e obscuros dos estudos musicais. As tentativas de analisar o “conteúdo” político de obras musicais esbarram, via de regra, na incapacidade de elaborar descrições compatíveis com a realidade específica da música. Em geral, predominam as abordagens que extrapolam a realidade musical, como as análises do conteúdo linguístico – por exemplo, o texto que acompanha uma música – ou as referências ao contexto da criação musical – por exemplo as experiências pessoais de um compositor e como estas se manifestam na obra. As abordagens extramusicais proporcionam o conhecimento das múltiplas relações da música com a sociedade, mas podem tornar-se também uma fonte de confusão e superficialidade, que nos impedem de compreender a essência da música

Na verdade, arte e política são campos específicos e separados da sociedade, articulando formas próprias de comunicação e devem ser analisados segundo seus próprios sistemas de referência. De acordo com a teoria de sistemas sociais de Luhmann, a sociedade é dividida em vários subsistemas independentes. Os sistemas da política e da arte são exemplos dessas estruturas autônomas, ao lado de outros sistemas como a economia, a educação, o direito, a ciência, etc. Luhmann propõe uma ruptura com a tradição humanística ao deslocar sujeito do centro da sociedade. O foco da análise não é mais o comportamento humano e

as instituições sociais, mas os processos de comunicação que ocorrem no interior dos sistemas.

Para Luhmann, a comunicação não pode mais ser entendida como uma “transmissão de informações de um ser vivo ou de sistema consciente para qualquer outro sistema do mesmo tipo” (Luhmann 2000, 9). A comunicação é uma operação que cria uma distinção significativa e se reproduz sequencialmente no âmbito de sistema de comunicações. A característica principal dos sistemas sociais de comunicações é o fato de serem autopoieticos, ou seja, eles produzem e reproduzem as operações que determinam o sistema e o distinguem da complexidade do ambiente. A obra de arte “é produzida exclusivamente com o propósito de comunicação; [...] A arte comunica usando percepções contrárias ao seu propósito primordial” (Luhmann 2000, 22). Ou seja, a característica principal da arte é subverter o significado do que está sendo comunicado. A arte deve sempre apresentar algo de novo, caso contrário sua comunicação é interrompida ou se transforma em comunicação social, em comunicação linguística.

A comunicação artística ocorre através de obras de arte e, mais precisamente, por meio de distinções observáveis na obra, ou por meio de formas que a obra de arte torna disponível para a comunicação. A arte não pode comunicar sem forma, caso contrário, nada poderia ser observado. A obra de arte é um objeto compacto de comunicação, uma “condensação de comunicações” (Luhmann 2000, 51). No entanto, uma obra de arte isolada não constitui um sistema de comunicação artística, ela deve estar integrada à rede de reprodução da arte. A autopoiese de arte desenvolve-se em duas direções: por um lado, a obra de arte está disponível para observações que são posteriormente integradas na forma da obra; pode-se imaginar novas variantes de certas idéias, novas maneiras de apresentar as coisas num determinado contexto e remodelar o que está sendo dito e feito. Por outro lado, a obra de arte torna-se um tema de conversações através da linguagem. As pessoas frequentam museus, salas de concertos, exposições, espetáculos de teatro, eventos

literários, etc. e manifestam-se sobre o que viram, ouviram e perceberam, seja conversando, escrevendo ou comunicando-se de alguma outra forma.

A função da arte, argumenta Luhmann, é fazer com que o mundo exterior apareça dentro do mundo interior da obra de arte. A arte dá visibilidade a uma situação ambivalente na medida em que cada vez que algo é mostrado no mundo, algo mais está sendo ocultado no mundo. O paradoxo da arte é tornar observável o não-observável (Luhmann 2000, 149). A finalidade da arte, de acordo com Luhmann (e também segundo Wittgenstein), é introduzir surpresa no mundo. Se traduzirmos o conceito de surpresa por criatividade, podemos dizer que a arte produz e reproduz a criatividade como forma de comunicação. A arte contemporânea pode fazer uso de qualquer tipo de material, inclusive refletir sobre a própria sociedade e suas relações políticas, mas a autopoiese da comunicação artística só pode ocorrer dentro de um sistema de referência que assegura a autonomia da arte.

