



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

PRISCILLA PORTO NASCIMENTO FASANI

**SOUNDSYSTEM: EXPERIÊNCIAS SONORAS E DANÇANTES
PARTILHADAS PELOS ARTISTAS FRANZ MANATA E SAULO LAUDARES
NO CIRCUITO INDEPENDENTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

SALVADOR

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

PRISCILLA PORTO NASCIMENTO FASANI

**SOUNDSYSTEM: EXPERIÊNCIAS SONORAS E DANÇANTES
PARTILHADAS PELOS ARTISTAS FRANZ MANATA E SAULO LAUDARES
NO CIRCUITO INDEPENDENTE DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

Orientador: Prof. Dr. LEONARDO VINCENZO BOCCIA

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar
de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
como parte dos requisitos para obtenção do
grau de Doutor.

SALVADOR

2019

Fasani, Priscilla Porto Nascimento

SoundSystem: experiências sonoras e dançantes
partilhadas pelos artistas Franz Manata e Saulo
Laudares no circuito independente de arte
contemporânea / Priscilla Porto Nascimento Fasani. --
Salvador, 2019.
173 f.

Orientador: Leonardo Vincenzo Boccia.

Tese (Doutorado - Programa Multidisciplinar de Pós-
graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade
Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e
Ciências, 2019.

1. Arte contemporânea. 2. Instalações sonoras. 3.
Corpo sem órgãos. 4. Arte relacional. 5. Encontros
afetivos. I. Vincenzo Boccia, Leonardo. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À FAPESB, pelo apoio na realização desta pesquisa;

Ao professor e orientador Leonardo V. Boccia, agradeço a acolhida, a sensibilidade, a dedicação e a inspiração heraclitiana e nietzschiana,

Ao professor João Batista Rezende, pelos Bons Encontros, pelas leituras das obras de Deleuze,

A Edilene Matos, pela plasticidade poética, a Renata Pitombo, pelas pontuações em teoria da arte, a Leila Dupret pelas contribuições nos campos da psicologia e da educação e a Adair Rocha, por sua perspectiva ética-estética. Agradeço também aos professores Mauricio Matos, José Roberto Severino, José Raimundo Rios e Irma Viana,

Ao poeta e meu eterno orientador Latuf Isaías Mucci (*in memoriam*),

Aos queridos colegas do Pós-cultura, especialmente à Thais Vinhas e Marlus Pinho, que contribuíram direta e indiretamente no percurso deste trabalho,

Aos colegas do grupo Ecus,

Aos artistas Franz Manata e Saulo Laudares, pelas entrevistas, pela delicadeza, pela obra,

Aos artistas Rodrigo Saramago, Guilherme Machado, Mário Cravo Junior e Leonel Matos, que foram temas de anteprojetos para o doutorado,

Aos curadores Fernando Cocchiarale e Bernardo Mosqueira,

A Verônica, museóloga do MAM-RJ,

A Leda Maria Abbes, do departamento de pesquisa do MAC-Niterói,

As mães e amigas da Pasb,

A querida dona Irene,

As minhas amigas de infância Renata, Mabel, Fabi, Milena, Fernanda, Roberta, Jéi

A minha avó Maria, *in memorium*, pelo caminho de luta,

Aos meus irmãos Bruno e Joyce, que me permitiram aprender o valor das diferenças,

A minha sobrinha Bellinha, a meu (a) sobrinho (a) que está por vir,

A Eduardo, meu companheiro, pela força e motivação nos momentos em que mais precisei,

Aos meus pais, por tudo.

*À Luize, minha filha, criança vibrátil,
vibrante, atravessada por intensidades, que
me mostra em seu devir o que é a duração
da vida.*

Ouse, ouse... ouse tudo!! (...)

Se você quer uma vida, aprenda... a roubá-la! (...)

*Não defenda nenhum princípio, mas algo de bem mais maravilhoso:
algo que está em nós e que queima como o fogo da vida!!*

Lou Salomé

RESUMO

Esta pesquisa tem como corpus o projeto *SoundSystem*, desenvolvido pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares desde 1996. Esta designação abrange o conjunto de sua produção e exprime o próprio *duo*. O processo, em ação até os dias de hoje, consiste em partilhar experiências sonoras através de instalações, performances de djs, intervenções urbanas e palestras. Os artistas utilizam signos como batidas de coração, cantos de pássaros, quebra-cabeças, letrados, microfones e alto-falantes. O *duo* assume uma preocupação ética de afetar o participante, promovendo encontros pulsantes e criando laços, se contrapondo ao distanciamento humano encontrado na era da informação e da comunicação. Utilizando-se da potência escritural de Roland Barthes, que igualmente tinha preocupações éticas e estéticas, além da influência de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles e John Cage, Manata e Laudares posicionam-se no mercado de arte contemporânea atuando nas invisibilidades e inaudibilidades, dando maior ênfase à experiência das forças do que das formas, por meio das sensações vibráteis dos encontros dos corpos. Acompanhando seu processo de criação, que abrange desde a concepção conceitual, a produção das instalações, a disposição espacial das obras eleitas pela curadoria, o trabalho feito pelas galerias e feiras de arte, podemos pensar na proposta dos artistas. As principais questões problematizadas são os processos colaborativos que acontecem durante os encontros por meio de uma obra imaterial e rizomática, a dilatação do tempo e a intensidade provocada pelos impulsos dionisíacos da música e da dança. Para tanto utilizaremos como base metodológica uma perspectiva multidisciplinar, através de reflexões estéticas, filosóficas, psicanalíticas, literárias, etc. A metodologia de realizar uma cartografia do desejo ou uma cartografia sentimental nos pareceu a forma mais pertinente de trabalhar com este processo. O projeto *SoundSystem* propõe a invenção de uma nova possibilidade de vida, de um modo de existência, através da potência da proposição de “bons encontros” e da invenção de outras temporalidades.

Palavras-chave: 1. Arte contemporânea; 2. Instalações sonoras; 3. Corpo sem órgãos; 4. Arte relacional; 5. Como viver junto; 6. Partilha; 7. Encontros afetivos.

ABSTRACT

This research has as corpus the project *SoundSystem*, developed by the artists Franz Manata and Saulo Laudares since 1996. This designation covers the whole of its production and expresses the *duo* itself. The process, in action to this day, consists of to share sound experiences through installations, performances of djs, urban interventions and lectures. Artists use signs such as heart beats, bird songs, jigsaw puzzles, signage, microphones and loudspeakers. The *duo* assumes ethical concern of affecting the participant, promoting pulsating encounters and creating ties in contrast to the human distance found in the information and the communication age. Using the scriptural power of Roland Barthes, who also had ethical and aesthetic concerns, as well as the influence of artists such as Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles and John Cage, Manata and Laudares are market of contemporary art acting in the invisibilities and inaudibilities, giving greater emphasis on the experience of forces than of forms, through sensations vibrations of body encounters. Accompanying its creation process, which covers the conceptual design, the production of the installations, the spatial arrangement curated works, the work done by galleries and art fairs, we can think of the artists' proposal. The main issues discussed are collaborative events that take place during the meetings through an immaterial and rhizomatic work, the delation of time and the intensity provoked by the Dionysian impulses of the music and dance. For this, we will use as a methodological basis a multidisciplinary perspective, through aesthetic, philosophical, psychoanalytic, literary, etc. reflections. The methodology of performing a cartography of desire or a sentimental mapping seemed the most pertinent way of working with this process. The *SoundSystem* project proposes the invention of a new possibility of life, of a mode of existence, through the power of the proposition of "good meetings" and the invention of other temporalities.

Keywords: 1. Contemporary art; 2. Sound installations; 3. Body without organs; 4. Relational art; 5. How to live together; 6. Sharing; 7. Affective encounters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
METODOLOGIA	19
1. LINGUAGEM DE TRAVESSIA	24
2. DANÇANDO ÀS AVESSAS	46
2.1. SoundSystem e a produção de intensidades, um processo de experimentação e criação de um Corpo sem órgãos	46
3. UMA ESCUTA SINESTÉSICA	69
4. TEMPOS AIÔNICOS, INTEMPESTIVOS, FLUTUANTES	88
5. ESPAÇOS FLEXÍVEIS	110
5.1. As noções curatoriais da exposição Ocupação Arte Sonora realizada no Castelinho do Flamengo - RJ.....	110
5.2. A curadoria do projeto Abotoados pela Manga durante a 29ª Bienal de Arte de São Paulo	128
5.3. A exposição After Nature na Sé Galeria, em São Paulo	135
6. ÉTICA E ESTÉTICA	144
FRAGMENTOS FINAIS	156
REFERÊNCIAS	161
ANEXOS	174

INTRODUÇÃO

Em 2006, fomos a uma exposição, nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, localizada no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Era noite e o ambiente lembrava uma pista de dança. De repente, saíram sons de batidas de coração de duas enormes caixas de som. Foi surpreendente. Era a primeira vez que participávamos de uma exposição cuja obra era feita de um material não palpável e invisível, pois tratava-se de uma instalação sonora. Então, mais uma vez indagamos: o que é arte contemporânea?

A pergunta não desejava uma resposta universal e metafísica, mas almejava realizar uma leitura demorada, lenta a partir dos sentimentos e das sensações despertados por aquele signo sonoro partilhado. Na verdade, deveríamos pensar no processo, ou seja, como e quando é arte. Afinal, há 100 anos, Marcel Duchamp com o gesto do *ready made* foi o primeiro a questionar os limites da arte e a pensar o artista não como um mero produtor de objetos, mas como um propositor de ideias. Como afirmou John Cage: “os demais eram artistas. Duchamp coleciona pó” (CAGE, 2013, p. 70).

Heartbeat era o nome da instalação feita pelo duo de artistas Franz Manata e Saulo Laudares. Mais tarde, saberíamos que a trilha sonora fora composta a partir do ritmo cardíaco de cada um dos artistas e que o vazio entre as duas caixas de som, diametralmente opostas no espaço, era um convite para que a audiência participasse “fisicamente” dessa conversa entre corações. O que nos chamou a atenção foi o fato de a arte conceitual contemporânea, muitas vezes considerada “inexpressiva”, “impessoal” e “emocionalmente seca” (ARCHER, 2001, p.72) desejava afetar, tocar diretamente o “espectador”, realizando a tensão necessária para atingir o *punctum* barthesiano (BARTHES, 1984, p. 48) ou a ação nietzschiana de criar.

A instalação sonora *Heartbeat* faz parte do projeto intitulado *SoundSystem*, desenvolvido pelo duo há vinte anos. O *SoundSystem* nasceu em 1996, em Belo Horizonte, mas ganhou a forma atual em 1998. Neste projeto, os artistas se consideram o “sistema de som” e têm como proposta compartilhar experiências a partir de um signo sonoro. Os artistas utilizam signos universais como cantos de pássaros, batidas do coração, quebra-cabeças, alto-falantes, microfones, artifícios que têm o objetivo de afetar os participantes de alguma forma. Segundo Manata e Laudares, sua arte tem mais preocupações éticas que estéticas, assumindo uma posição política.

O filósofo italiano Giorgio Agamben nos fala da “inatividade” dessa nova política, que pode ser realizada através da arte ou da filosofia. Quando questiona “O que é o contemporâneo?” (AGAMBEM, 2010) nos remete a Nietzsche, para quem o contemporâneo é o intempestivo, o inesperado, o inapropriado.

Segundo Manata e Laudares, o momento em que a noção de compartilhar aparece no projeto *SoundSystem* foi em *ThePlace* (1998), que foi o primeiro trabalho que assinaram juntos, apesar de sua parceria ter começado em 1995. *ThePlace* é um espaço de imersão aberto, em processo desde 1996, onde ocorrem manifestações que têm no outro o seu sentido de existência. O espaço pode se tornar uma pista de dança, um local de palestras ou mesmo uma rádio na web. Através de suas ações, o *ThePlace*, realizado em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Praga, Lisboa, entre outras cidades, pretende instituir uma rede compartilhada de experiências sonoras.

A ideia inicial do *ThePlace* foi compartilhar a experiência da pista de dança e foi inspirada em Roland Barthes. Saulo Laudares e Franz Manata leram na obra *Incidentes* (BARTHES, 2004), o texto *Au Palace ce Soir* (No Palace, esta noite...), no qual Barthes descreve a experiência que teve na boate francesa Le Palace que, na época, era considerada o templo da dança. Barthes, através de sua escritura, descreve a potência desse encontro. A partir de então, reproduzir a intensidade da experiência vivida e descrita por Barthes passou a ser o foco da dupla.

Franz Manata e Saulo Laudares formam uma parceria artística e afetiva há vinte anos. Ambos nasceram em Belo Horizonte, mas vivem no Rio de Janeiro desde o ano 2000. Franz Manata é professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e curador independente. Trabalhou durante sete anos (2001-2008) como co-curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Saulo Laudares é DJ de música eletrônica, além de desenvolver trilhas sonoras para espetáculos de dança e filmes. As obras dos artistas fizeram parte da galeria Artur Fidalgo, localizada em Copacabana e, mais recentemente, fazem parte da Sé Galeria em São Paulo.

Inspirados em Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas que se tornaram os maiores expoentes da arte contemporânea brasileira, propõem a participação do público. Oiticica e Clark colocaram a presença física do espectador no centro, superando a dissociação entre sentimento e saber, mente e corpo, do eu e do outro, do produtor e do consumidor (SALOMÃO, 2015, p. 73). A perspectiva da vida como um laboratório de experimentações, de Hélio Oiticica, é um modo de vida que o duo Manata e Laudares tem como uma forte referência para a concepção de suas obras. Consequentemente,

além de filhos de Oiticica e Clark, também são filhos de Nietzsche e Artaud (SALOMÃO, 2015, p. 87). Quanto a influência de Lygia Clark, a noção de objeto relacional da artista fundamenta o trabalho do duo, entretanto, os artistas quase nunca fazem uso de um objeto material, mas desta arte desmaterializada, volátil, de uma arte relacional, que só existe no acontecimento que é o encontro com o outro.

Outra importante referência em seu trabalho é a do artista Cildo Meireles, que também se ocupa do “problema” do som por décadas. “Sua obra sempre privilegiou a circulação da informação como um ato político de comunicação” (SARDENBERG, 2011, p. 99). Cildo Meireles examina a falibilidade da percepção humana, os processos de comunicação, as condições do espectador e a relação da obra de arte com o mercado.

Em 1972, Meireles realizou *Inserções em circuito ideológico: Projeto Coca-Cola*, trabalho apresentado na exposição *Information*, em Nova Iorque. Esta foi uma importante mostra conceitual organizada pelo MoMA, que se consolidou como um marco para a concepção de uma arte conceitual então em ascensão (SARDENBERG, 2011, p. 18). *Inserções* consistiu em escrever, sobre uma garrafa de Coca-Cola, um dos símbolos mais eminentes do imperialismo norte-americano, a frase “Yankees go home” para, posteriormente, devolvê-la à circulação. Além da questão política, o projeto faz referência a toda problematização desenvolvida pelos movimentos de vanguarda e por Marcel Duchamp no início do século XX, constituindo-se numa espécie de ready-made às avessas. Evidentemente, “o trabalho (de Cildo Meireles) se dá apenas no plano simbólico e se cumpre apenas ao enunciar-se poeticamente” (MANATA, 2012, p. 3), mas se tornou paradigmático. Outro trabalho emblemático do artista é a instalação *Babel* (2001), na qual foram empilhados cerca de 800 aparelhos de rádio, ligados simultaneamente, formando uma verdadeira torre de Babel.

John Cage, ainda na década de 60, foi um dos precursores da “música aleatória”, da “música eletroacústica ou eletrônica”, fazendo uso de instrumentos não convencionais ou dando outro uso a instrumentos convencionais. Durante a execução da *Composição 4'33"*, o músico fica em silêncio diante do instrumento. O conteúdo da composição é composto pelos sons do ambiente ouvidos pelo público durante a audição. Cage, influenciado pela filosofia indiana e pelo zen budismo, problematiza toda a tradição da música ocidental. Em 1938, Cage fundou uma orquestra de percussão. Nessa época criou o “prepared piano”, em que utilizou cortiças, pedaços de madeira, de papel e outros materiais entre as cordas do piano, provocando ruídos simultâneos e percussivos. Acrescentou elementos de aleatório, indeterminação e invenção de novos

padrões musicais em *Paisagem Imaginária nº 4*, de 1951, quando reuniu 24 aparelhos de rádio ligados, aleatória e simultaneamente, por doze executantes. Sem dúvida, o músico americano influenciou muitas gerações de artistas performáticos. Os trabalhos do artista Cildo Meireles e da dupla Franz Manata e Saulo Laudares também beberam dessa fonte.

Apesar da multiplicidade de estilos e linguagens presentes na arte contemporânea, sabemos que os artistas realizam reinterpretações de gestos provenientes da arte moderna (ARCHER, 2001). A década de 60 prenuncia um momento da história da arte em que há “o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estaria necessariamente contido nela, mas as vezes emergia do contexto em que ela existia” (ARCHER, 2001, X). Na arte conceitual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Assim sendo, o processo, o planejamento e as decisões que são feitas de antemão são mais importantes que a obra e o produto final (ARCHER, p. 70).

O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo *Fluxus*. O movimento *Fluxus* traduzia uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifestava nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia. A arte da dupla Manata e Laudares chegou a ser comparada a de La Monte Young e Marian Zazeela, um casal que participou do *Fluxus*, realizando a *Dream house*, um espaço banhado por uma luz fúcsia, ao som de mantras. De modo diferente, mas também atuando num sentido político e explorando outros sentidos além da visão, atuou o artista Joseph Beuys que, ao trabalhar com a gordura animal, provocava repulsa no público devido ao mau cheiro que exalavam algumas de suas obras. Segundo Beuys, um dos principais expoentes do movimento *Fluxus* (ao lado de John Cage), “se eu produzo alguma coisa, transmito uma mensagem para alguém. A origem do fluxo de informação não vem da matéria, mas do “eu”, de uma ideia” (ARCHER, 2001, p. 116).

Em *Tempos fraturados* (HOBSBAWM, 2013), no capítulo *Os fracassos da vanguarda*, Hobsbawm reflete sobre as vanguardas artísticas do século XX que fracassaram na medida em que houve o descrédito nas utopias, além de afirmar que, com o advento das inovações tecnológicas, as habilidades individuais vem sendo substituídas pela reprodução em massa. De acordo com o autor, nas artes visuais, o projeto das vanguardas de mudar o mundo não foi alcançado. A luta das artes visuais foi contra a obsolescência tecnológica. As vanguardas acreditavam na unificação das artes,

derrubando as paredes entre cor, som, forma e palavras. Este talvez seja seu maior legado para a arte contemporânea. Enquanto a arte do renascimento era mimese, trabalhava com o olho-do-visível, o da retina, do campo molar da representação, a arte moderna trabalhava com a subjetividade, com o olho-do-invisível, com o campo molecular, buscando realizar uma viagem mais subterrânea. A capa do livro de Hobsbawm é uma imagem de Elvis Presley duplicada, do artista pop Andy Warhol, de 1963, na qual o ícone da música nos aponta uma arma. De acordo com o historiador, no século XXI, os manifestos que antes tinham um cunho coletivo tornam-se declarações individuais. Foram os futuristas italianos que introduziram a palavra manifesto no mundo das artes, em 1909 (HOBSBAWM, 2013, p. 19).

Em 1961, Yves Klein realizou um manifesto usando uma só cor, um tom de azul. Klein dizia ser perseguido pelo céu azul. Conforme Hobsbawm, o artista encontrou críticos para explicar sua profundidade e marchands para vendê-lo e que este tipo de manifesto estava condenado à rápida obsolescência. De qualquer forma, pondera, a arte já previu o colapso da civilização burguesa antes da I guerra mundial e a *pop art* dos anos 1950 e 1960 reconheceu as implicações da economia fordista e da sociedade de consumo de massa e, conseqüentemente, a deposição da velha obra de arte visual. Depois da pintura abandonar sua tradicional linguagem de representação, o século XX foi marcado por uma sucessão interminável de novos estilos e de manifestos em tentativas de encontrar a forma ideal de comunicar-se. Num tom saudosista, Hobsbawm diz que a arte agora precisava de legendas. Depois de 1960 veio o retorno à arte conceitual e ao Dadaísmo. Para o historiador, Duchamp não visava revolucionar a arte, mas aboli-la. No século vigente, as artes andam na corda bamba entre a alma e o mercado, entre a criação individual e coletiva, entre produtos humanos e sua deglutição pela tecnologia e a internet (HOBSBAWM, 2013, p. 20). O capítulo *Manifestos* (HOBSBAWM, 2013) foi originalmente oferecido à Serpentine Gallery, em Londres, uma das maiores galerias do mundo, em colaboração à Maratona de Manifestos, concebida pelo famoso curador Hans Ulrich Obrist, em 2008. Apesar de a arte ainda ser taxada como algo elitizado, nos tempos atuais a frase de Paul Klee continua intempestiva: “não temos o apoio do povo, mas estamos à procura de um povo”.

A fase pós-industrial do capitalismo em que vivemos, baseada na informação e na comunicação, demanda a atenção do sujeito a uma enorme gama de novas tarefas produtivas e espetaculares (CRARY, 1990, p.30). A multiplicidade de informações, de imagens e possibilidades ocasiona um estado de stress nas pessoas que pode levar a

distúrbios de ansiedade, como a síndrome do pânico, e à depressão, doenças tão comuns na atualidade. A medicalização da existência (AGUIAR, 2004), realizada através da prescrição de antidepressivos e o uso contínuo de remédios tarja preta, vem crescendo vertiginosamente. A obsessão pelo corpo perfeito revela a prática de uma bio-ascese contemporânea que substitui a tentativa de restaurar a ordem moral, pois “já que não podemos mais mudar o mundo, tentamos mudar o corpo, o único espaço que restou a utopia, a criação” (ORTEGA, 2002, p. 173).

Esse “mal-estar da pós-modernidade” (BAUMAN, 1998) remete a uma configuração da sociedade que, ao contrário da modernidade, prioriza a liberdade individual em detrimento da segurança e da estabilidade. A universalização do medo é um dos sintomas desse mal-estar, pois no mundo pós-moderno a única certeza que temos é a condição de uma incerteza permanente (BAUMAN, 1998, p. 10). Esta estrutura fluida e maleável tem seus aspectos negativos, mas também positivos. O fluxo de possibilidades permite aos artistas experimentarem e aglutinarem diferentes linguagens simultaneamente.

Sigmund Freud, em *O Mal-estar na civilização* (1929), nos mostra que a constituição da civilização ou cultura exige o sacrifício das pulsões e instintos humanos. Limites a sua sexualidade e agressividade dificultam a realização da felicidade nesta cultura. “O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (FREUD, 1997, p. 137). O desamparo é parte constitutiva da psique humana e o sentimento “oceânico”, sem fronteiras, que permite uma sensação de eternidade, é uma ilusão prometida por muitas religiões, mas só é realmente possível numa fase muito primitiva do ego quando se ainda é um bebê. Depois o que temos é o eterno conflito entre o “princípio do prazer” e o “princípio de realidade”. Além da religião, há outras possibilidades de trazer luz a essa perda constitutiva que seria através de substâncias tóxicas que nos tornariam insensíveis ao sofrimento ou através de satisfações substitutivas como a arte ou um trabalho criativo.

Enquanto a Arte Moderna experimentou todas as linguagens artísticas possíveis, esgotando-as, através de movimentos artísticos de vanguarda que eram substituídos por outros sucessivamente, a arte contemporânea consiste na coexistência das mais diferentes linguagens e gestos provenientes da arte moderna, sem mais a pretensão de ser uma forma universalmente válida. A história da arte moderna contou a história da crise do sistema de produção artesanal que, sendo substituído pelo sistema de produção em massa, coloca em crise a própria obra de arte como objeto modelo das outras

atividades (ARGAN, 1992). A questão que a dupla de artistas Franz Manata e Saulo Laudares aponta é qual a razão para produzir mais um objeto a ser contemplado se a imaterialidade de uma obra pode se referir ao intempestivo, condição necessária ao que é contemporâneo, segundo problematizaram Nietzsche, Foucault e Agamben.

Conforme Basbaum (2001), é preciso pensar no processo de produção da arte contemporânea brasileira, considerando sua inserção num ambiente que carece de interlocução. Essa “voz” dos artistas precisa ser ouvida, seja nas galerias, nas exposições, nas feiras de arte, na internet, ou mesmo nas ruas através de atos de intervenção pública.

Em *Verbos* (2011), uma “trilha verbal” composta de depoimentos sonoros individuais de Manata e de Laudares, a dupla declara que o afeto é o amálgama de todos os seus trabalhos. Nesta instalação audiovisual, o duo depõe sobre seu processo criativo, sobre suas operações conceituais e a ética presente em seus posicionamentos. Parafraseando Robert Morris, eles dizem: “O objeto não se tornou menos importante. Ele só não é mais o problema central da arte”.

De acordo com essas premissas, Franz Manata e Saulo Laudares, através de suas instalações sonoras, procuram estabelecer um encontro com o outro e proporcionar uma comunicação afetiva. Este processo de “como viver junto” (BARTHES, 2003) promove uma interrogação ética, que é a proposta dos artistas. Mesclando suas habilidades nos processos musicais, intelectuais, de curadoria e produção conseguem desenvolver projetos que criam uma interlocução e propõem uma outra percepção. É preciso parar um pouco, diminuir o ritmo e escutar os sons externos e internos. Na “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997), na qual a relação social entre as pessoas é mediada por tantas imagens, se faz necessário não só ouvir, mas escutar (BARTHES, 1990, p. 217).

Mesmo que não tenhamos consciência, nossa apropriação do espaço é sonora: reconhecemos ruídos como timbres de vozes e os sons mais diversos. Barthes anuncia que a melhor fábula que ilustra o nascimento da linguagem é a história da criança freudiana que mima a ausência e a presença da mãe com um jogo que consiste em lançar e retomar um carretel amarrado num barbante: cria, assim, o primeiro jogo simbólico, mas cria também o ritmo (BARTHES, 1990, p. 220). Por isso, consideramos que na obra do duo “o meio é a mensagem” (MCLUHAN, 1995). A matéria-prima som, assim como sua apresentação no formato de instalações, indicam a necessidade de se instalar para dar visibilidade e estabelecer uma comunicação entre os artistas e o outro (CAUQUELIN, 2005, p. 147). O conceito de compartilhamento, de criar laços, proposto

pela dupla de artistas, nos remete diretamente a problematização feita pelo sociólogo Bauman (2004) em tempos de amores líquidos, da “modernidade líquida” e de uma “vida líquida”, na qual as pessoas experimentam desejos conflitantes de estreitar os laços e ao mesmo tempo de mantê-los frouxos.

METODOLOGIA

Em *Micropolítica: Cartografias do desejo* (2013), os psicanalistas, filósofos e ativistas Félix Guatarri e Suely Rolnik escrevem um diário que contém trechos de cartas, diálogos, entrevistas, encontros, dos quais participaram, onde são realizadas análises sobre cultura, subjetividade, política, desejo, minorias, colocando questões que atravessam vários campos do conhecimento. Nesta metodologia multidisciplinar, os autores utilizam fragmentos, blocos de ideias, pedaços de conversas, debates, conferências e confidências a fim de traçar um diagrama impreciso das intensidades que experimentaram em vez de buscar desenhar um mapa que se pretende exato. Há nesta obra “um traçado coletivo de sentido para as urgências de seu tempo” (GUATARRI; ROLNIK, 2013, p. 13).

Da mesma forma, buscamos no presente trabalho compilar as diversas leituras nos campos da filosofia, da psicanálise, das artes plásticas, as entrevistas com os artistas, galeristas e curadores, as críticas publicadas na mídia impressa, artigos e ensaios, as impressões obtidas durante as exposições, as conversas com professores, colegas e meu orientador a fim de encontrar formas para esta tese. Por um bom tempo, houve a predominância de uma sensação de angústia e um completo caos. O ato de escrever é o ato de atravessar o doloroso. Mas é preciso ter ainda caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante! Aos poucos, os fragmentos começaram a fazer algum sentido, algumas forças se sobrepuseram sobre outras e o trabalho me pareceu ganhar certa autonomia. As respostas que esperávamos encontrar nas entrevistas e não aconteceram imediatamente se desenharam, vagarosamente, a seu tempo, nas entrelinhas, nas intuições e até nos devaneios, quando havia um certo repouso do trabalho intenso. Essa busca por palavras e conceitos de autores que nos compunham e aumentavam nossa potência de existir redundaram em bons e frutíferos encontros. A interpretação que buscamos realizar aqui não se refere àquela feita pelos psicanalistas, que buscam uma chave interpretativa, uma origem, mas aquela feita pelos músicos, que buscam situar uma trajetória utilizando antes o que lhes afeta, suas sensações, e depois as normas e técnicas. De acordo com Guatarri, a cartografia ou esquizoanálise é um modo de construção singular, que trabalha a problemática da produção que é inseparável da do desejo (GUATARRI; ROLNIK, 2013, p. 288). Os artistas Franz Manata e Saulo Laudares, temas desta pesquisa, buscam em seu trabalho artístico traçar linhas de fuga que fomentem outras formas de pensar além daquelas esperadas pelo

mercado das artes. Como este foi o primeiro trabalho acadêmico sobre o duo de artistas, encontramos dificuldades em ter fontes e perspectivas diversificadas de uma forma mais sistemática. Esse obstáculo nos permitiu, entretanto, a partir de entrevistas, e-mails, leituras, intuições e conversas, inventar uma perspectiva que pudesse “dar conta” do objeto. Essa forma pôde ser construída por meio do método cartográfico, aparentemente livre e caótico, mas que trabalha com a complexidade e a heterogeneidade, permitindo a confluência de opostos e a montagem deste mosaico, desta colcha de retalhos, que foi costurada lentamente. Diferentemente da pesquisa do mestrado, na qual escrevi cada capítulo separadamente, nesta pesquisa só me foi possível escrever os diversos capítulos quase simultaneamente, como se fosse impossível separá-los da trama tecida. Talvez por se tratarem de componentes de uma expressão artística que coaduna a expressão do corpo, da música, da graça, da dança, do riso, da vontade de mudar o mundo, de codificar as coisas de outro modo, um trabalho ético-estético, foi difícil encontrar uma linguagem que não fosse redutora e que permitisse mostrar o encanto da obra. Senti estas sensações em meu corpo e espero ter conseguido traduzi-las em palavras, num texto vibrátil, que foi o meu maior desafio. Se a dura e demasiado acadêmica linguagem de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* me serve de consolo, a obra *Zaratustra* me serve de inspiração para o que seria uma harmonia perfeita entre forma e conteúdo.

A cartografia ou micropolítica é um modo de pensar com um corpo sem órgãos ou vibrátil, um corpo desejanter. Segundo a psicanalista Suely Rolnik, corpo vibrátil é a capacidade subcortical do nosso corpo, que sentimos através das sensações, ou seja, o corpo sendo tocado pelo invisível das experiências (ROLNIK, 2016, p. 12). Para os geógrafos a cartografia é o desenho dos movimentos de transformação da paisagem; não é um mapa estático, mostra um processo. “Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo” (ROLNIK, 2016, p. 23). O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago, ou seja, aquele que devora tudo o que possui a lógica do sentido do seu desejo. O método do cartógrafo é o grau de abertura para a vida. Seu critério é descobrir que composições de linguagem, que matérias de expressão favorecem a passagem de intensidades que percorrem o seu corpo no encontro com os corpos que pretende perscrutar. O problema para um cartógrafo é se algo é vitalizante ou não. Quanto aos procedimentos, o cartógrafo deve inventá-los, fazendo sua própria composição, sua colcha de retalhos. A regra é considerar esse limiar, a regra de prudência alertada por Deleuze e Guatarri. Há de se ter sensibilidade para perceber os graus de perigo e de

potência, evitando a destruição e o aniquilamento do corpo sem órgãos. Essa prática política é denominada por Suely Rolnik de cartografia sentimental (ROLNIK, 2016).

É que a antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, em tudo distinta da política identitária. Ela se caracteriza pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade da hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias (ROLNIK, 2016, p. 19).

Uma cartografia do presente permite identificar os pontos de asfixia do processo vital, enquanto a arte possibilita irromper a força de criação de outros mundos, ativando a potência dos corpos (ROLNIK, 2006, p. 43).

A cartografia, método proposto por Deleuze e Guatarri, é uma produção a partir de fragmentos, sobras, vestígios, restos. A Cartografia, como estratégia para produzirmos pesquisas às quais nos propomos, considera mais o percurso da viagem do que os pontos de partida e/ou chegada. É um conjunto metodológico que não é decidido a priori e que surge, vai sendo inventado, no decorrer do caminho, na própria caminhada, de acordo com as necessidades instauradas pelo relevo imposto pelo percurso. A Cartografia passa a ser não só uma estratégia metodológica, mas também uma postura do pesquisador diante de sua própria vida, um modo de vida. Podemos pensar que, em nossas pesquisas, inúmeras vezes, a vontade é de fechar a porta e ir embora, procurar um lugar seguro, igual a tantos outros em que estivemos até então, ou pelo menos, seguir em frente sem ser importunado pelos limites, pelas tensões, pelo desconforto gerado pela falta de uma ordem (OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 197).

Segundo o artigo *Epistemologias não-cartesianas*, a singularidade do fazer artístico impõe estudos e desenvolvimento de métodos coerentes com tais investigações. Durante o século XIX e em todo o século XX, importantes pensadores, como Nietzsche, Freud, Deleuze, Foucault, Lacan, Badiou, Maffesolli, Morin, apresentaram propostas não-cartesianas de produção de conhecimento. De acordo com esses autores, não há um método universal, com regras e princípios fixos. Não há como negar a enorme contribuição de Freud para esta abertura epistemológica, ao “descobrir” o inconsciente (COUTINHO; SANTOS, 2010, p. 66). Deleuze apresenta objetos de investigação singulares, conectando diferentes campos, numa experiência interdisciplinar e cartográfica, dando maior importância ao processo que ao produto final, instaurando uma metodologia rizomática, que estabelece conexões sem que se possa centrá-las ou

cercá-las. O delineamento da pesquisa se dá pela relação do pesquisador com seu objeto de pesquisa e não por questões estabelecidas a priori. Esta lógica não comporta dualismos, mas um terceiro elemento onde coexistem os opostos e as contradições. Entretanto, é necessário ter prudência na investigação, considerando os limites da ética e da estética, tendo o cuidado com o uso dos conceitos e das palavras e permitindo deixar aparecer o entre, neste encontro de sujeito e objeto.

No artigo *Nietzsche como pensador do resto: uma travessia pelos cinco prefácios para cinco livros já escritos* (2011), Mónica Cragolini fala a respeito deste “resto” que há no pensamento nietzschiano, que evita sua sistematização e apropriação e o torna, portanto, inesgotável. O recorte de Cragolini se refere aos cinco prefácios dos prefácios, feitos por Nietzsche quando voltou a editar suas obras publicadas. O prefácio tem dois sentidos, um de anteceder o texto, embora geralmente seja escrito depois, mas também de ser um lugar marginal, o qual muitas vezes o leitor pula para ir direto ao próprio texto. Além do meu óbvio interesse pelo método de escolha do objeto e construção do texto adotado pela autora, gostaria de pensar esta tese como uma continuidade da pesquisa que realizei no mestrado. Em *A relação ética da arte na sociedade do espetáculo* (2007) busquei em vão encontrar um artista que pensasse uma lógica diferente da do espetáculo, que em sua obra encontrasse essa intempestividade tão presente na obra nietzschiana. Esse encontro com encantamento, mas sem idealismos, me parece que só veio a ocorrer muitos anos depois, mais precisamente no final de 2014. Ao deparar-me novamente com a obra inclassificável de Manata e Laudares percebi que possuía um “resto”, não uma sobra ou um resíduo, mas aquilo que em todo o sistema, obstrui a possibilidade do fechamento e essa fenda que me interessava.

No primeiro capítulo *Linguagem de travessia* tratarei desta impossibilidade de classificar a obra do duo, do seu aspecto processual e rizomático e de uma genealogia desta postura ético-estética, pensada anteriormente pelos filósofos Nietzsche, Schiller e Marcuse. No segundo capítulo, *Dançando às avessas*, pensarei no projeto *SounSystem* como uma produção de intensidades. Para tanto utilizarei a noção de Corpo sem órgãos, sentida pelo dramaturgo Antonin Artaud e explorada por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, especialmente no terceiro volume da obra *Mil Platôs*. Pensarei sobre os conceitos de experiência, encontro e acontecimento, tendo em vista a obra *Heartbeat* e a vivência da pista de dança em *ThePlace*. No terceiro capítulo, *Uma escuta sinestésica*, abordarei a perda da acuidade dos sentidos devido a um excesso de racionalização e irei

proponer una otra escuta, considerando a emergência do Objeto Sonoro, da Arte Sonora e de uma Cultura Áudio a partir da metade do século XX. No quarto capítulo *Tempos aiônicos, intempestivos, flutuantes* discutirei sobre a questão da dilatação do tempo através da obra *AFTER:Nature*. No quinto capítulo *Espaços flexíveis* tratarei das formas de compor os espaços, refletindo sobre as noções curatoriais das exposições *Ocupação Arte Sonora*, do projeto *Abotoados pela Manga* e da exposição *After Nature*, na Sé Galeria em São Paulo. No capítulo seis *Ética e estética* retomarei esta discussão iniciada no primeiro capítulo e concluirei a tese com os últimos comentários nos *Fragmentos finais*.

*O que há de grande, no homem, é ser uma ponte e não meta.
O que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um ocaso. (NIETZSCHE)*

1. LINGUAGEM DE TRAVESSIA

A alegoria do espetáculo do funâmbulo na praça pública, em *Assim falava Zarathustra*, quando o saltimbanco, que equilibrava-se na corda bamba com seu monociclo, é subitamente interceptado por um palhaço e cai sobre a multidão, indicia a presença do trágico na filosofia nietzschiana, alerta sobre a prudência necessária na vida e, sobretudo, anuncia a importância do caminho, do meio, do entre, do processo, da ponte, da passagem, da travessia. O risco do ofício do artista é seu élan vital (NIETZSCHE, 1973, p. 12-21).

O projeto *SoundSystem*¹, dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares, emerge de um desejo de eternizar o instante pleno de intensidade da experiência vivida na pista de dança. As obras se configuram como uma banana de dinamite apagada que precisa do outro para acendê-la. O encanto dos encontros possíveis, a alegria da dança, a embriaguez promovida pela música eletrônica com sua frequência hipnótica, animam os espaços que tomam forma em *ThePlace*, local de imersões intensivas. Essa festa, inspirada em alguns aspectos, nos cultos ao deus Dionísio, cheios de vitalidade e alegria, une canto e dança, funcionando como um dispositivo de sensações destinado a tornar as pessoas felizes. Não se refere ao sentido de *kátharsis*, tomada de Aristóteles, que tem o significado de purgar, arrancar a paixão ou mesmo sublimá-la, eliminando sua insensatez (BARTHES, 1990), mas de um estímulo da vontade de potência. Nietzsche se distancia desta concepção de catarse, pois o filósofo não vincula a função da arte à mitigação de afetos e paixões, mas tem o sentido de se tornar um convite à aventura, ao excesso, à intensificação de pulsões (FERRAZ, 2002, p. 93; 99).

Safatle, em *O circuito dos afetos* (2016), nos mostra a obra *Salto no vazio* (1960), de Yves Klein, e diz que atualmente este talvez seja o único gesto realmente necessário. E cita uma frase do artista: “no coração do vazio, assim como no coração do

¹ O termo *Sound System* ou Sistema de som foi originalmente usado para designar conjuntos de caixas de som, amplificadores ou toca-discos. A cultura do *Sound System* se iniciou nos anos 50, na Jamaica, nos guetos de Kingston e surgiu da ideia de promover lojas e animar a população que não podia pagar entradas para bailes e shows.

homem, há fogos que queimam”. Esse desejo de voar se contrapõe à impossibilidade que nos é ensinada desde a infância. Mas como sublinha Safatle, talvez a função real da arte seja justamente esta, a de tornar o impossível possível, a de transformar a impotência em potência. O preço que se paga por este risco é saber que há o chão a nossa espera, a quebra certa e segura como a dureza do asfalto. A arte existe para deixar os corpos se quebrarem, pois se amássemos tanto nossos corpos como são, não haveria arte. Esses corpos precisam se decompor para que novos circuitos de afetos apareçam. Essa “sensibilidade imaterial” proposta por Klein se faz necessária para desobstruir nossos sentidos embotados e atrofiados pela corrida do tempo cronológico e permitir uma lentidão veloz, e a experiência de um tempo sem duração nem instante (SAFATLE, 2016, p. 35-36).

Em *A Origem da tragédia*, Nietzsche pesquisa sobre o desaparecimento da materialidade e da ambiguidade do teatro grego, durante o século XIX, e busca a sua “origem”. Nietzsche trata do fim de um gênero que buscava o otimismo da vida, a vitalidade, a interrogação e não o apaziguamento e o entretenimento propiciados pelo teatro moderno, que se configura como um mecanismo de evasão e não participação. A arte seria uma forma de coroar a existência, um encanto que impele o homem a continuar a viver, dando sentido à vida, apesar das dores e fatalidades. Nietzsche intuiu que o mundo vital deveria ser constituído por um eterno jogo das forças apolíneas (figurativas) e dionisíacas (não figuradas da música) (NIETZSCHE, 1978).

O artigo *A inversão da verdade. Notas sobre o nascimento da tragédia* (CASTRO, 2008) refere-se à esta primeira obra de Nietzsche, escrita em 1872, e destaca a questão estética no pensamento do filósofo alemão. Segundo o próprio Nietzsche em *Ecce Homo*, as duas principais inovações do livro são a compreensão do fenômeno dionisíaco entre os gregos, vendo nele uma das raízes de toda a arte grega, e a interpretação do socratismo, sendo Sócrates considerado instrumento da degenerescência da Grécia e reconhecido pela primeira vez como decadente típico. As forças instintivas dionisíacas combatem a racionalidade socrático-platônica, considerada uma força perigosa que mina a potência da vida, ao eleger como o mundo ideal o além-mundo. A arte é um dos temas mais importantes da reflexão filosófica de Nietzsche e sua tarefa seria conferir um sentido à vida e justificá-la. Assim, a ética e a estética convergem, unem espírito e corpo, conteúdo e forma.

A embriaguez ou vontade de potência é o motor de todo o esforço de criação. Nietzsche, no início desta obra, ainda no prefácio afirma que “a arte é a tarefa suprema e

a atividade essencialmente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 1978, p. 23-24). A alegria da vida pode ser encontrada na arte, neste mundo, não é preciso esperar a morte para encontrar a felicidade em outro mundo. Nietzsche, combatente da metafísica socrático-platônica, para a qual existe uma verdade universalmente válida e um mundo ideal-transcendental, pensa no perspectivismo, que comporta a heterogeneidade, não acreditando em verdades monumentais, mas em diferentes perspectivas, e em um mundo imanente.

Nietzsche inspira-se nos pré-socráticos, especialmente em Heráclito, no sentido do devir, do vir a ser, do eterno retorno da vida, em incessante processo de transformação. O mundo é um jogo, uma brincadeira de um deus criança que constrói castelos de areia e volta a derrubá-los. Nietzsche sustenta a ética da criação, exaltando a aparência, pois “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 1978). Psicólogo das profundezas, Nietzsche combate o niilismo socrático, consequência do idealismo metafísico. Apenas a arte teria o poder de transformar a cultura.

Nietzsche dedica este livro a Richard Wagner, cuja obra musical o filósofo acreditou a princípio ser um verdadeiro renascimento da arte trágica da Alemanha do século XIX. Dezesseis anos depois, Nietzsche muda radicalmente de opinião e escreve o posfácio desta obra, intitulado Tentativa de autocrítica.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche realiza uma genealogia dos efeitos da cultura na vida do povo alemão e apresenta a arte e os sentimentos estéticos como uma espécie de remédio ou antídoto a esses decadentes ou últimos homens. Nietzsche então recorre aos dois grandes deuses da arte grega, Apolo e Dionísio, ou melhor, a seus impulsos estéticos ou pulsões para configurar sua teoria da arte. Apolo, o deus da forma, que ilumina a arte do figurador plástico, a apolínea, e Dionísio, pai da arte não figurada da música. Impulsos que se encontram paradoxalmente e se reconciliam na tragédia ática (de Ésquilo e Sófocles), onde a forma está a serviço da verdade dionisíaca que encena. A essência metafísica do mundo, encontrada na arte e nos sentimentos estéticos, manifesta-se a partir destes dois princípios, o apolíneo e o dionisíaco. Sócrates seria o principal adversário contra a tragédia grega, pois privilegiava a razão. A necessidade de Dionísio se expressar para que não se torne um destruidor concentra toda a ética e a estética proposta pelo filósofo. A arte significando a vida e o próprio sentido da cultura como formação, como processo de transformação do desejo.

Nietzsche acreditava que até o século VII a. C. os gregos não conheciam a música dionisíaca, a verdadeira música; eles conheciam somente a música tocada por aedos, poetas gregos que cantavam ou recitavam com acompanhamento da lira, recitando assim os poemas de Homero acompanhados pela cítara, a música apolínea. Só mais tarde surgiria na Grécia a música dionisíaca, que é a expressão direta do querer, do prazer e da dor, daquilo que há de metafísico no mundo físico. Esta música então tocada principalmente pela flauta, era capaz de incitar o homem à máxima intensificação de suas capacidades simbólicas. Assim, encontrava sua expressão corporal completa, na mímica, na dança e no canto cultural em honra a Dionísio, o ditirambo dionisíaco. Foi na sabedoria popular grega que Nietzsche encontrou o dionisíaco encarnado na figura do sábio Sileno, um semideus, sempre bêbado e montado num asno. Os gregos criaram os deuses para conseguirem suportar uma existência insuportável.

Esta é a lição que os helenos nos legam em seus mitos e que, na avaliação de Nietzsche, ganha uma atualidade surpreendente e transformadora. “Sem nostalgia, esta é a herança que nos foi deixada por este povo singular, cujo aprendizado constitui a tarefa mais urgente, capaz de transformar o presente” (CASTRO, 2008, p.136).

Em sua filologia-filosófica, que escandalizou a comunidade dos filólogos do seu tempo, ele (Nietzsche) rompe com a imagem tradicional da Grécia como império da medida e da beleza (ideia sustentada por Schiller, Goethe e Winckelmann) e enxerga por trás de todo comedimento apolíneo (...) um trabalho artístico de transfiguração (CASTRO, 2008, p. 134).

Essas expectativas de Nietzsche com relação a um possível renascimento da tragédia que seria proporcionado pela experiência da obra de Richard Wagner, ou seja, a tentativa de pensar o moderno a partir dos antigos, foi a mesma orientação utilizada por Schiller no final do século XVIII em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*. Tanto Nietzsche quanto Schiller usaram a Grécia como modelo para seu pensamento estético. As cartas de Schiller, publicadas em 1795, tinham o propósito de investigar o papel que a estética deveria assumir na cultura, propondo uma nova teoria da arte. Schiller foi o primeiro a fazer da crítica da modernidade uma crítica estética (BARBOSA in HUSSAK; VIEIRA, org., 2011, p. 28). Na carta VII, projetou um tempo para a realização dessa transformação da maneira de sentir, que aconteceria no século XX, mais de cem anos depois de publicar sua obra (SCHILLER, 2015, p. 44).