A Concepção de *A Geladeira*

O oratório digital *A Geladeira* foi estreado em 8 de abril de 2014, num concerto promovido pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o Núcleo Hespérides, em memória dos 50 anos do golpe militar de 1964. A formação vocal e instrumental foi proposta pelo Núcleo Hespérides: duas vozes (meio-soprano e barítono), violino, viola, violoncelo, piano e percussão. A composição utiliza também sons eletrônicos e imagens digitais integradas à performance dos cantores e músicos. A obra tem assim o caráter de um espetáculo audiovisual. O conceito de oratório digital caracteriza uma obra cênica vocal e instrumental, que não é necessariamente operística e explora as possibilidades de composição digital e multimídia.

A Geladeira, obra de 39 minutos de duração, foi composta em um período extremamente curto: menos de dois meses. O primeiro passo

foi escrever um libreto, que funcionasse ao mesmo tempo como texto para as vozes e roteiro para a composição musical. O texto literário tem assim a função de um “esqueleto” para a construção do corpo da música. O libreto descreve a minha experiência pessoal de tortura na geladeira e propõe uma reflexão sobre a tortura de uma forma geral. A tortura é associada à escuridão da ignorância, à dor e ao sofrimento do torturado; a geladeira é exposta como a máquina de tortura que representa a logística de violência e crueldade. A concepção da obra distancia-se de um conteúdo manifestamente político: não tive intenção de criticar a tortura em geral, como um sistema de opressão a abuso de poder, e nem especificamente desenvolver um discurso sobre a tortura no contexto da ditadura militar brasileira. Mais do que um libelo contra a realidade desumana e degradante da tortura, *A Geladeira* propõe um movimento de transcendência, um percurso de elevação para superar a escuridão da ignorância. Esse percurso é ao também um movimento de elevação, como a luz radiante que dispersa as trevas, a doce melodia de uma música que vive não-cantada, ou o sorriso do canto da Paz.

A obra resgata memórias da tortura que sofreu dentro da geladeira – impressões, situações, emoções e sentimentos –, mas ao mesmo tempo reflete sobre a realidade da tortura que está fora da geladeira. A tortura não é privilégio de regimes ditatoriais, não é praticada somente por indivíduos abjetos. A crueldade da tortura não ocorre apenas em situações extremas, mas está disseminada nas práticas de encarceramento – como a tortura de prisioneiros comuns no Brasil – e resulta também de sistemas sofisticados de uso poder e força militar – como a tortura amplamente praticada pelo imperialismo dos Estados Unidos. A tortura física, a tortura psicológica e outras formas de torturas incorporaram-se à banalidade do horror no mundo contemporâneo. A tortura é algo que existe dentro de nós, uma característica universal da raça humana, que reforça a limitação da nossa vida egoísta. É preciso haver uma transformação em larga escala para transformarmos a nossa consciência e natureza, libertarmos-nos da escuridão da ignorância, da inércia,

obscuridade, confusão e desordem. A barbárie da tortura não é a escuridão das nossas origens como ser vital, mas um estágio intermediário da evolução humana. O percurso que proponho é um caminho de sacrifício para ascender à transcendência do inefável. As oito cenas de *A Geladeira* representam etapas desse percurso:

1. Introdução: a escuridão da inconsciência
2. A eletricidade: máquina de meter medo
3. Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas
4. O frio: sopro da morte
5. A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado
6. A dor: sentimento de finitude
7. As formas de tortura: a tortura invisível
8. A paz: música que vive não-cantada

A mensagem de *A Geladeira*, é de que é preciso despertar os ímpetus de luz, amor e verdade que nos permitem renunciar aos suportes interiores do ego, acessar a totalidade do nosso ser e penetrar nas vibrações profundas da música inefável. No final da obra, proponho a metáfora da melodia não-cantada como uma revelação da dimensão infinita e atemporal da transcendência.