Para Schiller, deveria haver uma harmonia entre razão e sensibilidade, entre a instância sensível e a suprassensível. Schiller acreditava ser possível construir uma

sociedade ideal a partir desta terceira via ou “terceiro caráter” que possibilitaria uma união entre opostos. Dessa forma, percebemos uma continuidade entre o projeto de Schiller e o defendido por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (VIEIRA in HUSSAK (org.), 2011, p. 44). Entretanto, enquanto Schiller desejava uma modificação de toda a humanidade, Nietzsche tinha a esperança de regenerar a cultura alemã. Para ele, a ópera wagneriana expressava a sabedoria dionisíaca que despertaria o nascimento de uma nova cultura. Embora partam de concepções extremamente diferentes a respeito do que foi a Antiguidade, ambos criam expectativas similares em relação aquilo que a estética poderia realizar para as sociedades de suas épocas (HUSSAK; VIEIRA (org.), 2011, p. 61).

O projeto iluminista com sua supervalorização da razão é questionado, pois tenderia a tornar insensível o homem intelectualizado. Schiller então percebe a necessidade de educar o homem para a liberdade através da estética. De acordo com a tese schilleriana, “somente a beleza poderia reconciliar os dois lados antagônicos da natureza humana e construir uma ponte sobre o abismo que, a partir de Kant, evidenciava-se entre a razão e a sensibilidade” (SUSSEKIND in HUSSAK (org.), 2011, p. 15). A educação estética em busca de uma “razão sensível” se apresenta como um remédio para curar a cultura (PISANI; KLEIN in HUSSAK (org.), 2011, p. 173).

As 27 cartas sobre a educação estética foram escritas quando Schiller estava muito doente, tuberculoso, e mandou estas correspondências ao príncipe de Augustenburg que o havia ajudado financeiramente com uma pensão entre 1791 e 1793 (SCHILLER, 2015, p. 9). Estas cartas tratavam das relações entre a política do momento, em plena Revolução Francesa, e a estética (RAYMOND, 1978, p. 296). Principalmente nas cartas XIII, XIV e XV, Schiller nos fala que o homem tem um duplo impulso, o impulso sensível (os sentidos, o mundo e a vida) e o impulso formal (a lei, a forma, o pensamento). O impulso sensível exige que o homem realize o máximo possível de experiências, exigindo constante modificação, enquanto o impulso formal exige unidade e permanência. O terceiro impulso, o do jogo, o “impulso lúdico” (a “forma viva” ou a beleza) reconciliaria os dois primeiros, isto é, a mudança com a permanência, a receptividade dos sentidos com a força criadora da razão (RAYMOND, 1978, p. 297). Como afirma Schiller: “um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor; um homem, conquanto viva e tenha forma, nem por isso é uma forma viva. Para isso seria necessário que sua forma fosse viva e sua vida, forma” (SCHILLER, 2015, p. 73). O equilíbrio

ideal seria um equilíbrio instável que proporcionasse essa tensão de forças. Na carta XVIII Schiller fala que a beleza seria justamente este estado intermediário entre passividade e ação, sensação e pensamento. Na carta XXII, Schiller fala a respeito da união de opostos, conciliando o espírito dionisíaco da música com o espírito apolíneo da forma: “nesse estado de liberdade estética total, a plástica torna-se música, a música torna-se plástica” (RAYMOND, 1978, p. 298). Conforme sua afirmação na última carta, a carta XXVII, o jogo estético busca uma forma livre (SCHILLER, 2015, p. 131). A cultura ou educação estética é, portanto, aquilo que deve conduzir a natureza humana à plenitude de seu desenvolvimento, conjugando suas forças sensíveis e racionais.

Marcuse, em *Eros e civilização: uma interpretação filosófica de Freud* (1955), influenciado por Schiller, Nietzsche e Freud, também pensa numa possível reconstrução da cultura em virtude da força libertadora da função estética. A dimensão estética proporcionaria a emergência de uma nova sensibilidade. “Eros e civilização apresenta os conceitos que deveriam fundamentar uma sociedade livre, uma sociedade que gratifica e amplia a vida” (PISANI; KLEIN in HUSSAK (org.), 2011, p. 183). A “improvável utopia” de Marcuse teve como referência os conceitos freudianos que contrapõem o princípio do prazer constitutivo da psique humana à uma sociedade opressora e repressiva, baseada no princípio de realidade e do desempenho. “Marcuse pensa a possibilidade de que o desenvolvimento técnico e científico fosse direcionado em prol de uma vida com menos labuta e miséria, e que o trabalho se tornasse uma atividade livre e prazerosa” (PISANI; KLEIN in HUSSAK (org.), 2011, p. 184). Era necessário, então, despertar uma nova subjetividade.

Marcuse atribui à arte a capacidade de se transformar num fator de resistência contra a reificação. O autor busca estabelecer uma nova concepção de sociedade e cultura para além das coerções da produção material. Num tom mais otimista que o de Freud em *O mal-estar na civilização*, Marcuse acredita na possibilidade de a própria vida tornar-se arte. A arte, de acordo com Marcuse, tem o poder de evocar um outro princípio de realidade (MARCUSE, 1968, p. 162). O trabalho deve ser transformado em atividade lúdica. O reino da estética deve associar prazer, sensualidade, beleza, arte e liberdade; reconciliando prazer e razão. Marcuse se refere às cartas sobre educação estética de Schiller que visam à reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética.

Marcuse define a cultura como um produto da interação entre os impulsos sensual e formal e Schiller define um terceiro impulso mediador denominado impulso

lúdico que possibilita a mediação entre a passividade e receptividade do impulso sensual e a atividade e dominância do impulso formal (MARCUSE, 1968, p. 166).

A solução de um problema político que visa libertar o homem das condições existenciais inumanas pode ocorrer através da estética, utilizando o impulso lúdico como o veículo desta libertação do homem. “O homem está livre quando a realidade perde a sua seriedade” (MARCUSE, 1968, p. 167). Desta forma, a salvação da cultura envolveria a abolição de controles repressivos que a civilização impôs à sexualidade. Esta seria a ideia subentendida na Educação estética schilleriana. A razão deve se reconciliar com os sentidos. E se o estado estético é o estado de liberdade terá de derrotar, em última instância, o curso destrutivo do tempo. Assim, Schiller atribui ao impulso libertador a função de “abolir o tempo no tempo”, de reconciliar o ser e o devir, a mudança e a identidade (MARCUSE, 1968, p. 170).

O psicólogo Carl Gustav Jung se assustou com as ideias libertárias de Schiller e considerou que levariam à barbárie, acordando com o pensamento freudiano de que a cultura (ou civilização) se funda a partir da repressão dos instintos sexuais e da agressividade humana, recorrendo à sublimação desses instintivos através da arte, do trabalho intelectual, etc. A entrada no princípio de realidade e nas leis paternas faz com que o homem reprima seu impulso de impor ao outro a realização dos seus desejos e abra mão de parcelas de sua felicidade em troca de segurança.

Marcuse resgata da mitologia grega o titã Prometeu, o herói da civilização, do trabalho e do sacrifício e o contrapõe a Orfeu e Narciso, símbolos da alegria e da plena fruição. Ambos trazem a imagem de um Eros não repressivo. Orfeu é o teólogo-poeta-músico-hierofante que vive para derrotar a morte e Narciso repele todas as atividades, na rendição erótica à beleza (MARCUSE, 1968, p. 172).

A “dimensão estética” da qual fala Marcuse, especialmente no capítulo de mesmo título, se refere a um novo princípio de realidade não-repressivo (para além do princípio de realidade) que possibilite mais liberdade e satisfação aos indivíduos. O impulso lúdico seria uma forma de vivenciar essa liberdade estética. Em um mundo de desigualdade, insegurança, labuta e escassez, Eros perde sua força vital, o que fortalece a pulsão de morte (Tânatos). A educação estética para Marcuse tem como principais elementos a transformação do trabalho em jogo, a autossublimação da sensibilidade e a dessublimação da razão e a vitória sobre o tempo (PISANI; KLEIN in HUSSAK (org.), 2011, p. 189). Esta ordem não repressiva é essencialmente uma ordem de abundância, pois só esta é compatível com a liberdade. Marcuse propõe um novo modo de

existência. O jogo é improdutivo e inútil e aproxima-se mais ao princípio do prazer (MARCUSE, 1968, p. 173).

A atualidade desta discussão sobre uma estética que se confunde com um projeto ético, que comporta a comunhão dos opostos, proposta por Nietzsche ainda no século XIX e por outros filósofos como Schiller no século XVIII e Marcuse no século XX, me parece fundamental para pensarmos a obra inclassificável de Manata e Laudares, que mistura artes plásticas, música, dança, performance e uma série de influências no campo das artes e da filosofia.

A palavra *estética* foi inventada no século XVIII por Alexander Baumgarten e significava, de acordo com a etimologia da palavra *aisthesis*, teoria da sensibilidade. Em seu trabalho *Meditações filosóficas sobre as questões da obra poética* (1735) introduziu pela primeira vez o termo. Apesar de ter sido assim nomeada apenas no século XVIII, a estética existiu desde a antiguidade (BAYER, 1995, p. 13). Os teóricos alemães do século XVIII estão sob a influência de Baumgarten, mas têm uma tendência a distinguir a estética de uma atividade puramente intelectual, afirmando que esta é ao mesmo tempo sensação e sentimento (BAYER, 1995, p. 182).

A música é o agente incomensurável que aciona estes bons encontros. Enquanto “linguagem universal”, a música proporciona o acesso ao núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas. Somente a música permite a conexão com a vontade de potência, possibilitando a criação (CASTRO, 2008, p. 138).

Quando Manata e Laudares convidam as pessoas a participarem de performances de djs, ver uma instalação com a palavra *Dancing* em neon sem música, ouvir a instalação *Heartbeat* ou viver a experiência de contemplar a natureza e ouvir o canto dos pássaros durante a intervenção urbana *AFTER:Nature*, estão realizando uma arte do Acontecimento. Aqui não importa produzir objetos que vão ser contemplados e interpretados, mas experimentar o instante, o aiônico devir. Origens e destinações são sempre efeitos ilusórios da representação, quando o afeto declinou. O acontecimento está sempre no meio.

Criar, portanto, não é dar forma a uma matéria, representar o dado, ou refletir sobre ele, mas erigir hecceidades – ritornelos, cristais de tempo – em materiais visuais, sonoros ou linguageiros (ZOURABICHVILI, 2016, p. 148).

Na obra *Deleuze: uma filosofia do acontecimento* (ZOURABICHVILI, 2016), o autor se remete à obra na qual Deleuze mais tratou deste conceito, que foi em *Lógica do*

Sentido, onde observou que não devemos nos perguntar qual é o sentido de um acontecimento, porque o acontecimento é o próprio sentido! E o acontecimento está nas coisas não visíveis ou não tangíveis, nas coisas abstratas como o espaço e o tempo.

A consistência do mundo está no afeto ou sensação; em outras palavras, ela está no acontecimento que torna distinto um estado de coisas. Mas, como vimos, esse acontecimento não é do corpo, ainda que ele ocorra aos corpos; ele está no limite dos corpos, na passagem de um estado de coisas a outro (por exemplo, crescer). [...] Assim, por ser o efeito incorpóreo de misturas de corpos, o acontecimento é expressável por natureza, o que torna a linguagem possível (ZOURABICHVILI, 2016, p. 145).

Para que ocorram “disparações afetivas”, novas maneiras de perceber, de sentir, de agir através da arte é preciso que algo “force” o pensamento, abale-o e o arraste numa busca, deve haver uma incitação casual que depende de um encontro (ZOURABICHVILI, 2016, p. 51). E um encontro efetivo não é certamente fusional; é preciso uma arte das distâncias (nem muito perto, nem muito longe) (ZOURABICHVILI, 2016, p. 133).

O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, mas como uma relação complexa de velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e lentidões num plano de imanência. Acontece também que uma forma musical dependa de uma relação complexa entre velocidades e lentidões de partículas sonoras. Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos (DELEUZE, 2002, p. 128).

A concepção da obra de Manata e Laudares está em consonância com o pensamento de Spinoza quando se refere à relação entre os bons encontros e o aumento da potencialidade dos homens.

A ética de Spinoza é uma tipologia dos modos de existência, é uma etologia que considera o poder de ser afetado. A ética é necessariamente uma ética da alegria, da afirmação da existência (DELEUZE, 2002, p. 46). É nesse sentido que a existência é uma experimentação, uma experiência. A arte de Manata e Laudares se propõe a organizar os bons encontros, formar as potências, experimentar. Estar no meio de Spinoza é instalar-se nesse plano de imanência, nesse diagrama e isso implica um modo de vida, um modo de viver. Nietzsche, também era espinosista, pois pensava em termos de velocidades e lentidões, elementos não formados, afetos não subjetivados.

Esses encontros da obra de Manata e Laudares com esses pensadores nos mostram que o que nos afeta e nos é contemporâneo é atemporal. Entretanto, temos que pensar também nas forças de um determinado momento histórico que atravessam nossos corpos e permitem ser quem somos. Para tanto, faremos uma breve leitura da história da arte contemporânea brasileira, que não é possível ser feita sem considerarmos os paradigmas da Arte Moderna.

Quando pensamos em arte contemporânea brasileira, nos remetemos à imagem de Inhotim, o maior instituto de arte contemporânea do país, criado em 2002, pelo colecionador Bernardo Paz. Convencido pelo artista Tunga, Paz vendeu sua coleção de arte moderna brasileira e passou a investir em arte contemporânea. A escolha do nome do instituto indica os resquícios da herança de um passado colonial e escravocrata. Inhotim surgiu do modo como os criados chamavam o minerador inglês “Sinhô Tim” ou “Inhô Tim” que, durante o século XIX, possuía terras nas proximidades de Brumadinho, município atualmente localizado a 60 km de Belo Horizonte. Esta passagem se refere ao ciclo do ouro, quando a mineração, substituindo o ciclo do açúcar, passou a ser a primeira fonte de renda da coroa portuguesa no Brasil que, em seguida, daria lugar ao ciclo do café. Se hoje encontramos em Inhotim galerias inteiras dedicadas a exposição permanente de obras dos artistas brasileiros consagrados no circuito internacional, isto se deveu a um longo e penoso processo. Lá encontramos Hélio Oiticica, com seus famosos Parangolés, Penetráveis e Bólides; as barrocas ruínas de charque em azulejos de Adriana Varejão; a explosão de cores, flores e círculos de Beatriz Milhazes; a obra *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles (que fez parte da histórica mostra *Information*, organizada por Kynaston McShine), as fotos das composições feitas de lixo de Vik Muniz; a poética alquímica de Tunga, cuja instalação *True Rouge* foi a primeira obra a fazer parte do acervo do Instituto Cultural Inhotim.

Essa tendência de construir grandes espaços como o Instituto Inhotim, que comportem as novas dimensões das obras de arte contemporâneas, é mundial (FOSTER, 2015). O modelo dos museus dedicados à exposição da arte moderna foi sendo substituído por velhas estruturas industriais remodeladas e por novas construções de museus projetados como amplos contêineres. Tate Modern II, Whitney Museum, a nova expansão do MoMA, Dia: Beacon, Guggenheim de Bilbao, MAXXI de Roma. A mudança das estruturas arquitetônicas do museu moderno ao contemporâneo denuncia novos paradigmas vigentes. É interessante pensarmos na questão levantada por Hal Foster, crítico e historiador de arte norte-americano, sobre a função que teria a

proliferação de tantos museus atualmente. Seria certamente uma função adequada à sociedade do espetáculo, anunciada por Debord às vésperas de maio de 68, mas ainda válida nos dias atuais. No entanto, há um problema crucial, que é a incerteza generalizada sobre o que é arte contemporânea e sobre o que ela virá a ser.

O crítico brasileiro Paulo Sérgio Duarte (2008) inicia o livro *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*, indagando o leitor se ele está perdido e responde que todos estamos. Mas como afirmou o curador italiano Stefano Pansera parafraseando Clarice Lispector: “perder-se também é caminho”.² Existe uma multiplicidade de linguagens que coexistem e que se proliferam em uma complexa rede de comunicação. De acordo com Duarte (2008), para tentar dar conta das críticas dessas obras, há a prática de uma nova forma de academicismo, que reside nas “bulas de leituras das obras de arte”, que são associadas às mais diversas teorias.

O curador Fernando Cocchiarale em *Quem tem medo da Arte Contemporânea?*³ (2006) discute, a partir de depoimentos de artistas, curadores, críticos e o público interessado em arte, a ininteligibilidade da arte contemporânea. Cocchiarale afirma que esta compreensão é mais complexa do que a arte moderna porque esta não se dá apenas através da racionalidade ou da intelectualidade, já que a arte contemporânea abole as fronteiras que separavam arte e vida. O artista contemporâneo inventa sua própria poética e sua própria técnica, considerando que qualquer material pode ser utilizado. Apesar da constatação de que o real é editado, de que tudo parte de uma perspectiva e é uma leitura do mundo já ter sido manifestada na Arte Moderna, é na arte contemporânea que isso se intensifica. A vida contemporânea é apressada, ansiosa, há pouco tempo para a contemplação e as produções artísticas são sintomas dessas alterações no tempo e no espaço, amplamente discutidas pelos pensadores da pós-modernidade⁴.

O tema da 56ª Bienal de Veneza, que foi realizada até o dia 22 de novembro de 2015, *All the World's Futures*, teve a curadoria feita pelo nigeriano Okwui Enwezor, o primeiro africano a assumir o cargo. O objetivo da exposição foi pensar em questões da contemporaneidade como as crises, as incertezas e a instabilidade. Enwezor é estudioso de fenômenos migratórios e diásporas afins, tais como as catástrofes que aconteceram no mar Mediterrâneo enquanto imigrantes tentavam refúgio em terras europeias

² Citação feita por Eduardo Simões no artigo De Raiz. In: Revista Arte! Brasileiros. Número 29. São Paulo, Maio-junho 2015, p. 69.

³ Baseado em depoimentos de artistas, críticos, curadores e o público de arte durante um curso realizado na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em julho 2003. Há um vídeo disponível no YouTube.

(AQUINO, 2015, 44-49). O pavilhão do Brasil problematizou a “falsa” liberdade em que transita o indivíduo contemporâneo (ROUSSEAUX, 2015, p. 54).

A fim de pensar no processo de declínio dos grandes relatos ou das “verdades monumentais”, tão próprias à modernidade e as suas vanguardas, nos cabe realizar uma genealogia da arte contemporânea, investigando alguns processos e movimentos artísticos que ocorreram no Brasil desde a Semana de Arte Moderna de 1922, marco histórico de uma produção “verdadeiramente” brasileira.

De acordo com o crítico e curador Ricardo Sardenberg (2011), a indiferença do resto do mundo com relação à arte produzida por brasileiros, exceto por ocasião de formas episódicas de reconhecimento, se deu até o final dos anos 30, com Cândido Portinari. Apesar de o Brasil estar ausente da história da arte internacional do século XX - o que não veio a acontecer com o México em função dos muralistas liderados por Diego Rivera – recentemente foi feita uma revisão por parte de críticos e historiadores de arte estrangeiros que resultou na consagração póstuma de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que tiveram retrospectivas em grandes instituições europeias e norte-americanas. O empenho de curadores como o londrino Guy Brett, o suíço Hans Ulrich Obrist e o brasileiro Paulo Herkenhoff teve um papel fundamental na acolhida dos melhores artistas brasileiros no circuito internacional.

Como já foi mencionado anteriormente, a mostra *Information*, realizada em 1970, no MoMA, da qual participaram Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Artur Barrio foi um marco para a concepção de uma arte conceitual global. O curador Kynaston McShine fez questão de ressaltar a presença de artistas fora do eixo EUA-Europa, citando o Brasil, Canadá e Argentina (ANDRADE, 2011, p. 633). Mas foi a mostra *Brazil projects*, realizada em 1988, no MoMA P.S.1, também em Nova York, que determinou a inserção da arte brasileira no âmbito internacional. O empenho do colecionador Marcantonio Vilaça, dono da galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, ao longo da década de 90, para inserir os trabalhos de artistas brasileiros em feiras internacionais, foi capital para que a arte brasileira passasse a ter mais atenção do mercado internacional. Até então a única forma de dar visibilidade aos artistas brasileiros era através da Bienal de São Paulo. A figura do curador independente, tão comum na atualidade, também se expande nesta época. Conforme Sardenberg (2011),

⁴ C. f. NASCIMENTO, Priscilla Porto. A relação ética da arte na sociedade do espetáculo. Niterói: EdUFF, 2007.

ainda hoje o Brasil, se comparado aos níveis internacionais, contém um atraso, proveniente de suas estruturas fundantes.

As vanguardas modernas, de outro modo, expressavam seu teor político através dos manifestos, porém sempre tendo a dimensão estética como seu princípio ordenador (BELLUZZO, 1990, p. 15). As vanguardas europeias tinham como princípio o exercício experimental da linguagem que, ao ser instituído, tornava-se a linguagem monumental, que seria adotada e, posteriormente, substituída por outra.

No Brasil, o movimento de arte moderna ocorreu décadas depois de ter eclodido o movimento na Europa, o que levou os artistas da Semana de 22 a reunirem diversas propostas renovadoras, sem um programa estético preciso. Os dias de escândalos literários e artísticos, realizados no teatro Municipal de São Paulo, almejaram criar uma identidade para a arte brasileira que até então era demasiadamente acadêmica e influenciada pelas tendências europeias. O propósito dos artistas coincidia com a crescente industrialização que ocorria no país, alimentada pelas prósperas lavouras de café espalhadas pelo interior do estado de São Paulo (ZANINI, 1983, p. 503).

O movimento liderado pela elite intelectual paulistana logo foi estendido ao Rio de Janeiro, então capital federal. No restante do país, os movimentos de arte moderna aconteceram tardiamente e de forma menos organizada, entretanto expressavam os regionalismos. Muitos grupos surgiram, com propostas divergentes, o que levou à criação de manifestos que propunham programas estéticos diversos. Dentre eles, destacam-se o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, escritos por Oswald de Andrade, respectivamente, em 1924 e 1928. O primeiro valorizava a favela e o carnaval em detrimento da cultura dos doutos. O segundo falava da prática antropofágica que propunha, de forma irônica e bem-humorada, devorar e incorporar as influências estrangeiras e transforma-las em práticas artísticas essencialmente brasileiras. O icônico *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, é nomeado por Oswald de Andrade por meio de um dicionário tupi-guarani e significava “o homem que come”. Dessa forma, foi inventado o movimento antropofágico. “Ritualiza-se a superação dos países dependentes: a deglutição selvagem e a incorporação das civilizações colonizadoras” (BELLUZZO, 1990, p. 24).

A entrada do Brasil no circuito internacional das artes se dá oficialmente com a criação do MASP, em 1947, por Assis Chateaubriand, e do MAM-SP, em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho. O MAM-RJ seria construído no mesmo ano de 1948 por iniciativa de um grupo de empresários. A realização da primeira Bienal Internacional de

São Paulo, em 1951, é um outro marco que ajudou a estruturar e a dar visibilidade a arte moderna brasileira. A presença do escultor suíço Max Bill nesta exposição trouxe influências abstratas à produção artística brasileira, que deixa de ser predominantemente figurativa. Surge o Movimento Concreto, que propunha um trabalho geométrico e racional. Este movimento é criado em São Paulo pelo grupo *Ruptura*. Os Concretos lutavam pela eliminação dos afetos e lirismos na arte, revestindo o abstracionismo geométrico de uma perspectiva construtivista. Apesar disso, seria um engano pensar no movimento como uma absoluta objetividade na arte (DUARTE, p.52). Os Concretistas mantêm afinidades com o projeto da Bauhaus. O movimento concreto veio para desafiar a geração de Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall, artistas cujas obras ainda se prendiam às ideias de brasilidade e identidade nacional, que deram origem ao movimento modernista no Brasil. Waldemar Cordeiro era o líder e um dos membros do grupo *Ruptura*, além de Lathar Charoux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw. A esses artistas se juntaram os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores da revista-livro *Noigandres*, lançada em 1952. Essa união tornou a arte concreta interdisciplinar. O poeta Haroldo de Campos traduziu para o português poemas de Homero, Dante, Mallarmè, Goethe, James Joyce e Maiakóvski, além de textos bíblicos, como o Gênesis e o Eclesiastes, e seu irmão Augusto de Campos criou obras que dialogavam com a música, também traduziu Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Vladimir Maiakóvski, Arnaut Daniel e E. E. Cummings. Décio Pignatari além de semiótico, foi poeta e tradutor das obras de Marshall McLuhan, Dante Alighieri, Goethe e Shakespeare (SILVA, 2007)⁵. A poesia concreta foi o único movimento literário brasileiro a conseguir uma repercussão internacional. O Concretismo conseguiu realizar o projeto *verbivocovisual*⁶ joyceano, integrando a palavra (verbi), o som (voco) e a visualidade gráfica das letras (visual).

Os artistas concretos do Rio pertenciam ao Grupo *Frente*, que estavam sob a liderança de Ivan Serpa. A expressão “arte concreta” foi utilizada pela primeira vez pelo artista holandês Theo Van Doesburg, em 1930, no texto *Comentário sobre as bases da pintura concreta*. O grupo De Stijl (1917), do qual Van Doesburg fazia parte juntamente ao pintor Piet Mondrian, divulgava o neoplasticismo, que era uma proposta

⁵ C.f em: <https://rl.art.br/arquivos/4861626.pdf>. Acesso: 9 de maio de 2017.

⁶ Expressão cunhada pelo escritor irlandês James Joyce para exigir a utilização de todos os sentidos dos leitores de suas obras. C.f: <https://www.google.com/amp/cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pelos-caminhos-de-james-joyce-imp,663467.amp>>. Acesso: 30 de março de 2017.

de espiritualização da arte através das cores primárias e formas geométricas. Para Mondrian, a nova forma, a neoplástica, eliminaria os elementos figurativos e narrativos das obras, realizando uma arte não-representativa. A abstração geométrica utilizada pelo grupo holandês ecoa e o termo arte concreta é retomado por outros artistas como Wassily Kandinsky e popularizando-se com o ex aluno da Bauhaus, Max Bill. Bill funda posteriormente a *Escola Superior da Forma*, em Ulm, que dá prosseguimento ao projeto da Bauhaus.

Em 1956 acontece a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM de São Paulo, quando foi lançado o Manifesto da Poesia Concreta. Participaram: Alexandre Wollner, Alfredo Volpi, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Geraldo de Barros, Haroldo de Campos, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Ronaldo Azeredo, Waldemar Cordeiro, César Oiticica, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José da Silva, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf, Wladimir Dias-Pino e Amílcar de Castro, que apesar de não ter apresentado nenhuma obra estava no cartaz da exposição⁷. Da exposição nacional participaram artistas do Rio e de São Paulo e foram realizadas no MAM de São Paulo (1956) e MAM-RJ, em fevereiro de 1957. Em 2006, essa exposição foi remontada no MAM com o título *Concreta 56: A raiz da forma*, para comemorar os 50 anos desse marco, que é considerado o ponto de partida da arte contemporânea brasileira.

Por volta de 1957, a partir de críticas vindas do interior do movimento, é gerada a dissidência de artistas neoconcretos. A nova proposta dos cariocas do grupo Frente buscava ir além do caráter industrialista do grupo de artistas concretos de São Paulo, considerado ortodoxo. Os neoconcretos intuem o não-objeto, valorizando a dimensão orgânica e a experiência do sujeito (BELLUZZO, p.28). Em 1959, o poeta Ferreira Gullar escreve o Manifesto Neoconcreto, defendendo uma significação existencial, emotiva e afetiva da arte. Conforme o crítico Ronaldo Brito⁸, os neoconcretos continuaram utilizando os mesmos materiais (ferro, metal, alumínio), mas as obras ganharam formas orgânicas e arredondadas. A questão central, que era a organização do campo visual no Concretismo, passa a ser a relação entre corpo e espaço no Neoconcretismo (DIEGUEZ, 2015, p.19). Hélio Oiticica e as duas Lygias, Clark e Pape,

⁷ Informação fornecida pelo crítico e curador de arte João Bandeira em palestra *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta e 1ª Exposição Nacional de Arte Neoconcreta*, realizada no dia 28 de novembro de 2017, na USP. Disponibilizada no youtube in: <https://youtu.be/GF2Mg_2cRIo>. Acesso: 10 de outubro 2018.

expoentes do movimento neoconcreto, acabam marcando de forma decisiva a arte contemporânea brasileira (DUARTE, p. 56). A teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, escrita em 1960, não se refere a um anti-objeto, mas a um objeto especial que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 237). Da I Exposição Neoconcreta participaram Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

Ambos os grupos, *Concreto* e *Neoconcreto*, faziam parte do abstracionismo geométrico e suas propostas eram sintetizadas pela questão de Malevitch sobre a autonomia da arte em relação à representação. O concretismo tinha sua prática regulada por uma teoria rigorosa que encontra seus precedentes em questões do neoplasticismo holandês de Mondrian, que realizava uma ruptura cromática com a tradição. Mondrian se opõe a ideia de uma cor natural, resultante do claro-escuro renascentista, onde tons e meios-tons eram essenciais para a ilusão de tridimensionalidade no quadro. Por isso a escolha da cor pura, abstrata. O concretismo buscava eliminar qualquer vestígio de subjetividade. Essa noção de arte concreta foi defendida por Max Bill e Van Doesburg. A influência de Max Bill no movimento concreto paulista aconteceu principalmente a partir da I Bienal de São Paulo em 1951. A questão primeira do Neoconcretismo consiste no privilégio da experiência como momento gerador da obra, reencontrando o conceito de criação e o âmbito da subjetividade. A obra de arte neoconcreta é um não-objeto, pois está mais relacionada à experiência estética do que ao objeto em si (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 16). A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa geométrica – o Neoplasticismo de Mondrian, o Construtivismo russo de Rodchenko, o Suprematismo de Malevitch, a Escola de Ulm, na Alemanha, fundada em 1953 por Max Bill para promover os princípios da Bauhaus, com uma tendência de racionalização dos processos da pintura - e particularmente em face da arte concreta. A obra neoconcreta é um quasi-corpus, quase um organismo vivo. A linguagem é recuperada como um fluxo, se abre em duração, busca reacender a experiência, o tempo, a pausa, o silêncio. Não constituem um grupo, mas há um encontro de experiências singulares. Ambos os movimentos permitiram uma abertura enorme, considerando que o espaço artístico no Brasil era bem acadêmico e não permitia nenhuma invenção.

⁸ C.f.: DIEGUEZ, Consuelo. A Guerra dos Clark in: Piauí 105. Junho de 2015. p. 16-222.

As formulações estéticas de Hélio Oiticica, desde o início dos anos 60, tornaram o artista uma das figuras centrais da arte contemporânea brasileira. Os Penetráveis, considerados precursores das instalações dos anos 70, não somente mobilizam diversos sentidos como também permitem uma experiência espacial diversa. Os bólides aliam uma experiência tátil a uma intensidade cromática. Os Parangolés vestiam passistas da escola de samba Mangueira, constituindo uma complexa performance (DUARTE, 2008, p. 57-58).

O movimento tropicalista, do final da década de 60, põe em prática a tese do movimento oswaldiano antropofágico, devorando não só o estrangeiro, mas também o “outro” encontrado nos subúrbios e favelas, ou seja, aqueles que se encontravam na margem (DUARTE, 2008, p. 50); dando, assim, visibilidade ao invisível.

A partir da década de 70, há uma constante defesa da arte conceitual. Após a arte minimalista surgem, além da Arte Conceitual, a Land Art, a Performance, a Body Art, a Eat Art e as instalações (ARCHER, 200, p. 45). A técnica do grafite passa a ser mais utilizada, assim como a arte postal e outras tantas linguagens. A geração 80 reflete a relação com a cultura de massa e a vida urbana. Já não havia a censura e a repressão da ditadura militar, instaurada em 1964. Em 1978, o Parque Lage já era o lugar que atraía a juventude interessada em arte no Rio e ali começa a nascer a geração 80. Nos anos 80 há uma tendência Neoexpressionista que resgatava meios tradicionais como a pintura (OSÓRIO, 2007). Nos anos 90 há um boom da videoarte e das intervenções urbanas. Nesta época, corre uma necessidade de rever o lugar da pintura e dos objetos de arte em um mundo poluído visualmente. Daí em diante, as releituras, as colagens e citações de gestos provenientes da arte moderna são constantes. As novas tecnologias permitiam a coexistência de diversas técnicas e linguagens em um único trabalho artístico. Dessa forma, poderia se associar som e imagem, dança e artes plásticas, infinitas combinações possíveis.

De acordo com a filósofa Anne Cauquelin (2005), o pós-moderno é uma mistura de tradicionalismo e novidade. O termo designa uma espécie de indiferença em relação à marcha tradicionalmente linear de uma história das formas, em suma, a recusa a participar de uma história em progresso, própria ao movimento de arte moderna. Muitos artistas inspiram-se em Marcel Duchamp, o primeiro a dizer que o que legitima o que é arte são os espaços institucionalizados da arte, como o museu e a galeria. Para pensar a arte contemporânea trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. “As noções de originalidade,

conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderno” (CAUQUELIN, 2005, p. 133).

Nos movimentos de arte moderna encontramos pensamentos e ações para além da modernidade. A partir destes, percebemos que as estruturas vão se movendo e se transformando. O período pós-guerra foi dissolvendo pouco a pouco a crença no projeto iluminista e os manifestos e grupos de vanguarda foram sendo substituídos por projetos individuais de artistas que passaram a fazer política das mais diversas formas. Nesta perspectiva contemporânea ou pós-moderna no vasto mundo das artes, há uma ética diferente da metafísica moderna, que abarcava apenas uma verdade monumental ou um projeto único válido para toda uma coletividade. Nesse momento, a ética genealógica, anunciada por Nietzsche ainda durante o século XIX, compreende diversas verdades e perspectivas, inclusive a ética da loucura, que põe em xeque toda a tradição racionalista da cultura ocidental. Nesse período em que nada é cristalizado, que há processos e um constante devir, a obra de um “louco” como Arthur Bispo do Rosário é não só reconhecida como valorizada no mercado de arte. A filosofia da diferença torna-se possível e desejável, mas sem idealismos.

No final do século XX, mais precisamente em 1983, ocorre uma das primeiras referências ao termo conceitual “arte sonora”⁹, durante a exposição *Sound/Art*, realizada no Centro de Esculturas de Nova York, que reunia trabalhos que tivessem por objetivo a máxima: “ouvir é uma outra forma de ver”. Desta forma, linguagens distintas são agregadas, incorporando cheiros, luzes, temperaturas, sombras, poesia, dança, sons. Como ressaltou o crítico Paulo Sérgio Duarte, o interesse por essa integração do som em trabalhos plásticos acontece mais intensamente a partir da segunda metade do século XX, quando fica claro que a separação entre som e imagem na nossa experiência vital não existe. Esta fusão de linguagens permite trazer à cena interferências possíveis deste olhar oferecidas por obras de artistas plásticos, músicos, bailarinos, poetas (ZAREMBA, 2009, p. 13).

Como observou o atual curador do MAM-RJ, Fernando Cocchiarale, o trabalho do duo Manata e Laudares faz parte de uma genealogia de artistas que questionam a redução do trabalho de um artista a um ponto de chegada, que encontra um estado da

⁹ No rigor do termo, “arte sonora” deveria indicar apenas obras cuja proposta utilizasse o som como material. Assim, os trabalhos sonoros em artes plásticas estariam em outra categoria. Entretanto, a

obra, problematizam essa ideia de um artista que é produtor de objetos qualificados formalmente.¹⁰ Há uma escolha conceitual do trabalho com um teor quase virótico, desconstrutivo, no qual muitas vezes não existe obra. Como pontua Cocchiarale, é como o conceito que John Cage tinha sobre o som do silêncio. Em 4'33", Cage frustra uma platéia frequentadora de concertos durante esse tempo, pois a audiência fica esperando por um messias que não vem, que é a obra musical, a obra sonora. O que interessava a Cage era esse som do “silêncio” enquanto as pessoas aguardavam o início do concerto, que não aconteceria.

De acordo com Cocchiarale, há uma forte marca conceitual no trabalho de Manata e Laudares, entretanto a arte conceitual basicamente pensava num objeto artístico, na obra de arte, e não num produto menos materializado como é o som, embora o som também seja matéria, uma matéria-desmaterializada. O trabalho do duo tem a ver com esse sentido da arte conceitual que diz que o momento da criação é o momento em que você está tendo a ideia e não o momento em que se faz a obra, que seria uma redundância, seria uma recriação. Porque a criação se dá quando se acende a ideia. A obra de arte é tautológica, é redundante em relação à ideia. O trabalho do duo tem relação com isso porque ele envolve outras instâncias, envolve a esfera do corpo. E o corpo se tornou um dos braços expandidos da arte conceitual com a *body art*, com a performance. A obra de Manata e Laudares possui uma proposta poética que passa pela desmaterialização do objeto. É um trabalho onde qualquer pessoa pode ter uma experiência e, como qualquer experiência, tem um lastro afetivo evidentemente, tem intensidades que podem ser até de rejeição, uma intensidade da recusa. Na maioria das vezes, afirma Cocchiarale, não é o tipo de intensidade que o trabalho deles gera, pois desperta um tipo de acolhida, de possibilidade de as pessoas dançarem, de usarem o próprio corpo e terem, sobretudo, uma experiência sensório-musical-espacial. O que Cocchiarale considera ser o “link” da dupla é que a nossa experiência cotidiana da audição e da visualidade não é feita em canais separados, pode ser feita por sensores diferentes, mas há uma sinestesia. A escolha do som é porque a experiência parte do pressuposto de que o som sinaliza o espaço. As experiências sonoras e visuais têm uma forte interface umas com as outras.

percepção atual no campo das artes plásticas ou “visuais” envolve não só a visualidade, mas as interferências possíveis nesse olhar.

¹⁰ Comunicação pessoal de Fernando Cocchiarale em entrevista a mim concedida no MAM-RJ, no dia 5 de janeiro de 2017, às 15hs.

Manata e Laudares trabalham justamente essas fronteiras porque não há lugar melhor para desconstruir do que numa fronteira, no lugar “entre” uma coisa e outra. É como se o trabalho deles tivesse construído um espaço que é totalmente refratário à formatação e à classificação num nicho específico. Eles trabalham justamente com essa indeterminação. Franz Manata é artista plástico e Saulo Laudares é Dj. Em *ThePlace* utilizam uma malha de neon com quebra-cabeças que sugere que algo deve ser montado, que o trabalho exige um esforço do pensamento. De acordo com Cocchiarale, o que anima e dá vida a esse espaço é a música. É a música que também consegue integrar e proporcionar um encontro da obra dos dois. O *SoundSystem* propõe arte contemporânea na forma de mediação e intervenção pública; é um projeto híbrido, multidisciplinar e de periodicidade indefinida, portanto, aberto, em processo e colaborativo. Por isso, afirmou Cocchiarale, classificar o trabalho do duo é em parte liquidar com a potência ambígua do trabalho deles. Trata-se de uma linguagem de travessia.

De acordo com o crítico de arte e curador Reynaldo Roels Jr., os artistas Manata e Laudares insistem em se referir à ideia de “imersão” na obra, em vez de contemplação da arte, pois a contemplação pressupõe que já saibamos o que esperar de um trabalho enquanto a imersão exige do espectador sua inteira disponibilidade com relação ao que vai encontrar, estando à mercê do imprevisível. Vale ressaltar que o fato de buscarmos mobilizar outros sentidos além da visão, não os fazem ignorar o valor da contemplação como possibilitadora de uma recepção ativa, muito bem discutida por Henri Bergson em *Matéria e memória* (1990), quando o filósofo afirma que o corpo vivo está sempre em movimento, mesmo quando em estado de contemplação, há um prolongamento da percepção em ação (FERRAZ, 2006, p. 324).

As instalações do *SoundSystem* oferecem uma união entre imagens, sons e experiência tátil. As obras, entretanto, buscam extrair o máximo de conceitos e de experiências de um mínimo de material palpável. A ambiguidade faz parte do trabalho do duo, como na obra *EXST*, uma saída que se apresentou à entrada. As obras da dupla possuem uma simplicidade enganadora, pois é justamente nesta simplicidade que reside a tensão que o trabalho tem a oferecer; poucos elementos são capazes de provocar um adensamento de sensações.

Obra em tudo híbrida – por sua vinculação simultânea com o rarefeito e o adensado, o palpável e o impalpável, o visível e o não-visível, o percebido e o pensado, o vivido e o imaginado, o formalizado e a recusa de formalização - ela se

insere no repertório contemporâneo de modo a tecer suas próprias determinações e abrir caminhos para outras ainda (ROELS, 2006).

Na matéria *Será que isso é arte?* (2017) Daniel Rangel enfatiza a atualidade do debate sobre os limites da arte iniciado por Duchamp há um século. Além de problematizar a questão da autoria e do status do artista-gênio-criador quando assinou R. Mutt num mictório que denominou Fonte e datou 1917, Duchamp abordou questões de gênero e do nu que ainda hoje causam polêmica no mundo das artes. O mictório invertido, nomeado ready-made, foi recusado na época pelo Salão dos Artistas Independentes de Nova York. Entretanto, como afirma Rangel, o gesto duchampiano criou uma fissura e passou a ser uma referência de liberdade para outros artistas que puderam livrar-se de séculos de dominação de obras retinianas e olfativas, aquelas atreladas à visão e que tinham um forte odor da terebintina das pinturas a óleo. Para Duchamp, a arte deveria estar à serviço da mente, instigando reflexões por parte do público e não se reduzir a um deleite visual. Duchamp, apesar de ter se aproximado de ideias dadaístas e surrealistas, não enquadrou-se em nenhuma tendência específica. Nessa condição, o artista opera como um propositor de ideias e os trabalhos se completam com a percepção do espectador. É o fim da hegemonia do formalismo defendido pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, que definia a arte a partir da análise de um estilo, da técnica e dos materiais empregados. O fim da arte, identificado por Artur Danto, após a aceitação da obra *Brillo Box*, de Andy Warhol, em 1964, pela galeria Stable, em Nova York, provavelmente é aquilo que se denomina arte contemporânea e que tem como uma das suas principais características a impossibilidade de classificação por estilos, movimentos ou “ismos”. A partir das ressonâncias de Duchamp, a arte não cabe mais o julgamento daquilo que é belo ou feio.

A ferida aberta por Nietzsche no século XIX, que dissolveu as verdades absolutas, e foi reaberta por Freud e pelo movimento pós-estruturalista no século XX, nos mostra que “aconteceram rupturas no nosso senso seguro de significado e referência na linguagem, de nossos sentidos e das artes, do nosso entendimento da identidade, do nosso entendimento da linguagem como algo livre do trabalho do inconsciente” (WILLIAMS, 2012, p. 16). De acordo com Foucault (1995), a filosofia também é um teatro, uma encenação, mais uma interpretação. Com Nietzsche, Freud e Marx, pensadores ainda contemporâneos, percebemos que toda a verdade é curva, que apenas produzimos verdades flutuantes, respostas temporárias, que precisamos suspeitar de tudo, pois tudo é interpretação, um signo, um espectro, um simulacro.

As perspectivas performáticas de Manata e Laudares no circuito de arte contemporânea brasileira, entendidas como estruturas em movimento, permitem uma sutura de processos que vem sendo construídos ao longo da arte moderna e contemporânea, repetindo-os como diferença. O que nos interessa, obviamente, não é descobrir uma perspectiva eleita que legitime toda a arte contemporânea, mas traçar um diagrama do caminho autoral escrito por estes artistas. Dentro deste olhar interpretativo, de buscar na estética e nas artes uma forma diferente de fazer política, pensamos na criação artística como o remédio adequado para dar sentido ao mundo, em sintonia com o pensamento de Nietzsche.

O objetivo desta pesquisa é pensar nas proposições das obras desses artistas que não constroem objetos a serem contemplados, marcam encontros em espaços não institucionalizados e oferecem dispositivos sonoros para que as pessoas vivam experiências, interajam e se permitam perder tempo, como forma de resistência a uma política vigente de otimização do tempo. Os objetos, que são expostos e vendidos na galeria Artur Fidalgo, na Sé Galeria e na Feira ArtRio, são produtos destes processos realizados no circuito independente. Os artistas buscam trabalhar nos interstícios, nas fissuras, além disso friccionam, põem em tensão as forças que atuam em seu tempo. Assim sendo, a invisibilidade ou imaterialidade da obra, que se localiza num entre-lugar e num entretempo, é o que a torna visível no mercado oficial de arte.

*Experimentar e interrogar é a minha maneira de avançar.
(Do espírito de gravidade, Nietzsche)*

Sinto-me arrebatado, a minha alma dança (O canto da embriaguez, Nietzsche)

2. DANÇANDO ÀS AVESSAS

2.1. SOUNDSYSTEM E A PRODUÇÃO DE INTENSIDADES, UM PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS

A sensação experimentada durante a exposição da obra *Heartbeat* (2006) era de liberdade e de angústia ao mesmo tempo. O som vital dos batimentos cardíacos, que saíam das duas enormes caixas de som, fazia vibrar o meu corpo e, como foi dito por alguém, também não era possível a mim ficar isenta diante daquelas ondas de grave. Dava para se ver as estrelas e a noite. Esta experiência que começava no corpo, na superfície, na aparência, atingia outras linhas, outros estratos, fluxos, outras zonas de intensidade contínua, outros platôs. Parecia que estávamos ali para sentir e nada mais. Para tentar explicar esta sensação quase indescritível, utilizarei as palavras de Nietzsche no aforismo *Dos que desprezam o corpo*: “Eu sou corpo e alma - assim fala a criança” (NIETZSCHE, 1978, p. 38).

A partilha¹¹ da instalação sonora *Heartbeat* (2006), um dos fragmentos do projeto *SoundSystem*, na qual ouvia-se uma conversa entre corações numa pista de dança, me produziu um efeito que perdura por anos. Assim como Zarathustra, foram necessários dez anos para tentar dar nome ao indizível, ao inefável. Como é “de fragmento em fragmento que se constrói uma experimentação” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40), após senti-la era preciso pensar sobre esta experiência¹², sobre a potência deste encontro afetivo e sua intensidade. O coração “é o órgão do desejo”, da vida, da partilha, do encontro (BARTHES, 2003, p. 91). É uma pulsação desejan-te.

¹¹ Para Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, partilha significa tanto a participação em um conjunto comum quanto, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. A partilha do sensível é um ato político e se refere a um encontro discordante de percepções individuais. Há um ritmo compartilhado e, ao mesmo tempo, um ritmo próprio de cada participante.