A vídeo que documenta a estréia de *A Geladeira* está disponível no site: <https://vimeo.com/97100136>

Os libretos de *A Geladeira*

A versão preliminar do libreto de *A Geladeira* (ANEXO I) contém o texto completo que serviu de base para elaborar o roteiro da composição musical. Esta versão fornece uma perspectiva abrangente da temática da obra, expondo mais extensivamente a experiência da tortura. A versão final do libreto (ANEXO II) contém o texto que foi utilizado de fato na composição da obra. Trata-se de uma versão condensada do libreto

preliminar. Os cortes e as alterações foram motivados pela dinâmica da composição e a forma da música.

Referências

- BIRTINGER, Johannes. 2009. "Corpo, Carne e Espírito: Musical Visuality of the Body." In *Blood, Sweat & Theory: Research through Practice in Performance*, editado por John Freeman, 240-61. Faringdon: Libri Publishing.
- CHAGAS, Paulo C. 2014. *Unsayable Music Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: Leuven University Press.
- CHAGAS, Paulo C. 2006. "The Blindness Paradigm: The Invisibility and Visibility of the Body." *Contemporary Music Review* 25 (1/2): 119-30.
- DELEUZE, Gilles. 2004. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Tradução de Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LUHMANN, Niklas. 2000. *Art as Social System*. Tradução de Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.
- SARAMAGO, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.

Anexo I

A Geladeira

Versão preliminar do libreto

I – Introdução: a escuridão da inconsciência

Música eletrônica

II – A eletricidade: máquina de meter medo

Um passo adiante
na escuridão
e você está fodido.

Seu imbecil,
seu idiota!

Se encostar na parede
Leva um choque

Um passo adiante
na escuridão
e você está fodido.

Seu imbecil,
seu idiota!

Se encostar na parede
Leva um choque

Fique em pé
Não se mexa
Ah ah ah ah ah ah

(A geladeira um cubículo
de aproximadamente
dois metros por dois metros,
sem janelas,
com paredes espessas,
revestidas de eucatex preto)

Tento ficar em pé sem sair do lugar
para não encostar na parede
Quanto tempo mais dá pra aguentar?

(Mas era mentira,
não havia eletricidade nenhuma
nas paredes da geladeira,
máquina de meter medo,
cabine de tortura psicológica

Quanto tempo, lá dentro?
Não sei)

III – Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas

Na escuridão
vibrante e sonora
da geladeira
ouço as vozes
que surgem dos alto falantes
escondidos no teto e nas paredes.

Em uma das paredes
vejo um pequeno visor de vidro escuro
quase imperceptível.

Do lado de fora
os torturadores
conversam, xingam,
fazem comentários macabros
dizem palavrões.
Uma gritada de várias vozes
diferentes e simultâneas.

Quando as vozes se calam
vêm os ruídos eletrônicos

fortes, intensos,
saindo dos alto falantes
escondidos no teto e nas paredes.

Com um receptor de rádio
os torturadores se divertem
como se quisessem sintonizar uma estação
que nunca é sintonizada.

As modulações rápidas,
frenéticas, alucinantes,
das ondas de rádio
se misturam a outros sons eletrônicos:
 marteladas,
 ruídos de motocicleta,
 turbina de avião,
 sirene de fábrica
 bombardeios ...

Mais gritaria de vozes
mais comentários macabros,
mais palavrões:
 - Seu escroto!
 - Seu filho da puta!
 - Você vai ver o que é bom!
 - Você vai se foder!
 - Babaca!

Vibra o meu corpo
imerso
no turbilhão de vozes e ruídos
insanos, caóticos, estridentes

Explode nos meus ouvidos
a melodia perversa
da sinfonia da tortura

IV – O frio: sopro da morte

Ao entrar na geladeira
Percebi que a porta
era do tipo frigorífico
fez um estalo metálico
quando se fechou.

Lembrei-me da câmara frigorífica
do matadouro que visitei quando criança no Sertão
Dentro via as carnes penduradas nos ganchos
Do lado de fora o calor
e a zoeira das moscas
que rodopiavam sobre as poças de sangue.

Na geladeira
não há sangue,
nem moscas, nem ganchos
É uma câmara frigorífica
de paredes negras
com aberturas gradeadas
por onde sopra o ar gelado
do sistema de refrigeração.

A temperatura extremamente baixa
não é para conservar a carne do boi
mas para abater o homem

destruir a mente.

O ar gelado
traz o sopro da morte.
agita o turbilhão
de vozes interiores
tentado resistir ao sofrimento

Quem a liberdade ousa amar
dança no rastro cruel da tortura
a dança fria da destruição.

Do lado de fora os torturadores deleitando-se
como as moscas atraídas pelo sangue.

V – A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado

- Quem é Carmen?
- Carmen é minha mãe.

Sim, sua mãe,
ela está aqui completamente nua,
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

- Quem é Carmen?

- Carmen é minha mãe,

Sim, sua mãe,
ela está aqui completamente nua,
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

- Quem é Carmen?
- Carmen é minha mãe,

Sim, sua mãe,
ela está aqui completamente nua,
pendurada no pau-de-arara.

Se você não cooperar
a gente acaba com ela

Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah
Ah, ah, ah, ah, ah, ah

VI – A dor: o sentimento da finitude

Depois do excesso
- de ruído e de frio -
a privação dos sentidos

o silêncio

e a dor

e a dor

e a dor

Na escuridão da geladeira
luto para não sucumbir
à escuridão da inconsciência

Um turbilhão de fantasmas
traz o sopro da morte

O que é a dor
senão a imperfeição,
o sentimento da nossa finitude?

Minha mente instável
tenta proteger-se da violência
com pensamentos purificados
e variadas formas infinitas:
a ilusão de que a tortura
não é o real.

O que é a dor
senão a imperfeição,
o sentimento da nossa finitude?

As almas de um milhão de fantasmas:
o medo, a culpa, o remorso:
a alegria, a tristeza, o ódio –
sonho com o prazer sem dor.

O que é a dor
senão a imperfeição,
o sentimento da nossa finitude?

Desisto do ódio
desisto do amor
quero a morte
eterna.

VII – As formas de tortura: a tortura invisível

A tortura da geladeira
é mais psicológica do que física.

Outras práticas de tortura
deixam vestígios no corpo:
o pau-de-arara,
o choque elétrico,
a pimentinha, máquina de produzir corrente elétrica de alta
voltagem,
as porradas,
o telefone arrebatando os tímpanos
o afogamento
a lesões físicas,
a palmatória,
torturas nos órgãos sexuais,
objetos introduzidos no ânus,
na vagina,
choques elétricos no pênis,
nos testículos,
a cadeira do dragão

a tortura com produtos químicos
o estupro de mulheres
a tortura de crianças

...

Mas a geladeira,
foi inventada para não deixar marcas.
É a máquina eletroacústica
da tortura invisível.

VIII – A paz: música que vive não-cantada

A tortura é cruel,
desumana e degradante.
causa estragos permanentes.

A geladeira casa-prisão
celebra a escuridão da ignorância:
trevas, frio e ruído.

Dentro da geladeira
o sofrimento da vítima encarcerada
fora da geladeira
a logística de violência e prazer
crueldade do torturador

Nem dentro, nem fora
nem vítima, nem algoz
temos de ser:

A luz que reside nas trevas
A calma na tempestade
O silêncio na voz

A dor profunda não-sentida
à sombra da luz ofuscante.