¹² De acordo com Muniz Sodré, etimologicamente, a palavra experiência vem do latim, *experiri*, e é formada por *ex* (fora), *peri* (perímetro, limite) e *entia* (aprender). Refere-se ao ato de aprender além dos limites, das fronteiras, há um deslocamento espacial, uma aventura, uma viagem, uma travessia, onde o

Como pontua Barthes (2005, p. 128), *party* (festa) é uma partilha, que isola um grupo longe dos outros; é uma farra, que liga eroticamente os participantes; é uma partida, o momento regulado de um jogo, de um divertimento coletivo. Em Fourier¹³, autor que funda a língua da felicidade social, a *party*, que é a mais alta forma de felicidade, é um “quadro vivo” que possui essas características de ser uma cerimônia mundana, uma prática erótica e um ato social. Para Fourier, o prazer reina sobre tudo, ele não tem medida, não é submetido à quantificação, o excesso é o seu ser, pois o erro não está em desejar demais, mas em desejar pouco demais (BARTHES, 2005, p. 92).

Em *Experiência e arte contemporânea* (KIFFER, 2012), a noção de experiência é apresentada em diferentes perspectivas. A experiência é algo que pode nos atravessar de um lado a outro, nos revolver, nos transtornar, nos transformar sem que se possa nomeá-la; é algo que sobra, que excede a linguagem, que não pode ser contido e não tem onde caiba. A palavra experiência tem um duplo sentido, nomeia tanto uma prova pela qual se passou como a finalidade de produzir ou fomentar. A experiência é esse ponto de indeterminação entre o singular e o universal, entre o sensível e o inteligível, entre o prático e o teórico. Segundo Georges Bataille, a experiência é um limiar, não é um acúmulo do vivido, aproximando-se mais do invivível e do não formulável, referindo-se a uma experiência interior, mas um interior retorcido, um interior exteriorizado ou um exterior interiorizado. A experiência seria um certo ponto de encontro e de desencontro entre a sensação, a imagem e a memória, de um lado, e o pensamento e a linguagem de outro (KIFFER, 2012, p, 40).

Segundo Claudio Oliveira, no artigo *Do mesmo modo como queima o fogo ou da experiência como um saber que não se sabe* (KIFFER; BIDENT; REZENDE Org., 2012, p. 39-42), um dos mais antigos textos sobre a noção de experiência encontra-se no primeiro capítulo do livro I da *Metafísica* de Aristóteles, para quem a experiência surge como um espaço de transição do animal para o humano, da sensação para a ciência, do acaso para a técnica. De acordo com o autor, a experiência se refere a um acontecimento singular, que se aproxima mais das sensações e é precisamente esse ponto de indeterminação entre o singular e o universal, entre o sensível e o inteligível, comportando a união dos opostos. “A arte contemporânea talvez seja uma ocasião para

mais importante é o processo, a duração, o devir. Comunicação oral do autor em palestra proferida na UFBA, no dia 29 de agosto de 2016, de 10 as 12hs, no campus de São Lázaro.

¹³ Charles Fourier, é descrito por Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* (2005), como um utopista que acreditava na Harmonia Universal, que seria composta por duas fontes de prazer: o amor e a alimentação. O prazer está no excesso e não na falta.

nos reencontrarmos com o não saber constitutivo de nossa humanidade”, de nos reencontrar com as sensações intensivas (KIFFER, 2012, p. 42). Afinal, a experiência – inclusive a do amor – nasce como uma rachadura no espelho, uma brecha na identidade de si e na ipseidade (hecceidade¹⁴) das coisas, aquilo que Deleuze chama de o inominável, o intempestivo, aquilo que não é uma forma, é um rizoma (KIFFER, 2012, p. 85).

No texto *Experiência e pobreza*, de 1933, Walter Benjamin relata que a experiência da época moderna não poderia ser transmitida de pai para filho e exemplifica com o tesouro anunciado por um pai no seu leito de morte, que estaria enterrado em seus vinhedos. Entretanto, os filhos após muito cavarem nada encontram e descobrem que o tesouro era o próprio fruto das videiras, que seria ganho com o suor do trabalho.

No capítulo *Ensaio sobre a destruição da experiência*, de *Infância e história*, Agamben retoma este texto de Benjamin e destaca que não seria necessário um contexto de guerra, tal qual o descrito por Benjamin, para empobrecer a experiência do homem, bastaria um cotidiano estressante, que atropela a temporalidade singular de cada um. A experiência, de acordo com Agamben, seria uma escada que leva a outros cômodos da casa, uma ferramenta que entremeia presente, passado e futuro (AGAMBEN, 2005, p. 24).

John Dewey, em *Arte como experiência* (1934), relaciona a experiência estética à experiência ordinária e cotidiana e afirma que esta envolve não só a percepção e a apreciação, mas também a produção artística (PERNIOLA, 2011). Dewey relaciona a experiência estética com o gozo da vida e retira a arte do seu pedestal. O autor é considerado o filósofo da experiência (CUNHA, 2015, p. 253). Para ele, a arte nos reconecta com nossa natureza sensorial, nos revitaliza em nossa conexão com o mundo. A fruição da arte, para Dewey, requer alguma forma de entendimento, algum tipo de conteúdo intelectual, bem como sensual (CAGE, 2015, p. 167-168). Segundo Dewey, os inimigos do estético são a monotonia e a submissão às convenções (DEWEY, 1974, p. 251). A arte nasce, então, dos processos de interação entre o organismo e o meio, ou seja, das experiências. Dewey atribui ao expectador um papel ativo na formação da

¹⁴ Daniel Lins, no artigo *Alegria como força revolucionária*, explica que uma hecceidade é um modo de individuação específica que constitui individualidades novas e resiste à prisão identitária regida pelo pensamento ontológico, mediante a conexão de um conjunto de elementos heterogêneos materiais, os quais Deleuze nomeia de longitude e latitude, movimento e repouso, velocidade e lentidão, rizoma, não é uma forma, é uma entidade inédita e movediça (FURTADO; LINS ORG, 2008, p. 52).

obra, pois considera o ato de recepção um ato de criação. A arte é definida por Dewey como uma experiência intensificada que retira o homem da monotonia do cotidiano, gerando uma ressignificação. Dewey aponta que na experiência estética a singularidade da sensação cruza-se com a mediação intelectual, permitindo a intuição de uma totalidade. É esta intuição que anima o espírito da obra de arte (DUARTE, 2017, p. 168). Nas palavras de Dewey: “para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem que incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. (...) Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte” (DEWEY, 1974, p. 261).

De acordo com Jorge Larrosa Bondía, a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. E a possibilidade de que algo nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm. Requer parar para pensar, para olhar e escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender o juízo, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24). O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. O sujeito da experiência é aquele que se expõe, atravessando perigos, pondo-se à prova. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão, mas que simplesmente ex-iste de uma forma singular, finita, imanente. A experiência é então uma abertura para o desconhecido e para o imprevisível (BONDÍA, 2002, p. 28).

A experiência de sentir o som dos batimentos cardíacos dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares, transformados numa trilha na obra *Heartbeat*, dissociados de uma imagem corpórea, remeteram-me, com o tempo e a tentativa de dar nome às intuições iniciais da pesquisa, ao conceito deleuziano de Corpo sem Órgãos (CsO). Esses corações não estavam ali “expostos” a fim de elucidarem a sua função fisiológica no corpo, cumprindo seu caráter utilitário e mecânico no organismo. A intenção era partilhar um desejo de afetar e ser afetado. Os corações desta instalação cantam, têm um ritmo próprio, são música. O duo, Manata e Laudares, assim como Guatarri e Deleuze, compartilhavam um modo de existência, um modo de vida, uma ética. Os autores/artistas não escrevem ou criam juntos, no mesmo ritmo, mas cada um no seu tempo e, assim, trabalham entre os dois, trata-se de uma dupla captura.

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (...) o CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo! (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 21).

Deleuze e Guatarri trabalham o conceito de CsO, no terceiro volume de *Mil Platôs*, onde retomam a noção proposta no *Anti-Édipo*. O CsO é uma prática, um exercício, uma experimentação, inspirada em Antonin Artaud¹⁵, artista que buscou gerar durante a experiência teatral um corpo de resistência e intensidades, livre de automatismos e capaz de dançar. O teatro da Crueldade enfatizava o sensível e as sensações, problematizando o excesso de racionalidade do mundo ocidental. A crueldade para Artaud não se tratava dessa crueldade que podemos exercer uns sobre os outros, despedaçando-nos mutuamente, serrando anatomias pessoais, mas de uma crueldade muito mais terrível que é a falta de liberdade (LINS, 2000, p. 12-13). Ao se esvaziar da sua funcionalidade, o corpo pode se abrir para o sensível, para o acontecimento.

Deleuze e Guatarri se apropriam do conceito de CsO de Artaud para nomear a necessidade de criar um corpo liberto de sua função, considerando a lógica do capitalismo tardio, que prioriza a produtividade e controla o tempo dos indivíduos. O CsO é um corpo em acontecimento, em movimento, um corpo em devir, um corpo capaz de experimentar sensações, de dançar, de sentir alegria e êxtase. É um corpo que vive sensações e intensidades.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam, mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. (...) Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias (DELEUZE, 2007, p. 13).

A criação dessa noção/prática do corpo sem órgãos foi possível a partir de uma viagem feita por Artaud ao México, mais precisamente à uma vivência junto aos índios

¹⁵ Artaud fundou o movimento Surrealista juntamente com André Breton e Tristan Tzara.

Taraumaras. Esta experiência significou para Artaud tanto a invenção possível de um corpo liberto do organismo, como a aquisição de uma nova pele, um novo ser. Esta experiência ultrapassou o tempo cronológico da Dança do peiote ou da viagem aos confins do inconsciente, fazendo-o querer buscar um corpo impossível, leve, que soubesse voar (LINS, 2000, p. 57).

A viagem de Antonin Artaud ao México significa também um desejo de purificação, de mudança epidérmica, de perda de um organismo “inútil” que organiza os órgãos e impede o corpo de voar, do devir corpo-pássaro, de tornar-se ou continuar a ser corpo-dançarino, pássaro de fogo do infinito (LINS, 2000, p. 98).

A rotina corrida devido a necessidade de atender as demandas de um trabalho que exige produtividade tende a anestesiar e dessensibilizar nossos corpos e é preciso recriá-los, torná-los vivos e improdutivos, potencializando-os. Para isso é preciso experimentar, sentir, produzir bons encontros, afetar e ser afetado. Como (re)inventar o cotidiano (CERTEAU, 2014) e produzir um corpo povoado por intensidades? Deleuze aponta a importância da experimentação, em oposição à interpretação da psicanálise, a fim de construir um CsO:

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida e de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE, 2007, p. 11).

O desejo é um processo, descrito num plano de consistência, um campo de imanência, um corpo sem órgãos, percorrido de fluxos que escapam tanto dos sujeitos e dos objetos porque está entre eles. Na perspectiva de Nietzsche e Deleuze, o desejo é superabundância, jamais falta.

Desejo: quem, a não ser os padres, gostaria de chamar isso de "falta"? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, graça. Desejar não é de modo algum uma coisa fácil, mas justamente porque ele dá, em vez de faltar, "virtude que dá". Aqueles que ligam desejo à falta, o grande bando de cantores da castração, testemunham de um grande ressentimento e de uma interminável má consciência (DELEUZE, 1998, p. 72).

Deleuze e Guatarri definem esse corpo como uma bruma brilhante, uma névoa, um bloco de infância, que é o contrário de recordação de infância, é desejo, é o plano de consistência ou campo de imanência (DELEUZE, 2007, p. 27). O desejo assume o significado nietzschiano, não de falta como compreende a psicanálise, mas de excesso, e Nietzsche o denominava de vontade de potência. A vontade de potência está relacionada à energia vital, ao estar vivo.¹⁶ O desejo neste sentido não quer ser interpretado, quer ser experimentado.

O CsO é bloco de infância, devir, o contrário de recordação da infância. Ele não é criança antes do adulto, nem mãe antes da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 27).

O personagem Alberto Caeiro, um dos heterônimos do poeta Fernando Pessoa¹⁷, é qualificado pelo próprio poeta como fundador do Sensacionismo. Caeiro declara no poema *O guardador de rebanhos* não ter uma filosofia, mas sentidos. E sobre a criação do Mundo?, pondera o poeta, “Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos/ E não pensar”. “Quem está ao sol e fecha os olhos, /Começa a não saber o que é o sol (...)/ porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de de todos os poetas.” (...) “É esta minha quotidiana vida de poeta, E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre, E que o meu mínimo olhar/ Me enche de sensação, /E o mais pequeno som, seja do que for, / Parece falar comigo. A criança nova que habita onde vivo/ Dá-me uma mão a mim/ E a outra a tudo que existe (...) A Criança Eterna acompanha-me sempre (...) O meu ouvido atento alegremente a todos os sons/ São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas (...) E os meus pensamentos são todos sensações./ Penso com os olhos e com os ouvidos/ E com as mãos e os pés/ E com o nariz e a boca” (...) procuro despir-me do que aprendi, /Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram/ E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, /Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, mas um animal humano que a Natureza produziu”.

¹⁶ C.f. Clóvis de Barros Filho. Aula 1: Nietzsche e a filosofia do martelo. <<https://www.youtube.com/watch?v=Ufoamm0G2IM>>. Acesso: 3 de fevereiro de 2016.

¹⁷ Fernando Antônio Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888-1935), poeta português do século XX, criou os heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, o semi-heterônimo Bernardo Soares e o ortônimo Pessoa ele-mesmo. C.f. PESSOA, Fernando. Poemas completos de Alberto Caeiro. São Paulo: Hedra, 2006.

Os heterônimos de Fernando Pessoa mostram que somos múltiplos e complexos, tal qual o poeta. Alberto Caeiro vive o conflito do artista que precisa viver e pensar sua obra ao mesmo tempo e através desta tensão de forças antagônicas, revela que a arte tem o poder de transformar a cultura, de arrancar as velhas tintas dos nossos sentidos. Assim sendo, a base de toda a arte é sensação, é a capacidade de captar a novidade das coisas, ratifica Caio Gagliari (2006, p. 10).

Em *Noturno*, Nietzsche mostra que inveja quem sente este desejo pulsante, o desejo de desejar: “O que invejo são os olhares ávidos e as noites completamente iluminadas de desejo” (NIETZSCHE, 1978, p. 116). O CsO nasce da possibilidade de se abrir para novas sensações que a arte, por exemplo, pode proporcionar, desfazendo o entorpecimento da rotina. Este esforço para manter a existência, para aumentar a potência de agir ou experimentar paixões alegres, corresponde ao conceito de Conatus de Spinoza (DELEUZE, 2002, p. 105).

Na exposição *Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome*¹⁸ (2010) o curador Bernardo Mosqueira convidou artistas para pensarem sobre a liberdade na contemporaneidade e exporem seus trabalhos em sua casa no Jardim Botânico. A frase que intitula a exposição foi retirada da obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1980, p. 50). Franz Manata e Saulo Laudares apresentaram *ThePlace*, que é a própria pista de dança como obra de arte. Num ambiente sonoro com a parede fluorescente, vários Djs se revezavam no som. De acordo com Bernardo Mosqueira, “a pista é lugar de atividade política: resistência, afeto, articulação, relação e criação. Fervo¹⁹ é Luta.”²⁰

A obra *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1980), assim como a obra de Manata e Laudares, trata do invisível, do indizível, das sensações que a personagem experimenta em seu corpo, em sua alma. Os conceitos de Spinoza, atravessam a obra, como a sua indistinção entre alma e corpo, a afirmação da vida através da intensidade e da potência dos bons encontros e a experimentação das sensações e do sentir. Nietzsche e Deleuze também são espinosistas ao buscarem uma ética de dizer sim à existência, apesar de suas dores e fatalidades. O devir-criança permanece na personagem Joana mesmo depois de adulta, por isso ela não sente saudades da sua infância, nem precisa

¹⁸ Exposição realizada de 13 a 16 de março de 2010, na casa do curador Bernardo Mosqueira, localizada na Rua Maria Angélica 678, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

¹⁹ Fervo é um local de encontro das pessoas para fazer uma festa e produzir alegria C.f: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/fervo/>>. Acesso: 30 de maio de 2015.

rememorá-la. Joana transgride o cotidiano repetitivo do tempo cronológico, brincando com o tempo do relógio. Ela vive o instante, o acontecimento através da invenção de um tempo subjetivo. O tempo então é percebido como um fluxo desordenado, que confunde presente, passado e futuro. Joana cria para si um corpo sem órgãos, um corpo atravessado por intensidades. Esse corpo em devir não possui uma identidade, um gênero definido, ele se constrói. Nesse sentido, a personagem combate os conceitos morais do que deve ser uma mulher, quais devem ser seus comportamentos e seus papéis.

O sentido da ética de Spinoza, presente tanto na obra de Clarice Lispector quanto no trabalho de Manata e Laudares, é compor relações que aumentem a potência de agir dos corpos individuais e coletivos e organizar encontros alegres que potencializem a força de existir. Spinoza não se surpreende em ter um corpo, mas com o que o corpo pode. “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação (DELEUZE, 1998, p. 49).

De acordo com Deleuze, quando Spinoza diz: o surpreendente é o corpo, ainda não sabemos o que pode um corpo, ele não quer fazer do corpo um modelo, e da alma, uma simples dependência do corpo. Spinoza recusa toda a superioridade da alma sobre o corpo e nomeia isto de paralelismo. O fato de ter negado a imortalidade da alma o levou a ser excomungado da sinagoga da qual fazia parte. A questão é: o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes, que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos (DELEUZE, 1998, p. 49). Mas é possível sentir alegria e leveza, transformando o homem-camelo que percebe a vida como um fardo, num homem-leão, que deseja, e depois metamorfoseando-o numa criança que vive a duração do tempo e o esquecimento (NIETZSCHE, 1973, p. 29).

Um corpo não é uma coisa, uma substância, não tem realmente contornos, só existe enquanto afeta e é afetado, enquanto é sentido e sente. Que será um corpo senão certa maneira de pesar, de resistir, de o pacificar? A representação isola o corpo, ela o separa do que ele pode (...) Donde uma definição do indivíduo pelos seus afetos, mais do que pela sua forma ou sua figura separada. Ao que sou sensível? Só

²⁰ Depoimento do curador Bernardo Mosqueira em entrevista a mim concedida, via e-mail, no dia 22 de setembro de 2016.

experimentando é que aprendo minhas próprias singularidades (ZOURABICHVILI, 2016, p. 126-127).

O psicólogo russo Vigotski, leitor de Spinoza e Nietzsche, cria um conceito spinozista denominado *Zona de desenvolvimento proximal*, que indica a importância da interação social e dessa aproximação do outro, da diferença, que permite aumentar a potencialização do homem (VIGOTSKI, 1998).

A questão que se coloca na obra de Manata e Laudaes é como extrair alguma coisa alegre e apaixonante do que acontece, um clarão, um encontro, um acontecimento, uma velocidade, um devir (DELEUZE, 1998, p. 54). Assim, o importante é fazer de um acontecimento, por menor que seja, a coisa mais delicada do mundo, dando ênfase às alianças, às núpcias, aos contágios, ao vento, ao quase-imperceptível.

Os corpos dos artistas Saulo Laudaes e Franz Manata resistem à cronopolítica, à política de controle do tempo, que deseja um corpo útil exercendo sua função no organismo social, também resistem à insensibilidade, às imposições de gênero e outras formas de domesticação do desejo. Os artistas desejam estar perto de um coração livre, selvagem, conforme as palavras da personagem de Lispector no trecho *Alegrias de Joana*:

A LIBERDADE QUE às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. (...) O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Orlandi, em *Corporeidades em minidesfile* (2016, p. 10), sublinha que os CsO ou corpos intensivos ocorrem como imantações de linhas de fuga que acontecem nos instantes em que explodem sentidos, nos encontros em que se experimenta no corpo as intensidades e a eternidade, nesse entretempo aiônico, o tempo da criança, do devir, da vitalidade, da duração da vida. O corpo sem órgãos é o campo de imanência do desejo. Esse corpo pleno de alegria, de êxtase, de dança pode ser obtido com a sinestesia dos sentidos. Mas caso não haja a prudência necessária os corpos podem tornar-se reativos, conforme Deleuze e Guatarri:

Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança? (...) Corpos esvaziados em vez de plenos. (...) Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre? (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.11).

Rancière, em *A partilha do sensível* (2009, p. 60), também fala a respeito dos CsO, denominando-os “quase-corpos”, na medida em que não são corpos no sentido de organismos e sim ficções, subjetivações, inscrições de um desejo de subjetividade.

Deleuze e Guatarri, no entanto, alertam sobre a prudência na criação de um CsO ou corpo intensivo. Deve-se dosar pressas e esperas, alianças e desenlaces. A arte das experimentações prudentes implica uma arte dos problemas, pois estas experimentações atuam na trama que tece a comunicação entre os próprios corpos sem órgãos.

Na dissertação sobre o corpo em Deleuze (ZEPPINI, 2010), a autora aponta que a filosofia do corpo deleuziana se constrói em seus encontros com Spinoza e Nietzsche e que uma filosofia do corpo é uma filosofia prática, uma filosofia da vida, pois problematiza a apreciação de modos de vida, isto é, de agir, de perceber, de sentir, de pensar. Trata-se de uma filosofia atenta à experiência. Esses filósofos têm em comum o fato de buscarem uma vida mais intensa através de sua filosofia e pretenderem libertar a vida de fundamentos transcendentais. “Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentais” (DELEUZE, 2002, p. 29). A moral representa o sistema de julgamento, é o julgamento de Deus, mas a ética desarticula este julgamento ao substituir a oposição bem e mal pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau). A ética está para além do bem e do mal. A peça intitulada *Pra dar um fim no juízo de Deus*, na qual o ator e diretor Zé Celso Martinez Correia do teatro Oficina interpreta Artaud, são problematizadas estas questões morais.²¹ A peça utiliza um título similar ao documento sonoro ou emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*, feita por Artaud em 1948. O teatro da crueldade de Artaud inaugura um teatro da não-representação, falando aos sentidos, ao sistema nervoso, à própria carne, à pele, nela o ator é um “atleta afetivo”. Esse corpo pleno elaborado por Artaud, nem humano, nem metafísico, era um corpo de resistência e intensidades, um corpo sem órgãos. Este corpo refeito, reorganizado e libertado dos seus automatismos, se abre para dançar ao inverso. A dança é entendida como a libertação do corpo de seus movimentos utilitários, no direito e no avesso.

²¹ A peça *Pra dar um fim no juízo de Deus* esteve em cartaz no teatro da Caixa, em Brasília, no dia 24 de abril de 2016.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares (Bals-Musettes) e esse avesso será seu verdadeiro lugar (LINS, 2000, p. 47).

A lógica da sensação (DELEUZE, 2007, p. 21) - nome da obra em que Deleuze pensa sobre a potência da obra de Francis Bacon - diz respeito aquilo que é não-racional, não-cerebral, sensação esta descrita por Cézanne.

Podemos acreditar que Bacon reencontra Artaud em muitos pontos: a figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em prol do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre lhe traçando níveis; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando assim se remete ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a crueldade será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional) (DELEUZE, 2007, p. 25).

Esta lógica da sensação permite a unificação e reconciliação dos princípios opostos, o vivo e o morto, o desperto e o dormindo, o jovem e o velho, o amor e o ódio, a carícia e agressão, o homem e a mulher. As fronteiras entre as artes são borradas, pois há um problema comum. Em arte, nas artes plásticas como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por este viés que nenhuma arte é figurativa. A obra de Manata e Laudares, ao acionar a música e a dança, busca tornar visíveis e sonoras as coisas que não são. A obra é imaterial e material ao mesmo tempo.

À propósito de Francis Bacon (1909-1992), Deleuze mostra como a pintura, quando se dedica a “reproduzir” a sensação, enfrenta um problema novo: pintar as forças. Ela abandona então o corpo formado, o corpo figurativo, para chegar por meio de deformações à figura, isto é, a um corpo que não mais se define por partes funcionais (órgãos), mas por zonas de intensidade, que são limiares ou níveis, compondo um “corpo intenso” ou “sem órgãos” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 70).