Nem dentro, nem fora
nem vítima, nem algoz
temos de ser:

O medo na coragem
A calma entre os arroubos de paixão
O amor dentro do ódio
O vazio de onde surge a criação
no dia sem dia seguinte.

O sacrifício que nunca é em vão
A doce melodia
da música que vive não-cantada.

A luz radiante que dispersa as trevas
remove o mal
limpa a mancha escura
dessa Idade da Tortura.

A morte que é morte entre vidas
A beleza que não é:
nem alegria, nem tristeza.

O sorriso
canto da Paz.

Anexo II

A Geladeira

Versão final do libreto

I – Introdução: a escuridão da inconsciência

Música eletrônica

II – A eletricidade: máquina de meter medo

Um passo adiante
na escuridão
e você está fodido.

Seu imbecil,
seu idiota!

Se encostar na parede
Leva um choque

Um passo adiante
na escuridão
e você está fodido.

Seu imbecil,
seu idiota!

Se encostar na parede
Leva um choque

Fica em pé

Não se mexa
Ah ah ah ah ah ah

(A geladeira um cubículo
de aproximadamente
dois metros por dois metros,
sem janelas,
com paredes espessas,
revestidas de eucatex preto)

Tento ficar em pé sem sair do lugar
para não encostar na parede
Quanto tempo mais dá pra aguentar?

(Mas era mentira,
não havia eletricidade nenhuma
nas paredes da geladeira,
máquina de meter medo,
cabine de tortura psicológica)

Quanto tempo, lá dentro?
Não sei.

III – Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas

Na escuridão
vibrante e sonora
da geladeira
ouço vozes
dos alto falantes
escondidos no teto e nas paredes.

Do lado de fora
os torturadores
conversam, xingam,
fazem comentários macabros
dizem palavrões.
Uma gritada de várias vozes
diferentes e simultâneas.

Com um receptor de rádio
os torturadores se divertem
como se quisessem sintonizar uma estação
que nunca é sintonizada.

As modulações rápidas,
frenéticas, alucinantes,
bombas
turbinas
sirenes
motocicletas
marteladas

Seu escroto!
Filho da puta!
Babaca!
Você vai se foder!

Vibra o meu corpo
imerso
no turbilhão

Explode nos meus ouvidos
a melodia perversa

da tortura

IV – O frio: sopro da morte

O ar gelado
traz o sopro da morte.

V – A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado

Quem é Carmen?
Carmen é minha mãe.

Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah

Carmen está aqui
no pau-de-arara
nua.

Quem é Carmen?
Carmen é minha mãe.

Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah

Ah ah ah ah ah ah ah ah

Ah

Carmen está aqui
no pau-de-arara
nua.

Fala

Fala

Fala

Fala

Fala

Fala

Fala

VI – A dor: o sentimento da finitude

Depois do ruído
o frio
silêncio

e a dor
e a dor
e a dor

O que é a dor
senão
a imperfeição
o sentimento da nossa finitude?

VII – As formas de tortura: a tortura invisível

O pau-de-arara,
o choque elétrico,
o telefone
arrebentando os tímpanos
as porradas
as torturas nos órgãos sexuais,
no ânus
na vagina
o estupro de mulheres
a tortura de crianças

A geladeira,
máquina
de tortura invisível.

VIII – A paz: música que vive não-cantada

Dentro da geladeira
O sofrimento
Fora da geladeira
A crueldade

Nem dentro, nem fora
temos de ser:

A luz que reside nas trevas
A calma na tempestade
O silêncio na voz

Nem dentro, nem fora

temos de ser:

O medo na coragem

O amor dentro do ódio

O vazio de onde surge a criação

O sacrifício que nunca é em vão

A morte que é morte entre vidas

A melodia

da música que vive não-cantada.