O que Francis Bacon pinta é a sensação. Não há nada o que narrar ou representar; o que Deleuze chama de “lógica da sensação” é aquilo que funciona com traços não codificados, que criam um espaço pictórico corporal. Pensamos num material informe de expressão. A tarefa da pintura, diz Deleuze, define-se como a vontade de fazer visíveis forças invisíveis (FURTADO, 2007, p. 73).

Deleuze concebe a vida nos sentidos da extensão, que se refere aos encontros ordinários, e no sentido da intensidade, que nomeia os encontros extraordinários. Esse

corpo intensivo que provoca o pensamento. Estes encontros são propostos por Manata e Laudares.

Em *Lógica do Sentido* (DELEUZE, 1974, p. 73), obra em que Deleuze relaciona a obra literária *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, a sua teoria do sentido, menciona o corpo glorioso e sem órgãos, relacionando-o a Dionísio que mostra seus dois semblantes, seu corpo aberto e lacerado, sua cabeça impassível e sem órgãos, o Dionísio desmembrado, mas também impenetrável. O Corpo sem Órgãos é esse paradoxo da obra de Carrol, é essa intensidade, é esse limite. Saulo Laudares, ao falar da obra do duo, a relaciona ao “cair num buraco de Alice”, referindo-se a estas sensações “incoerentes” do inconsciente, que estão presentes em suas experimentações artísticas.

Em *Como criar para si um Corpos sem Órgãos*, capítulo de abertura do volume 3 da obra *Mil Platôs*, de Deleuze e Guatarri, encontramos a afirmação ética voltada também para os cuidados com o próprio corpo orgânico: a prudência é colocada como arte necessária às experimentações que ultrapassam os limites da vida orgânica. A obra *Usotópico* (1995, 1996, 2001), dois frascos de vidro transparentes contendo pílulas brancas marcadas com um “x”, com quantidades diversas cada, mostra esta prudência por parte dos artistas Manata e Laudares que tanto sugerem um questionamento se se deve fazer uso ou não destas pílulas de *ecstasy* que levam ao êxtase corporal, quanto esses frascos podem ser lidos como um auto-retrato do duo, cada um com uma dose singular.

Podemos determinar qual o nosso poder de afetar e de ser afetado para que não vivamos ao acaso dos encontros. Podemos buscar aumentar nossa potência em vez de ficar à mercê de encontros que diminuem nossa potência de existir. Se não sei do que meu corpo é capaz, do que o outro corpo com o qual me encontro é capaz, e como nossas relações podem se compor, vivo de maneira a recolher os efeitos destes encontros. Podemos, no entanto, ter um “modo de existência” que nos convenha. Spinoza foi acusado de imoralista porque sua Ética não aceitava nenhum valor transcendente.

Esta é, de acordo com Deleuze, a filosofia prática de afirmação da vida, inspirada em Spinoza e Nietzsche. Estes visionários, assim como o filósofo Heráclito, acreditam que podem intuir e sentir, utilizando um terceiro-olho (DELEUZE, 2002, p. 20), uma percepção que está para além do organismo e da consciência, descobrindo a importância do inconsciente, de uma instância que não pode ser medida com as réguas

da razão. Como a personagem Alice, dependendo da perspectiva, aumentamos ou diminuimos de tamanho.

Em *Mil platôs*, no platô datado de 28 de novembro de 1947, intitulado *Como criar para si um Corpo sem Órgãos* (1996), Deleuze se refere à data em que Artaud criou o conceito, que pode ser encontrado no poema *Para acabar com o juízo de Deus*. Nesta data, Artaud declara guerra aos órgãos (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 10). A questão apresentada é que não se trata de encontrar este corpo pronto em algum lugar; é preciso criá-lo. O Corpo sem órgãos é um “exercício”, não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas, uma experimentação. “O corpo sem órgãos jamais se conclui” (GADELHA, 2010, p. 3). Como afirma o filósofo japonês Kuniichi Uno: “A arte leva à descoberta de um novo corpo”.²²

Neste sentido, fabricar um CsO não quer dizer fazer um corpo destituído de órgãos. Seus inimigos não são os órgãos; seu inimigo é o organismo (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 21). Os corpos sem órgãos são criados por força de certos encontros, e a criação deles leva-nos a fugir da estratificação, a escapar da organização extrema, que tenta, a todo o momento, determinar quem somos, o que podemos e o que não devemos fazer, aonde ir, como agir, o que pensar e como sentir.

Com o CsO aprendemos que é possível ver, sentir, imaginar, amar, pensar de outros modos. Voltar-se para as partes intensivas que nos constituem, não pode significar desprezar as partes extensivas que nos pertencem sob determinadas relações. Desfazer o organismo não significa atentar contra o próprio corpo, não é suicidar-se, matar-se.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas razões de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 23).

Há a afirmação de uma ética que se constrói nos encontros, onde a determinação do que é bom ou ruim é feita conforme a composição dos corpos. Ao contrário de assumir valores transcendentais e de acreditar que exista o Bem em si e o Mal em si, vimos que é importante questionar quais são as forças que fazem o pensamento e qual é

²² C.f.: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/kuniichi-uno-filosofo-arte-leva-descoberta-de-um-novo-corpo-20428079%3fversao=amp>>. Acesso: 3 de abril de 2018.

a relação de forças que determina um ponto de vista. Assim, aprendemos que existem dois sentidos para os termos “bom” e “mau”. O primeiro refere-se especificamente às relações que nos constituem, ao que convém ou não à nossa natureza. O segundo qualifica “modos de existência”, em que o bom é caracterizado por buscar organizar os encontros de maneira a compor as relações e aumentar sua potência de agir.

O conhecimento do bem e do mal nada mais é do que o afeto da alegria ou de tristeza, à medida que dele estamos conscientes. Chamamos de bem ou de mal aquilo que estimula ou refreia a conservação de nosso ser, isto é, aquilo que aumenta ou diminui, estimula ou refreia nossa potência de agir. Assim, é à medida que percebemos que uma coisa nos afeta de alegria ou de tristeza que nós a chamamos de boa ou de má. Portanto, o conhecimento do bem e do mal nada mais é do que a ideia de alegria ou de tristeza que se segue necessariamente desse afeto de alegria ou de tristeza. Ora, essa ideia está unida ao afeto da mesma maneira que a mente está unida ao corpo, isto é, ela não se distingue efetivamente do próprio afeto, ou seja, não se distingue da ideia da afecção do corpo senão conceitualmente. Logo, o conhecimento do bem e do mal nada mais é do que o próprio afeto, à medida que dele estamos conscientes (SPINOZA, 2016, p. 277).

Podemos, portanto, falar da existência de pelo menos um duplo ponto de vista: o das suas partes extensivas, que se compõem necessariamente sob nossas relações constitutivas ao longo do tempo cronológico; e do ponto de vista de nossa essência singular, isto é, do nosso grau de potência, da variação dos afectos que marcam nossos encontros intensivos e que criam entretempos de eternidade em nossa existência. Realizando sempre uma “etologia”, traçando um mapa dos afectos de que se é capaz.

Há uma passagem belíssima na tese sobre Deleuze e o corpo, que explica bem o que seria esta tentativa incessante de tentar criar um CsO. “Seriam borboletas o que comi pela manhã e que agora batem loucamente suas asas em meu estômago?” (ZEPPINI, 2010, p. 125). As borboletas são alimentos do corpo/espírito que ressoam a sensação de liberdade, que é um alimento tão ou mais importante que a comida, que nutre o organismo e mantém o seu funcionamento. A arte possibilita ser esse alimento da alma. Como a famosa frase de Mario Pedrosa, a arte como exercício experimental da liberdade.

Deleuze e Guatarri apresentam, em *O Anti-Édipo* (2011), o desejo como princípio imanente da produção como processo, processo que excede todas as categorias ideais. Em *Mil Platôs*, pensa-se o processo de produção em que não existe falta alguma e nem qualquer instância superior que o crie. O desejo não é oco e não busca um prazer capaz de preenchê-lo. O desejo não é estrutura ou gênese, mas contrariamente, processo, não é sentimento, mas afecto; desejo é produção.

No entanto, se o corpo sem órgãos é o que desfaz os estratos, se ele é intensidade capaz de disparar novas maneiras de sentir e de pensar, se é potência criadora de novas formas de viver e se ele se dá unicamente nos encontros intensivos, por que, então, é necessária tamanha prudência? Indaga Paola Zeppini em sua dissertação *Deleuze e o corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Spinoza em função da problemática do corpo*. O CsO é o campo de imanência do desejo e não é possível desejar sem fazê-lo, pois o desejo é essa potência invisível que quer sempre ir além e conectar as coisas.

A prudência, tão problematizada em *Mil Platôs*, perpassa algumas instâncias. A primeira delas refere-se ao cuidado para com o próprio corpo orgânico. A segunda se verifica nos problemas e lutas que atingem o próprio corpo sem órgãos na intimidade de seus planos. Em *Usotópico*, Manata e Laudares tratam a prudência não como “sabedoria”, mas como “dose” e como “regra imanente à experimentação”. O efeito que o drogado obtém poderia também ser obtido de outra maneira: drogar-se sem droga, embriagar-se com água pura? (DELEUZE; GUATARRI, 2007, p. 29) Deve-se se deixar embriagar por pequenas percepções ainda não nomeadas nem tocadas, numa espécie de porre abstinência (LINS, 2007, p. 50). Eis aí a força do pensamento deleuziano: injeções de prudência nas efetuações dos nossos experimentos (LINS, 2007, p. 52).

Em *Mil Platôs*, Deleuze apresenta os mais diversos tipos de corpos sem órgãos, como o corpo hipocondríaco, o paranóico, o drogado ou o masoquista, que são corpos que se perderam por não terem sido construídos com a prudência necessária. É preciso não negligenciar o organismo, é preciso cuidar do funcionamento do corpo.

A questão que se coloca, portanto, é buscar maneiras prudentes de construir para si Corpos sem Órgãos, quer dizer, buscar encontros com corpos que se componham com os nossos e que aumentem nossa potência; bons encontros que abalem nossas estruturas fixas, que nos abram novas possibilidades. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades (DELEUZE, 1996, p. 24).

Eis por que a alegria, como o amor, é uma resistência ao niilista que nunca soube dançar. Trata-se da força embriagadora da alegria, a embriaguez abstinência. A alegria é esse bloco de intensidade: ficar bêbado com um abraço, com um beijo, com o silêncio de um olhar se desmanchando em prazer. Ficar embriagado com um copo d'água (LINS, 2007, p. 53).

O filósofo Edgar Morin, em *Amor, sabedoria e poesia* (2003), nos fala que através da poesia sabemos que não habitamos o planeta Terra apenas por questões utilitárias e funcionais, mas também pelo deslumbramento, êxtase, amor, pelo indizível. A sabedoria está no encontro com o outro, na partilha, no saber ouvir outras vozes além de si mesmo. Para isso temos que conjugar sabedoria e loucura, ousadia e prudência, economia e gasto, temperança e “consumação”, desprendimento e apego (MORIN, 2003, p. 11). O estado poético pode ser traduzido pela dança, pelo canto, pelo culto e, evidentemente pelo poema. Mas ao homem é necessário prosa e poesia (MORIN, 2003, p. 36).

Deleuze, em *O ato de criação* (1999) fala a respeito dos grandes encontros, como estes que ocorrem entre Deleuze, Nietzsche, Spinoza, Artaud, Heráclito, Bacon, Manata e Laudaes. Os problemas que têm em comum são a necessidade de afirmar a vida e combater o niilismo, de produzir bons e belos encontros, de provocar sensações, ativar a sensibilidade, experimentar o acontecimento e deixar o desejo vivo. Estas obras só serão obras de arte se tornarem-se atos de resistência. Elas resistem à aniquilação da vida, à anestesia, à moralidade, à tristeza, aos maus encontros e endereçam-se ao outro, a um outro que não existe.²³ O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal (DELEUZE, 1989, p. 91). O artista cria, então, perceptos, que são conjuntos de sensações que vão além daquele que a sente, dando uma duração, uma eternidade a este complexo. A arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva, preservando um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos são as percepções que ultrapassam o estado daqueles que as experimentaram e os afectos transbordam os sentimentos ou afecções daqueles que os atravessaram, de modo que excedem qualquer vivido (DELEUZE, GUATARRI, 2005, p. 213). Afecto, em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. Afecto é experimentação, e não objeto de interpretação, o afecto é não-pessoal. Não é um objeto perdido, mas devir não humano no homem (LINS, 2007, p. 45).

Em *Diálogos* (1998), Deleuze aponta que o desejo não é privilégio de uma elite, é ele próprio um coletivo, um processo que exige um encontro, uma experiência, uma partilha.

²³ C.f. DELEUZE, 1999, p.14. “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”.

O desejo não está reservado para privilegiados; tampouco está reservado ao êxito de uma revolução uma vez feita. Ele é, em si mesmo, processo revolucionário imanente. Ele é construtivista, de algum modo espontaneísta. Como qualquer agenciamento é coletivo, é, ele próprio, um coletivo, é bem verdade que todo desejo é assunto do povo, ou um assunto de massas, um assunto molecular (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 78).

Deleuze, conhecido como o filósofo do desejo, buscou depois de Freud, criar uma nova teoria do desejo, não mais submetido à falta de algo, mas como um princípio imanente, já que de acordo com esta perspectiva o desejo é fábrica, é usina, é produção.

Paul Zumthor, poeta suíço, apresenta uma relação entre corpo, voz e presença em sua obra *Performance, percepção e leitura* (ZUMTHOR, 2014). Os dispositivos que reproduzem o som permitem sair do puro presente cronológico, porque permitem que essa “voz” seja reiterável e se repita múltiplas vezes. Embora Zumthor se refira à leitura da poesia em voz alta, que lhe confere um peso, o calor do corpo, uma corporeidade, podemos aplicar essa corporeidade também às instalações sonoras dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares. O som das batistas de coração dos artistas evocam sua presença física, sua taticidade. Zumthor entende por performance essa percepção sensorial que inclui o engajamento do corpo, uma recepção, uma teatralidade. O corpo, que “é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”, vibra em contato com a obra de arte. E é necessário esforço para escutá-lo (ZUMTHOR, 2014, p. 27):

Eu me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2014, p. 28-29).

Como afirma Zumthor, a dança é o resultado da audição poética! O poético gera efeitos da presença ativa de um corpo que tem sua maneira própria de existir no espaço e no tempo, que ouve, vê, respira, abre-se ao perfume, ao tato das coisas. O prazer poético é mais físico do que intelectual, importando mais os processos e as pulsões do que a busca por uma origem dessas sensações do corpo. Ou seja, o corpo, que existe como relação, é a cada momento recriado e isso é da ordem do indizivelmente pessoal, é algo singular (ZUMTHOR, 2014, p. 41). O conceito de voz como caixa de ressonância do corpo, como presença afetiva do homem, como aquilo que dá vida, que anima o

corpo tem a ver com música, com som, com um ritmo próprio, com a marca do homem no mundo. A oralidade permite a recepção coletiva; os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. A voz e a escuta sensibilizam, pois a voz é uma subversão ou ruptura da clausura do corpo, mas a voz atravessa o limite do corpo sem rompê-lo. A voz é uma extensão do corpo (ZUMTHOR, 2014, p. 81). Esse corpo, no entanto, tem algo de indomável, de inapreensível; não há uma ciência do corpo. É esse aspecto “selvagem”, indomável do corpo que permite ser o lugar em que se articula a poeticidade. A poeticidade é ligada ao sensível, à carne, à sensorialidade. O corpo inteiro fica comprometido no funcionamento de cada sentido, constituindo a intercorporeidade ou o “corpo sinérgico”. Nossos sentidos, como afirma Zumthor, são órgãos de conhecimento; é através deles que vivemos as experiências.

A noção de corpo sem órgãos, nomeada por Artaud e roubada por Deleuze e Guatarri, é também denominada corpo vibrátil, corpo pleno, corpo superior, corpo impossível, corpo novo, corpo não oprimido, corpo puro, corpo intensivo, corpo desejanter, corpo intenso, corpo potente, corpo pulsante, corpo dionisíaco, corpo dançante, corpo que dança pelo avesso. Importando aqui a sua prática, a relação deste corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa, “como a lua se apossa do corpo de uma mulher” (LINS, 2000, p. 46). Waly Salomão, referindo-se a obra *Mergulho do corpo* ou *Corpo vazado* (ou ainda *Bólido B47 Caixa 22*, de 1966) de Hélio Oiticica, utiliza os termos corpo erótico, corpo capaz de fruição sensorial, corpo desreprimido, corpo matriz das singularidades e fonte renovável de prazer, designações compatíveis à noção de corpo sem órgãos (SALOMÃO, 2015, p. 79).

O que Deleuze e Guatarri propõem em *O Anti-Édipo* é uma desanálise, possibilitando captar a potência da droga sem se drogar ou a potência da loucura sem ser louco. A esquizoanálise é esse processo esquizo de descodificação e desterritorialização (DELEUZE, 2013, p. 35). O intensivo é percebido como ato de existência/resistência (FURTADO in LINS org., 2007, p. 69) e a alegria como força revolucionária (LINS, 2007). A alegria nesse sentido é puro charme, isto é, encantação, feitiço, estado de graça, errância. Trata-se de uma alegria vibrátil, um desejo de vida, a alegria-criança heraclitiana, a alegria dos deuses ou uma alegria bailarina, alegria surfista (LINS, 2007, p. 49).

A ética e a estética da alegria supõem uma boa dose de loucura não psiquiátrica, de poesia, de arte, isto é, do inútil. A alegria, como o desejo, é inútil, quer dizer, revolucionária (LINS, 2007, p. 54).

Suely Rolnik (2016) utiliza o termo “corpo vibrátil”, que considera menos sujeito a uma má interpretação que o conceito corpo sem órgãos, que pode dar a entender que a questão é de um corpo vazio, literalmente sem órgãos. Rolnik define o corpo vibrátil como aquele ponto de interrogação que há em nós, que está sempre levando a uma recriação deste espaço. Nas palavras de Rolnik: “A presença do mundo no nosso corpo que nos leva a ser mundo e a criar mundo”.²⁴

Frederico Moraes em *Contra a arte afluyente: O corpo é o motor da “obra”* nos fala sobre esta arte do acontecimento, que deve ser experimentada no corpo/alma.

Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações - que devem ser vividas, experimentadas (MORAES in COHN org., 2010, p. 123).

E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. O artista não é mais o autor das obras, mas o propositor de situações. Se o expectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe. São as sensações que nos fazem entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte é a prática da experimentação e de problematização do real (FURTADO in LINS org., 2007, p. 80).

O som em *Heartbeat* potencializa a criação desse CsO, ao impelir o corpo a viver a experiência da dança. Conforme escreveu o curador e crítico Guilherme Bueno:

Heartbeat investe no que se chamaria “plástica do som”, isto é, da potência das ondas ser capaz de moldar, agir sobre o corpo do participante, conferindo uma corporeidade escultórica dada menos pelas características físicas particulares do espaço do que pelo quanto o som cria ali campos de força de atração ou repulsão, fazendo-nos tanto imergir hipnoticamente quanto em contrapartida sermos “obstruídos” naquele ambiente (BUENO, 2012, p. 5).

Como afirmou Safatle (2016), as sociedades são, em sua dimensão fundamental, circuitos de afetos. Elas constroem vínculos através da maneira com que corpos são

²⁴ Entrevista de Suely Rolnik à revista eletrônica Redobra 8.

afetados, objetos sentidos e desejos impulsionados. Esses momentos raros nos quais acontecimentos nos fazem ser afetados de outra forma, nem que seja por um instante, quebram os circuitos de afetos que imperavam até então, nos despossuindo de nossos trajetos, nos desamparando de nossos ritmos e decompondo nossos corpos. A plástica do som da obra de Manata e Laudares permite uma nova forma de sentir, de viver uma nova temporalidade, de nos desterritorializar.

Susanne Langer, em *Filosofia em nova chave* (2004), busca formular a experiência interior, que é impossível de atingir com o pensamento discursivo. A arte pode ser um meio de criar formas perceptíveis do sentimento humano, conseguindo materializar esses afetos indizíveis e inefáveis que vivenciamos na experiência sensível. A nova concepção, a nova chave para Langer no campo das ciências humanas seria a simbolização. Na leitura de Langer, a grande contribuição de Freud à filosofia da mente está na compreensão de que o comportamento humano não é apenas uma estratégia para obter alimentos, mas também uma linguagem; que todo movimento é também um gesto. A simbolização é tanto um fim quanto um instrumento (LANGER, 2004, p. 60). No capítulo *Da significação na música*, Langer nos fala desta “forma significante” e afirma que o som é o meio mais fácil a usar de um modo puramente artístico. A crença de que a música desperta emoções levou Platão a exigir, para seu Estado ideal, uma censura estrita de modos e melodias, para que seus cidadãos não condescendessem com emoções desmoralizadoras (LANGER, 2004, p. 212). Em *A República* (1998), no livro X, Platão fala sobre o poder perigoso que a arte possui. A poesia corrompe, pois exerce um encanto sobre nós, nos tira da razão, nos desterritorializa (PLATÃO, 1998, p. 337).

De acordo com Langer (2004, p. 212), o uso da música na sociedade tribal, a sedução do tambor africano, o toque do clarim convocando exércitos, o costume de embalar o bebê com canções de ninar são exemplos do poder afetivo da música. A lenda das sereias se baseia na crença no efeito narcótico da música, seu canto era considerado uma tentação melodiosa (BARTHES, 2005, p. 69). Sabe-se que a música afeta o ritmo da pulsação e da respiração, facilita ou perturba a concentração, excita ou relaxa o organismo. O fato é que podemos usar a música para descarregar nossas experiências subjetivas e restaurar nosso equilíbrio pessoal (LANGER, 2004, p. 217).

Langer propõe diferentes níveis de interpretação acerca da significação da música. Sua observação centra-se nas intuições ou insights que esta provoca na psique humana em detrimento de pressupostas respostas afetivas (BOCCIA, 2014, p. 107). Langer se concentra no poder não discursivo da música e acredita ser possível atingir

diretamente as emoções humanas sem passar por um discurso voltado unicamente para a razão. De acordo com Langer, é da própria natureza humana se utilizar de símbolos nos dois sentidos: discursivo e não discursivo (BOCCIA, 2014, p. 111). Toda a música é dança. Todos os seres humanos estão constantemente consumando seu próprio ritmo interno. Este ritmo permite o sentir, pois até mesmo a vida mais rotineira apresenta algumas quebras no seu ritmo, fontes de alegrias e tristezas, que dão o élan vital do homem. A criação artística permite essa transmutação, essa dança da vida. A música expressa o que é indizível na linguagem, o intraduzível. Somos tocados tão imperceptivelmente, que nem sabemos que fomos afetados, ou antes, que não podemos dar nome algum ao afeto... (LANGER, 2004, p. 233). Esse caráter inefável da significação musical é o que nos interessa aqui. O que nos importa é sentir sem definir. O poder da música é ser fiel à vida do sentir, fato impossível à linguagem, que não contém a sua ambivalência. A música cumpre sua função sempre que nossos corações estejam satisfeitos. A emoção estética brota da conquista da introvisão de realidades inefáveis. Por isso Spinoza considerava o ouvinte ativo, pois a sensação da música inspira, traz intuições criativas.

A atribuição de significados é um jogo cambiante, caleidoscópico, provavelmente abaixo do limiar da consciência, certamente fora do âmbito do pensar discursivo. A imaginação que responde à música é pessoal, associativa e lógica, matizada de afeto, matizada de ritmo corporal, matizada de sonho, mas preocupada com um tesouro de formulações para seu tesouro de conhecimentos sem palavras, seu conhecimento todo da experiência emocional e orgânica, de impulso vital, equilíbrio, conflito, os modos de viver, morrer e sentir. Porque atribuição alguma de significado é convencional, nenhuma é permanente para além do som que passa; todavia a breve associação foi um lampejo de entendimento (...) Não é a comunicação, mas a introvisão (insight) que é dádiva da música (LANGER, 2004, p. 233).

Na conferência *A importância cultural da arte* (LANGER, 1958), a filósofa germano-americana afirma que toda a cultura desenvolve alguma espécie de arte tão certamente quanto desenvolve a linguagem. Algumas culturas primitivas podem não possuir alguma mitologia ou religião, mas todas possuem alguma arte: a dança, o canto, o desenho. A dança parece ser a mais antiga forma de arte. A arte, assim sendo, mostra ser não apenas um mero verniz social ou um produto elitizado da sociedade, mas o registro mais fiel dos vislumbres interiores e dos sentimentos. Segundo Langer, a arte pode ser definida como a prática de criar formas perceptíveis expressivas do sentimento humano. A palavra sentimento para Langer tem um sentido amplo, que ultrapassa o do

campo da psicanálise, que significa prazer e desprazer, e a conotação do discurso ordinário que pode denotar sensação ou sensibilidade. O vocábulo forma se refere tanto às formas permanentes da pintura ou escultura, quanto às formas transitórias ou dinâmicas, que são formas intangíveis como uma melodia ou uma dança ou ainda uma forma dada pela imaginação. Grande parte desse processo de sentir é inconsciente e cada geração possui suas peculiares formas de sentir.²⁵

²⁵ Mario Perniola, em *Do sentir* (1993), aponta que o sentir partilhado constitui o aspecto essencial da estética da vida. Aprender a sentir equivale a aprender a viver. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios a oportunidade de estar no mundo (PERNIOLA, 1993, p. 103).

(...) nenhuma lei pode determinar nossa escuta: a liberdade de escuta é tão necessária quanto a liberdade de palavra. Por esta razão, esta noção aparentemente modesta é como um pequeno teatro onde se confrontam essas duas divindades modernas, uma perversa, a outra boa: o poder e o desejo. (BARTHES)

Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. (ZUMTHOR)

3. UMA ESCUTA SINESTÉSICA

A racionalidade e os ruídos²⁶ do mundo contemporâneo fazem com que os seres humanos percam progressivamente a acuidade de seus órgãos sensíveis, minimizando a sua capacidade de avaliar e de distinguir sutilezas. Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, no capítulo *Da redenção*, ilustra o homem contemporâneo como uma espécie de aleijado as avessas, assumindo uma forma caricata, como uma grande orelha sustentada por um débil e minúsculo corpo, um ser que deixou de exercer qualquer espécie de seleção (NIETZSCHE, 1973, p. 153). O filósofo denuncia a progressiva intelectualização tanto do olhar quanto da audição, que teriam por resultado uma verdadeira dessensibilização dos olhos e dos ouvidos. Procurando naquilo que vemos e ouvimos a “significação”, deixamos de ser afetados de modo mais imediato pelos sentidos. O embrutecimento desses órgãos sensíveis se deve a uma submissão do sensível ao inteligível e ao regime de significação. Perde-se então a capacidade de fruição, de contemplação. São nossos ouvidos excessivamente intelectualizados e embotados que passam a suportar cada vez mais ruídos, deixando de perceber delicadezas e nuances sutis. Nietzsche refere-se a busca por um tipo de audição, de escuta, que nomeia de “pequenas orelhas”, que privilegia o sensível, filtrando o que merece ser escutado. Nietzsche, assim, rompe com uma tradição filosófica que desde Platão privilegia a visão e em geral desqualifica os demais órgãos sensíveis. Dessa maneira, Nietzsche revela que seu pensamento requer outra modalidade de entendimento, calcada não apenas em uma compreensão de cunho racionalizante (FERRAZ, 2002, p. 75-87). Quando Franz Manata e Saulo Laudares dizem que sua obra se dirige a todos, podemos ler nas entrelinhas que, da mesma forma que a obra

nietzschiana, na verdade ela exige uma sensibilidade, uma acuidade dos sentidos para ser fruída, ou seja, ela se dirige ao mesmo tempo a todos e a ninguém.²⁷

Atualmente, de forma ainda mais intensa e simultânea, a invasão por um excesso de informações pelos meios de comunicação como a televisão, a internet, o WhatsApp pode poluir nossos ouvidos e nos dessensibilizar. De acordo com o professor de história da arte Jonathan Crary, em *Suspensions of perception* (1999), as mudanças ocorridas desde o século XIX, principalmente no campo da percepção, quando há a transição de uma visão objetiva, baseada no modelo da câmera escura, para uma experiência perceptiva subjetiva ou corporificada, demandaram uma nova forma de subjetividade que fosse compatível com a sociedade espetacular nascente. A este novo estilo de sujeito, pertencente à fase pós-industrial do capitalismo baseada na informação e na comunicação, é demandada a atenção simultânea a um enorme número de atividades produtivas e espetaculares (CRARY, 1990, p. 12-13). O intuito de manter um mundo produtivo e ordenado fez emergir um novo regime de atenção, que se tornou uma forma imprecisa de designar a capacidade relativa do sujeito selecionar certos conteúdos de um campo sensorial em detrimento de outros (CRARY, 1990, p. 17). A ampla pedagogia das tecnologias de atração administraria o tempo desses sujeitos através da sua atenção. Assim, passou a ser natural o indivíduo desviar sua atenção rapidamente de uma coisa para outra. Entretanto, a adaptação subjetiva às novas velocidades de percepção e à sobrecarga sensorial não aconteceria sem consequências. De acordo com prognósticos para o fim do século XX, relatados por Crary:

[...] no final do século XX, portanto, provavelmente veremos uma geração para quem não seria ofensivo ler uma dúzia de jornais diariamente, estar sendo constantemente chamada ao telefone, estar pensando simultaneamente nos cinco continentes do mundo, viver metade do seu tempo num vagão de estrada de ferro ou dentro de uma máquina voadora e [...] saber como achar isso fácil no meio de uma cidade habitada por milhões (CRARY, 1990, p. 30).

Essa questão da opacidade da percepção, que ganha subjetividade e imprecisão, e da sua sobrecarga tem muito a ver com a perspectiva em relação à audição problematizada por Nietzsche, pois ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os

²⁶ Ruído é o som indesejável; é qualquer som que interfere; é o destruidor do que queremos ouvir; é a estática no telefone ou o desembrulhar balas do celofane durante Beethoven. C.f. (SCHAFER, 2011, p. 56-57).

ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 2011, p. 55, p. 276). Como afirmou o compositor e educador canadense Raymond Muray Schafer: “não há pálpebras nos ouvidos” (SCHAFER, 2011, p. 55, p. 276). Quando vamos dormir nossa percepção do som é a última porta a se fechar e a primeira a se abrir quando acordamos. A única proteção do ouvido é um elaborado mecanismo psicológico para filtrar sons indesejáveis e concentrar os desejáveis (GIBBS, 2007, p. 41).

Isto, sem consideramos, como bem observou Barthes em *O óbvio e o obtuso*, que nossa apropriação do espaço é sonora, pois reconhecemos ruídos, assim como timbres de vozes e os mais diversos sons. A escuta é um processo, antes de tudo, inconsciente e que evoca a presença do outro, evoca um encontro (BARTHES, 1990, p. 220). Barthes também diferencia ouvir, que é um fenômeno fisiológico, de escutar, que é um ato psicológico (BARTHES, 1990, p. 217).

Foucault, em *Hermenêutica do sujeito*, nos fala da natureza ambígua da audição que, ao mesmo tempo que contém uma passividade²⁸, possui uma atividade. Plutarco explica que não se pode não ouvir o que se passa ao redor de si. No final das contas, pode-se recusar a olhar: fecha-se os olhos. Pode-se recusar a tocar em alguma coisa. Pode-se recusar a degustar alguma coisa. Não se pode não ouvir. Ademais, diz ele, o que prova a passividade da audição é que o próprio corpo do indivíduo físico arrisca-se a ser surpreendido e abalado pelo que ouve, muito mais do que por qualquer objeto que lhe possa ser apresentado pela visão ou pelo tato. E por fim, o ouvir é evidentemente mais capaz do que qualquer outro sentido de enfeitiçar a alma, recebendo e sendo sensível à lisonja das palavras, aos efeitos da retórica, ou certamente também sendo sensível a todos os efeitos - algumas vezes positivos, outros nocivos - da música (FOUCAULT, 2010, p. 403).

²⁷ Guardadas as devidas proporções, considerando que Nietzsche é um filósofo do século XIX e Manata e Laudares artistas contemporâneos, o que nos interessa aqui é pensar na semelhança que têm enquanto criadores no que se refere ao grande público a quem endereçam suas obras.

²⁸ O significado de passivo neste contexto se refere a uma prática da existência de um “eu ético” que se transforma e não de um sujeito ideal do conhecimento. Uma das técnicas utilizadas para a apropriação de ensinamentos de modos de existência afirmativos seria a memorização, sendo a escuta a primeira e mais importante coisa que se deve aprender. A natureza ambígua da escuta, entre a passividade de encontrar-se passiva em relação ao mundo exterior e exposta a todos os acontecimentos que dele advêm e, a atividade, que se refere as transformações neste bom ouvinte, que pratica o silêncio ativo.

Em todos os textos gregos a respeito da passividade da audição, a referência a Ulisses, certamente, é uma regra: Ulisses que chegou a vencer todos os sentidos, a dominar inteiramente a si mesmo, a recusar todos os prazeres que se podiam apresentar. Porém, quando costeia a região em que encontrará as Sereias - nada, nem sua coragem, nem seu domínio de si, podiam impedi-lo de ser vítima delas, enfeitiçado por seus cantos e por sua música. Ele é obrigado a tapar as orelhas dos marinheiros e fazer-se atar ao mastro, tanto sabe que seu ouvir, sua escuta é o mais *pathetikós* de todos os seus sentidos. Lembremos também o que diz Platão a respeito dos poetas, a respeito da música (FOUCAULT, 2010, p. 403). Mas, diz Plutarco, é também o mais *logikós* dos sentidos. Plutarco afirma que os outros sentidos dão acesso essencialmente aos prazeres (prazer da visão, prazer do gosto, prazer do toque). Também dão lugar ao erro, como todos os erros óticos, todos os erros da visão. É essencialmente por todos os outros sentidos, gosto, toque, olfato, visão, é por todas estas partes do corpo ou dos órgãos que asseguram estas funções, que se aprendem os vícios. Em contrapartida, o ouvir é o único de todos os sentidos pelo qual se pode aprender a virtude. O único acesso da alma ao *lógos* é, pois, o ouvido. Epicteto diz ele, para escutar, é preciso *empeiría*, isto é, competência, experiência, habilidade adquirida, uma arte da escuta. Para que haja uma boa escuta é necessária uma espécie de silêncio ativo (FOUCAULT, 2010).

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento* (1985), citam o episódio das sereias, no canto XII da *Odisséia* de Homero (2011), para enfatizar que numa cultura fundada sob a dominação, existe a necessidade de o homem manter sua racionalidade e não se deixar enfeitiçar pelos encantos artísticos do canto das sereias.

O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só terá êxito se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para a frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distração, eles têm que encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é a escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento do seu poderio (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14).

A escuta requer um risco e não pode ocorrer impunemente como Ulisses que, amarrado ao mastro, goza do espetáculo das sereias sem arcar com as consequências e sem arriscar-se. Esse canto abriria em cada palavra um abismo. O mito de Ulisses e das Sereias não diz o que poderia ser uma verdadeira escuta; podemos visualiza-la em negativo, entre os perigos que a todo custo deve evitar o navegador, mostrando-se covarde como Ulisses ou atendendo ao convite das sereias e sucumbindo (BARTHES, 1990, p. 226). Há uma atividade na escuta, a escuta fala, de modo consciente e inconsciente, de acordo com a psicanálise. E não há um lugar seguro nem neutro para realizar esta escuta.

O compositor e artista plástico canadense Murray Schafer, em *O Ouvindo Pensante*, propõe uma nova postura do ouvir. Segundo Schafer, a escuta tem um papel preponderante na percepção da “paisagem sonora²⁹”. Em seu projeto *The World Soundscape* buscou pensar de forma positiva a questão da poluição sonora e do ruído ambiental indiscriminado, propondo um projeto acústico que questionasse quais sons queremos eliminar, conservar ou produzir no universo sonoro contemporâneo (SCHAFER, 2011). Por isto a necessidade de se pensar numa ecologia sonora, numa limpeza de ouvidos.

Na tentativa de experimentar o silêncio, John Cage entrou numa câmara anecóica (sem eco), uma sala à prova de reverberações, em Harvard, onde acabou ouvindo dois sons, um grave, que provinha do seu sistema circulatório e um agudo, do seu sistema nervoso. Cage soube da origem destes sons após se reportar ao engenheiro responsável pela sala. Eram os sons do seu próprio corpo (SCHAFER, 2011, p. 59). Cage chega à conclusão de que o silêncio não existe. “Não há espaço vazio ou tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. De fato, podemos tentar fazer silêncio, mas nós não podemos” (GIBBS, 2007, p. 9). “Silêncio é som ambiente”, disse Cage (CAGE, 2015, p. 35). Curiosamente, tanto 4’33” quanto o poema de Cage sobre o silêncio, foram compostos depois de Cage ter visitado a câmara anecóica, com a expectativa de experimentar o silêncio absoluto, a completa ausência de som. Os sons que Cage ouviu naquela ocasião foram aqueles que os ruídos da vida cotidiana normalmente tornam inaudíveis (CAGE, 2015, p. 44-45).

²⁹ Paisagem Sonora é um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar. C.f. (SCHAFER, 2011, p. 201).

Depois da Revolução Industrial, os sons mecânicos, dos carros, trens e aviões abafaram os sons da natureza, das aves, dos ventos, das águas e os sons humanos, as vozes das pessoas, seus risos (SCHAFER, 2011, p. 116). A poluição sonora é um dos grandes problemas da vida contemporânea. Para quem está sofrendo de fadiga sonora e precisa recompor sua psique, deve recorrer a reservatórios de quietude e como ainda encontra-los no meio das cidades?

Em 1913, o futurista italiano Luigi Russolo escreveu o manifesto *L' arte dei rumori* (A arte dos ruídos), no qual defendia que as pessoas abrissem seus ouvidos para a nova música do futuro, para os ruídos das cidades. Entretanto, pesquisas revelaram que pessoas expostas a determinada intensidade de ruído, sofrem modificações na sua circulação sanguínea e no funcionamento do coração (SCHAFER, 2011, p. 125). Russolo nos diz que cada manifestação da nossa vida é acompanhada pelo ruído e que o ruído é familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar a vida. Apesar da característica do ruído nos recordar da brutalidade da vida real, a arte do ruído não deve se limitar à reprodução imitativa; ela deve alcançar o poder emotivo na fruição sonora (GIBBS, 2007, p. 22).

Franz Manata e Saulo Laudares, após ganharem o prêmio Interferências urbanas de 2008 pela instalação *AFTER:Nature*, foram convidados a apresentar uma versão em vídeo desta instalação para o canal Futura (do grupo Globo) em parceria com a Organização Mundial de Saúde (OMS) para uma série de interprogramas, nos quais apresentaram uma leitura sobre Ruídos Urbanos. Neste vídeo, os artistas fazem as seguintes afirmações: você já sabe que a poluição sonora é realidade nas grandes cidades. Você sabe que a poluição sonora dependendo da intensidade do ruído, pode causar stress. Você sabe que devemos usar a buzina quando realmente é necessário. E questionam: e o que você vai fazer com o que você sabe?³⁰ O som do canto dos pássaros perpassa todo o programa. Será ainda possível escutar o canto dos pássaros? Esta é uma das problematizações que fazem os artistas durante esta intervenção urbana.

Depois da metade do século XX, emergiu uma nova cultura áudio, a cultura de músicos, compositores, artistas sonoros, estudiosos e ouvintes atentos à substância sonora, ao ato de ouvir e as possibilidades criativas de gravação de som, playback e transmissão.

³⁰ C. f. <https://vimeo.com/36995484>. Acesso: 8 de agosto de 2016.

Essa cultura do ouvido ficou particularmente em destaque na década de 90. O advento da mídia digital contribuiu para o crescimento da cultura do áudio com a invenção dos compact discs, da internet, do MP3, do Napster, do gravador de cd. Todas essas tecnologias digitais conduziram para a criação de um vasto arquivo virtual de som e música acessível a uma escala massiva. Surge o artista sonoro ou remixer. O ciberespaço passa a habilitar a formação e o florescimento de novas comunidades de áudio, redes e recursos. A música dos mestres minimalistas como Steve Reich e Phillip Glass e a música concreta pioneira com Luc Ferrari colaboraram com a livre improvisação. Os estilos House e Techno mixam e remixam a música de outros. A obra *Audio Culture* (COX; WARNER; 2004) traça uma genealogia destas práticas musicais contemporâneas e suas preocupações teóricas.

O gravador de fita que, aliado a outras tecnologias como o fonógrafo e o rádio, tornou possível um novo modo de ouvir, o que Pierre Schaeffer denominou “escuta acusmática”. Escutando os sons na ausência de suas fontes originais e contextos visuais, surgia uma escuta que dava acesso ao som como tal (COX; WARNER; 2004).

A arte sonora se tornou de repente um campo viável, encontrando lugar em importantes museus e galerias no mundo. E, na música, o som uma vez marginal de Luigi Russolo, John Cage, Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer, e outros, tornou-se reconhecido e estes artistas passaram a influenciar um extraordinário número de músicos trabalhando nas fronteiras do jazz, da música clássica, do rock e da dance music. As inovações tecnológicas certamente tiveram um papel decisivo neste processo (COX; WARNER; 2004).

Em 1960, Marshall McLuhan argumentou que a emergência da mídia eletrônica estava causando uma mudança no sensorial, destituindo o visual do velho milênio e dando lugar a uma experiência auditiva. A invenção do gravador de fita em meados de 1930, que passou a ser comercialmente viável uma década e meia depois, revolucionou a música. Os primeiros experimentos de John Cage e Pierre Schaeffer mostraram que este dispositivo abriu a música para “o total campo do som”, e permitiu que saísse do restrito corpo do som produzido pelos tradicionais instrumentos musicais (COX; WARNER; 2004). McLuhan examinou as formas pelas quais as tecnologias de comunicação e informação transformaram a subjetividade humana e a comunidade. Seu conceito de “comunidade global” - a retribalização da raça humana através de uma rede mundial de mídia eletrônica - antecipou a internet por aproximadamente duas décadas. McLuhan argumentou que o rádio, a televisão, os computadores e outras tecnologias

eletrônicas eram essencialmente dispositivos protéticos que estenderiam o sistema nervoso humano. Macluhan se interessou pelas extensões tecnológicas e apontou um diferente modo de percepção para o final do século XX que seria o acústico ou auditivo (COX; WARNER, 2004, p. 69).

É importante detalharmos os procedimentos que possibilitaram a invenção da música concreta por Pierre Schaeffer que, pela primeira vez, utilizou material sonoro do cotidiano para fazer música. No diário de 1948-49, Pierre Schaeffer relata a sua tentativa de fazer música com ruídos, partindo da ideia de uma sinfonia de ruídos. Schaeffer era responsável pela sonoplastia da Radiodifusão-Televisão Francesa (RTF), e as experiências com ruídos eram realizadas no estúdio desta rádio (Club d'Essai). As primeiras experiências foram com os objetos utilizados na sonoplastia: matracas, cascas de coco, buzinas, bombas de bicicleta; em seguida, com pedaços de madeira, outros materiais vibrantes e com caixas de ressonâncias diversas, buscando sonoridades interessantes para uma possível composição com ruídos. Depois de uma fase de experimentação acústica, contudo, Schaeffer começa a gravar os sons dos objetos. Passando para o outro lado do estúdio, o da cabine de gravação, e escutando os resultados captados pelo microfone, Schaeffer vislumbra, assim, a possibilidade de obter algum resultado satisfatório em seus ensaios (MELO, 2007).

Schaeffer começa então a compor estudos a partir de fragmentos sonoros gravados, colocando em prática os processos eletroacústicos. Ele imagina uma série de estudos, cada um composto a partir de uma abordagem predefinida em relação ao material gravado. O primeiro estudo, o *Étude aux chemins de fer*, feito a partir de ruídos de uma estação ferroviária, já apresentava uma nova questão. O *Étude aux chemins de fer* é um estudo de ritmo, mas não partiu de uma fórmula de compasso e das figuras rítmicas, mas dos ritmos próprios do trem, que não se encaixavam no sistema métrico convencional. A música de Schaeffer foi chamada de concreta por ela ser constituída a partir de elementos preexistentes, tomados de empréstimo de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou música habitual. O que Schaeffer denominou música concreta, pela primeira vez, em seu diário, foi um novo procedimento composicional. Este procedimento usava como matéria-prima qualquer som que pudesse ser gravado e, em seguida, os processos eletroacústicos eram usados para a manipulação desses sons.

Schaeffer experimentou gravar sons, tornando-se precursor das técnicas modernas e experimentais de DJ. Como engenheiro de rádio, criou o Fonogene, precursor do moderno sampler. Pela primeira vez permitiu que sons não musicais

fossem tratados da mesma forma. De fato, treinado como engenheiro de rádio em vez de um compositor, Schaeffer veio a representar a nova geração de músicos como um explorador amador trabalhando diretamente (concretamente) com o material sonoro em vez de através de desvios de notação musical, maestros e performers. Schaeffer prefigurou o produtor musical de hoje, que manipula o som com hardware (equipamentos) e software (programas) baratos no seu próprio computador. Ele também prefigurou a era do remix, da infinita mistura de sons. O som gravado obscureceu a diferença entre o original e a cópia e tornou acessíveis manipulações improvisadas sem fim e transformações (COX; WARNER; 2004).

Pouco tempo depois das experiências com ruídos de Pierre Schaeffer em 1948, na França, que deram origem à música concreta, foram realizadas experiências análogas em outros países. No início dos anos 50, na Alemanha, Robert Beyer e Herbert Eimert experimentavam aparelhos eletrônicos para a produção sonora que servia de matéria-prima para o que veio a se denominar música eletrônica. O que caracterizava a música concreta era o uso de gravações de sons acústicos como material, enquanto a eletrônica tinha por base o projeto do próprio som criado sinteticamente.

Em 1955, Jérôme Peignot usou a palavra acusmática em uma emissão radiofônica para designar a situação em que o ouvinte escuta a música concreta, isto é, quando não se vê as fontes sonoras. Isto ocorria através do rádio, do toca-discos ou do telefone. No próprio texto dessa emissão, Peignot explica a analogia que faz com os acusmáticos que eram discípulos de Pitágoras, que durante cinco anos escutavam o seu mestre dissimulado por detrás de uma cortina, observando o mais rigoroso silêncio. Em *Tratado dos objetos musicais*, Schaeffer aproveita o caráter iniciático do termo para denominar o campo de estudo que inaugurava, o qual buscava uma nova maneira de escutar os sons a partir das novas situações de escuta, proporcionadas pelos meios de gravação. Em 1959, Schaeffer chegou a anunciar a futura publicação de *Tratado dos objetos musicais* sob o título de Acusmático.

É fundamental percebermos a importância do gesto criativo de Pierre Schaeffer que utilizou materiais sonoros diversos produzidos por objetos, ruídos, estampidos, vozes e sons humanos no processo de construção da obra musical *Estudo dos sons*, apresentado ao vivo e que misturava sons obtidos com gravações e regravações em fita magnética associados aos sons originais. Artistas como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, que trabalharam com as experimentações da música concreta evidenciando camadas de sons incorporados às tecnologias, também promoviam o exercício acurado da escuta, a

exemplo da *Sinfonia para um homem só* (1950), composição da dupla que é considerada como prelúdio da música eletroacústica. Neste trabalho também nomeado “concerto de ambiguidades”, os sons de choros, passos, risos, batidas de coração, chamadas telefônicas, foram gravados e manipulados em estúdio.

Por outro lado, o início da música eletrônica tem como destaque uma corrente de pesquisadores da Escola de Colônia (ou Senoidal), na antiga Alemanha Ocidental liderada por Herbert Eimert e com as participações de Karlheinz Stockhausen, entre outros nomes notórios. Stockhausen usou equipamentos dos laboratórios eletrônicos para gerar e transformar sons do improvisado (arranhado) e para montá-los dentro de composições finalizadas. Esta proposta ficou conhecida como música eletrônica. Os artistas tinham que criar seus próprios equipamentos a fim de conseguirem fazer isto. A invenção do sintetizador comercial, em meados de 1960, proporcionou desenvolvimentos. Apesar do clima de tensões e rivalidades entre a Música Concreta de origem francesa e a Música Eletrônica Senoidal de origem alemã, desencadeia-se um diálogo construtivo entre ambas que contribuiram muito para o nascimento de uma nova escuta (GIBBS, 2007).

A própria noção de objeto sonoro e de arte sonora só puderam nascer a partir destas transformações tecnológicas e destes experimentos no campo da música. Um número de circunstâncias históricas tem conduzido à noção de objeto sonoro. Primeiro, as descobertas iniciais da “música concreta” com seus experimentos inaugurais e a consciência de uma situação de escuta, não nova, mas a qual originalmente não foi dada um nome específico: a situação acusmática. Acusmático, como já foi dito, é uma palavra derivada do grego e definida como um adjetivo, indicando um ruído que é ouvido sem que a fonte de sua origem seja vista. Esta palavra foi reutilizada por Pierre Schaeffer e Jérôme Peignot para descrever uma experiência que é muito comum hoje, mas cujas consequências são mais ou menos desconhecidas, consistindo em ouvir sons com fontes não visíveis no rádio, telefone, gravador de áudio. A escuta acusmática é o oposto da escuta direta, que é a situação “natural”, onde as fontes de som estão presentes e visíveis.

A situação acusmática muda a maneira de ouvirmos. Através do isolamento do som do “complexo audiovisual” do qual inicialmente pertenceu, isto cria condições favoráveis para uma escuta reduzida a qual concentra no som, como objeto sonoro, independentemente de suas causas ou do seu significado. A situação acusmática altera as condições de escuta com certos efeitos característicos. Alguns desses efeitos são: a

ajuda fornecida pela visão para identificar que a fonte sonora está ausente; visão e audição são dissociadas, incentivando a escuta de formas sonoras por elas mesmas (e portanto, para o objeto sonoro). Através da repetição do mesmo fragmento sonoro gravado, a ênfase é colocada nas variações de escuta. Estas variações revelam um novo aspecto do objeto em direção a nossa atenção, assim é também inconscientemente desenhado. A palavra acusmática também é entendida no mundo grego pelo modo como uma parte dos discípulos de Pitágoras tiveram que seguir sua forma de ensinar. O mestre falava com eles escondido atrás da tela. Isto era feito para distrair sua atenção visual da sua aparência física.

A experiência acusmática habilita o ouvinte a tornar-se consciente de sua atividade perceptiva assim como do objeto sonoro. Foi a natureza acusmática do som do rádio que, em 1948, permitiu a Schaeffer desenvolver uma independente “música do ruído”, que ele denominou música concreta. Por isto ele veio a ampliar o significado do termo “acusmático” e, ao falar de uma “experiência acusmática”, descreve uma nova forma de escuta: dando-se inteiramente e exclusivamente a ação de escutar (CHION, 2009, p. 11-13).

Luigi Russolo (1885-1947) foi um proeminente pintor do movimento Futurista Italiano, que ficou ainda mais conhecido pelo manifesto *A Arte dos Ruídos*, um dos mais influentes textos sobre estética musical do século XX. Escrito em 1913 como uma carta a seu amigo, o compositor Futurista Francesco Balilla Pratella, este manifesto descreve a alternativa radical de Russolo para a clássica tradição musical. Considerando a paisagem sonora urbana e industrial, Russolo argumenta que os instrumentos de orquestra tradicionais e composições não são mais capazes de capturar o espírito da vida moderna, com sua energia, velocidade e ruído/barulho. Um ano depois de escrever esta carta, Russolo introduziu seu *Intonarumori* (Entoarúidos) em uma série de concertos feitos em Londres. Os *Intonarumori* foram destruídos num incêndio durante a Segunda Guerra Mundial (COX; WARNER; 2004, p. 10). Segundo Russolo, não deveria haver barreiras entre sons que têm origem em instrumentos ou músicas dos que provém da rua, da indústria ou ainda da guerra. Todas estas fontes sonoras deveriam ser incorporadas na criação de uma nova forma de música. Entretanto, em 1913, ainda não havia tecnologia que permitisse a incorporação dos sons do mundo real às performances musicais (GIBBS, 2007).

Nascido na França, Edgard Varése emigrou para os Estados Unidos em 1915. Assim como Russolo, ele clamou por um novo conceito de música e novos instrumentos

musicais. Russolo foi inspirado nos sons concretos do dia a dia, enquanto Varèse se inspirou nos desenhos metafóricos da química, astronomia, cartografia e geologia. A música de Varèse se focou no problema do som – timbre, textura e espaço musical. Compôs as duas primeiras partes da música eletrônica *Déserts*, com Pierre Schaeffer e *Poeme Electronique*. Descrevia sua música como uma boa negociação entre música experimental moderna e música eletrônica.

Philip Glass, considerado compositor minimalista, visa a experiência do tempo suspenso. A música contemporânea norte-americana, a partir principalmente da segunda metade do século 20, terá uma relação singular com as artes plásticas. Músicos como Morton Feldman, por exemplo, irão pensar visualmente, não apenas fazendo músicas inspiradas por artistas plásticos como Jackson Pollock e De Kooning, mas ocupando o espaço musical através da construção de blocos e gestos, aproximando timbres e cores. Alguns desdobramentos maiores da música norte-americana continuaram a encontrar seu impulso na aproximação conceitual com o universo das artes visuais, como no caso do minimalismo a partir dos anos 1960. Dizia Philip Glass: “Minha música é um motor do espaço”. Enquanto a música ocidental normalmente se viu como uma arte do tempo, Glass queria uma música que pensasse espacialmente, que construísse a experiência do “ex-tase”, do tempo suspenso, que se desenvolvesse por acumulação, por sobreposição, por corte, como se estivéssemos diante de um objeto no espaço. Subia à cena o mecanismo bruto da repetição. Nenhum outro músico minimalista importante, como Steve Reich ou John Adams, continuou de forma tão deliberada a restringir seu material através de mecanismos de repetição como Philip Glass. Através dessa desconstituição do tempo, a música acreditou ter a força de vencer o empobrecimento da nossa experiência do tempo e da linguagem. Ela acreditou poder assim se aproximar de um outro tempo, de um tempo mítico em uma era sem mitos, o que talvez explique a fascinação de Glass pela música indiana, de Reich pela mística judaica. A ópera *Einstein on the beach*, trabalho colaborativo feito junto com Robert Wilson, tinha 5 horas de duração ininterruptas, na qual era permitida à audiência entrar e sair quando desejasse (SAFATLE, 2017).

No entanto, nenhuma figura teve tão profunda influência na música contemporânea como John Cage (1912-1992). Cage é considerado um dos mais revolucionários compositores modernos e foi precursor da música concreta e eletrônica (CAGE, 2013, IX). Em sua orquestra de percussão ele incluiu latas e outros objetos encontrados. Sua *Paisagem Imaginária nº 1* (1939) foi composta com peças para rádios,

cartuchos fonográficos, computadores e outros dispositivos eletrônicos. Em 1940, começou a compor no *Prepared piano* (piano preparado), assim chamado pela inserção de parafusos, cartolina e outros objetos dentro das cordas do piano para realçar os atributos dos instrumentos percussivos e para estender suas possibilidades sonoras. Em 1950 foi o pioneiro no uso das técnicas de indeterminação na composição, ideia derivada do clássico livro-de-oráculos chinês, o *i ching*, que utiliza operações do acaso (CAGE, 2013). A peça mais famosa de Cage *4'33"* (1952) chama os membros da performance e a audiência para experimentar 4 minutos e 33 segundos de “silêncio” ou de som não intencional, enquanto o público esperava ouvir um concerto tradicional, no qual os músicos tocam e a plateia ouve (COX; WARNER; 2004, p. 25-28). John Cage, que deu origem à música aleatória, conseguiu destaque com a música eletroacústica, incorporou silêncios, ruídos e instrumentos não convencionais em seus happenings e desenvolveu performances colaborativas que previam a intervenção do público. Similarmente, movimentos de arte como o americano grupo *Fluxus*, do qual Cage fez parte, começaram a explorar a ideia da performance como arte.

O artista sul-coreano Nam June Paik também fez parte do *Fluxus*. Em 1963 inventa a videoarte durante a *Exposição de música e televisão eletrônica*, realizada na cidade de Wuppertal, na Alemanha, tornando-se um marco na história da arte. Nesta exposição Paik espalhou televisões em todos os lugares e usava imãs para alterar ou distorcer suas imagens. Sua obra *Televisão Experimental*, como foi chamada pelo próprio artista, era composta por 12 televisores ligados com imagens manipuladas de uma programação local, combinados com pianos, toca discos, gravadores, que traziam o interator para uma experiência sinestésica.³¹ Em 1965, a gravadora Sony introduziu o Portapak, primeiro gravador de vídeo e áudio portátil, que permitiu que Paik criasse diversas performances.

A exposição executada durante dez dias trazia ainda textos teóricos de Paik e inaugurava a possibilidade de arte com vídeo e anunciava elementos que jamais deixaram de se nutrir de seus princípios, como a arte digital por exemplo.

Na obra *Fundamentos da arte sonora* (GIBBS, 2007, p. 44), no capítulo *Arte ou música?*, Gibbs nos aponta que com a virada do século XX e a emergência de novas formas artísticas como os *readymades* de Marcel Duchamp, a arte respondeu mudando a definição de quais formas poderiam ser consideradas aceitas. Sucessivamente, os

³¹ C.f. <http://lounge.obviousmag.org/zoom_nas_visceras/2015/02/a-arte-eletronica-de-june-paik.html#ixzz5WphHaUSt>. Acesso: 21 de julho de 2016.

dadaístas, os futuristas e os grupos como o *Fluxus* ampliaram as qualificações do que era arte das suas simplistas definições originais, culminando na arte conceitual do final do século (GIBBS, 2007, p. 44).

O surgimento dos samplers (máquinas que tiram amostras de sons para serem coladas ou repetidas infinitamente), de groove boxes (caixas de ritmos) e sequencers (sintetizadores que reproduzem tunes, melodias, linhas de baixos que podem ser alternados, manipulados) dão poderes criativos para aqueles que não têm formação em teoria musical. São novos instrumentos musicais que geram uma música experimental, tribal (no sentido de repetitiva, hipnótica), voltada para as pistas de dança e que pode ser produzida por quem queira — assim djs passam a ser produtores, músicos eletrônicos.

A música experimental, eletrônica, que busca novidades, novas texturas sonoras, não é propriedade de ninguém. Os samplers autorizam a cópia e põem um fim à obra intocável, definitiva, única. A noção de autoria é problematizada. O que vale é o processo e é nele que reside a originalidade, a autenticidade. O produto, a música em si, é apenas uma track, uma trilha, um elemento do banco de dados de sons disponível para nova manipulação, novo recorte, nova colagem. A música eletrônica é, portanto, uma obra sempre inacabada, pois sempre se dispõe a uma nova versão, uma remistura, ao remix (SACRAMENTO; SOUZA (org.), 2015).

As poéticas contemporâneas, que fazem uso destes dispositivos tecnológicos e destas novas percepções do som e do ruído, como o trabalho dos djs e dos artistas sonoros, utilizam múltiplas linguagens decorrentes de temporalidades distintas que se “fundem em processos híbridos que reorganizam sons, ruídos, silêncios, oralidades, escritas, tatilidades e visualidades em distintos sistemas de representação” (SACRAMENTO; SOUZA (org.), 2015, p. 26).

Nas palavras do artista sonoro Lawrence Abu Hamdan: “há uma crise da imagem, o que faz com que tenhamos que explorar melhor os silêncios, os vestígios. Quando usamos outra economia da imagem, focada no som, impulsionamos a imaginação. Não penso em ver e ouvir como coisas separadas. Sentimos o espaço por uma constelação de sensações, e a imagem é muitas vezes informada pelo som. É difícil desembaraçar esses dois elementos” (HAMDAN, 2017, p. 4).

No Brasil, a formação da Arte Sonora aconteceu de maneira difusa e experimental. Expandiu-se através da literatura, das artes plásticas e das escolas de música.³²

Na poesia concreta de Haroldo de Campos e Cid Campos em *O rei menos o reino* (1950) percebemos o poder que o som tem de modificar um ambiente e transforma-lo: “com esta palavra que colore o escuro...soberano de mim/solitário/comigo e contra mim/dobras de vozes/ perdeu seu encanto (...)”.

Na ópera *Beba coca-cola* (1966) de Gilberto Mendes e Décio Pigmatari há um trabalho do som, do sentido e da visualidade das palavras. Alguém arrota no final do espetáculo e o público ri, quebrando toda a formalidade que tradicionalmente requer assistir a um espetáculo como esse. O educador Gilberto Mendes foi um dos pioneiros do Brasil a trabalhar com música concreta, aleatória, serial e integral. Ele criou o happening *Santos futebol music* (1969), que expressava sonoramente as emoções de uma partida de futebol.

Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), músico alemão naturalizado brasileiro, criou o grupo *Música Viva*³³ em 1938, além de fundar a Escola Livre de Música de São Paulo e o Departamento de música da UFBA (BRITO; ZANETTA, 2014, p. 1). Natural da cidade de Freiburg, Koellreutter veio para o Brasil em 1937, devido a problemas decorrentes do nazismo. Atuou como flautista, compositor, regente, ensaísta e educador, colaborando com a formação de muitas gerações de músicos e educadores musicais. Koellreutter desenvolveu um projeto de educação musical visando à formação integral do ser humano, no qual em vez de criar um método limitante, sugeriu o ensino pré-figurativo, que incita o homem a se comportar perante o mundo como um artista diante de uma obra a criar. A improvisação era entendida como uma importante ferramenta pedagógica e ocupava lugar de destaque no projeto. Koellreutter sugeria a organização de um currículo circular, de modo que os conceitos e atividades pudessem ser trabalhados de acordo com o interesse e as necessidades de um aluno ou grupo, e não por meio de uma sequência hierarquizada, estabelecida previamente. O questionamento foi sempre um modo de conduta estimulado pelo educador. O músico-educador considerava a interação com a música contemporânea um aspecto essencial, pois esta

³² C.f: <<https://soundcloud.com/artesonora/nahistoria07?in=artesonora/sets/nahistoria>>. Acesso: 7 de agosto de 2018.
<<https://soundcloud.com/artesonora/na-hist-ria-08?in=artesonora/sets/nahistoria>>. Acesso: 7 de agosto de 2018.

refletia as transformações e o pensamento de um novo tempo. Para Koellreutter, a música possui uma inter-relação com as demais artes, a ciência e a vida cotidiana, entendendo que o acontecimento musical está conectado com a vida, assim como qualquer outra manifestação cultural (BRITO, 2012, pp.101-103).

Na época do surgimento do *Grupo de Compositores da Bahia*³⁴ (1966-1974), um dos mais importantes grupos que se dedicaram à música contemporânea brasileira, criado pelo professor de composição Ernst Widmer e seus alunos, Koellreutter já havia introduzido as sonoridades da música dodecafônica nos concertos da Reitoria da UFBA e no território dos *Seminários Livres de Música*, cenário para a modernidade na época. Foram apresentadas peças na Reitoria que, além de atabaques, agogôs, e outros instrumentos da cultura percussiva local, usavam baldes com pedras, bombas de São João explodidas dentro de baldes de alumínio, pás de ferro, bolas de soprar, papel celofane e outros utensílios domésticos como pratos de porcelana, telefones, máquinas de escrever, rádios de pilha. Tudo isso era usado como fonte sonora nas composições. Portanto, de certa forma, para aqueles que frequentavam aquele espaço, a estética do GCB, embora soasse parecida com a música dodecafônica divulgada através do projeto cultural Kollreuttiano, já apresentava sinais de pertencimento à realidade cultural baiana e brasileira. Estes sinais da mistura entre os elementos de vanguarda européia e elementos culturais brasileiros beneficiaram a recepção do público que, apesar de sentir a estranheza dos efeitos sonoros, podia se identificar ou reconhecer o seu pertencimento através dos sons e alguns outros detalhes da sua cultura (OLIVEIRA, 2010, p. 16). Neste período, a Universidade Federal da Bahia, sob a gestão do Reitor Edgard Santos, pode ser considerada um grande pólo de novas produções estéticas e intelectuais.

Anton Valteres Metac chegou ao Brasil em 1937 e mudou-se para Salvador. O autor de *Tijolinhos* (1964) fazia esculturas musicais.

Guilherme Vaz chegou ao Rio de Janeiro em 1968 quando conheceu Frederico Moraes e Cildo Meireles. Juntos, criaram a Unidade Experimental do MAM-RJ. O objeto de pesquisa de Vaz era a arte além do suporte, o que o aproximara da arte

³³ *Música Viva* foi considerado o primeiro movimento musical moderno no Brasil (BRITO; ZANETTA, 2014, p. 2).

³⁴ Fizeram parte do GCB: Walter Smetak, Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Milton Gomes, Lindembergue Cardoso, Hufo Herrera, Lucemar de Alcântara Ferreira, Alda de Jesus Oliveira, Agnaldo Ribeiro dos Santos, Ilza Costa, Rinaldo Rossi, Fernando Barbosa de Cerqueira, Nicolau Kokron Yoo, Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Carmen Mettig Rocha, Carlos Rodrigues de Carvalho e Marco Antônio Guimarães (OLIVEIRA, 2010, p. 171).

conceitual. Guilherme Vaz participou da exposição *Information* (1970) em New York e da Bienal de Paris em 1973, onde apresentou *Música para folha de papel*. Começou com silêncio.

Cildo Meireles foi um dos primeiros artistas brasileiros a experimentar o som nas artes plásticas. Em seus trabalhos sonoros *Moebius e Caraxia* (1971) realiza um exercício formal com a cinta de moebius e uma galáxia em caracol. Em uma entrevista de 2011, realizada por Franz Manata, Saulo Laudares e Bruno Queiroz, relata a experiência que teve com o professor Reginaldo Carvalho, em Brasília, que tinha formação em música eletrônica e lhe mostrou que os sons do entorno poderiam ser gravados. Nas palavras de Cildo Meireles: “Se a eternidade existe, o tempo nunca se elimina do processo; o espaço sim”.

Em 1990, o artista Hélio Oiticica dizia que o que fazia era música através dos seus *Heliotapes* e *Cosmococas*.

Com o tempo, outros nomes se agregaram a Arte Sonora brasileira tais como: Lilian Zarembo, Rodolfo Caesar, Paulo Nefiti, o coletivo Chelpe Ferro, Paulo Goulart, Paulo Vivaqua, Floriano Romano, Giuliano Obici, Tato Taborda, etc.

Guilherme Vaz, sem dúvida, é um dos maiores nomes da Arte Sonora no Brasil. O artista contribuiu muito com suas obras e conceitos, defendendo que o som aglutina como uma cola todos os elementos do mundo, é um grande imã, no qual cabe colar qualquer imagem, juntar opostos, transgredir fronteiras proibidas. Vaz afirma a força sensual do som como meio de erotizar a realidade, não no sentido sexual, mas como forma de alimentar a imaginação.

Em 2013, aconteceu *O Baile Todo* – Encontros Poéticos Amplificados. Tratou-se de uma reunião de coletivos que aconteceu no Centro de Arte Hélio Oiticica, onde Franz Manata e Saulo Laudares participaram como convidados, juntamente com os coletivos Filé de Peixe, Norte Comum e Nuvem Móvel. Luciana Adão Richard, então curadora e diretora da instituição optou, como linha curatorial, pela escolha de grupos/coletivos cujas práticas artísticas foram inspiradas pelo duo Manata Laudares. A mostra apresentou vídeos, performances, diálogos, exposições, intervenções e pesquisas. A *Rádio frequência* e ressignificação do sistema comercial de arte do Filé de Peixe, a *Não-galeria bicicletário território livre* da Nuvem, a instalação *Manifesto* do Norte Comum. Manata Laudares ocuparam uma das salas de exposição com um ateliê aberto, onde mostraram trabalhos, documentos, registros, material gráfico e vídeos com parte dos projetos colaborativos e em processo. A finalidade era promover um ponto de

encontro para discussão e apresentação de seus processos de trabalho. Durante o encerramento do evento apresentaram uma *playlist* com a trilha sonora concebida para os projetos que estavam sendo apresentados³⁵.

A emergência do projeto *SoundSystem* dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares se deu a partir das influências desses artistas que experimentaram o som de diferentes formas, ao longo do século XX, proporcionando o nascimento de uma nova experiência estética que denomino “escuta sinestésica”. Esta escuta tem o som como disparador de sensações que afetam os demais sentidos, proporcionando um encontro com o outro e consigo mesmo. Barthes, em *O óbvio e o obtuso*, discorre a respeito da sinestesia:

Como espaço de significância, o olhar provoca uma sinestesia, uma indivisão dos sentidos (fisiológicos), cujas impressões comungam, de maneira que se possa atribuir a um, poeticamente, o que acontece ao outro: todos os sentidos podem, pois, “olhar”, e inversamente, o olhar pode sentir, escutar, tocar etc. Goethe: “As mãos querem ver, os olhos querem acariciar” (BARTHES, 1990, p. 278).

Essa capacidade sinestésica foi muito falada por Manoel de Barros como sendo uma capacidade do devir-criança que pronuncia as coisas que não têm nome, ao escutar a cor dos passarinhos, ao desenhar o cheiro das árvores, ao fazer o mato sair na voz. Pois a razão e a lógica não dão conta de todas as sensações.

A palavra sinestesia vem do grego, no qual *syn* significa união, junção e *esthesia*, sensação, percepção, dessa forma o vocábulo significa uma percepção simultânea. O termo é utilizado tanto para descrever uma figura de linguagem quanto uma série de fenômenos provocados por uma disfunção neurológica. Trata-se de sinestesia quando há uma combinação ou fusão de diversas impressões sensoriais entre si e também entre as referidas sensações e sentimentos (MORAES, p. 3). Há mais de 60 tipos de sinestesia. A artista norte-americana Melissa McCracken descobriu somente aos 16 anos que os outros não viam como ela as cores do som. Entre outras músicas, pintou a música *Time*, do Pink Floyd. O poeta irlandês Arthur Rimbaud no poema *Vogais* (*Voyelles*) associa cores às vogais, aplicando a sinestesia. Rimbaud foi considerado um mestre das construções sinestésicas na linguagem poética.

De acordo com o produtor musical Bruno Queiroz, parceiro do duo em muitos trabalhos, o som é um condutor do momento presente, que permite nos conectar com a

³⁵ Informações concedidas por Saulo Laudares em entrevista concedida via email no dia 11 de julho de 2018.

escuta, o sentir, o dançar e o vibrar de forma coletiva. O som tem a capacidade de transformar energias, criando sentidos e conexões que nos impactam e afetam.³⁶

Capturar o canto dos pássaros torna-se possível com o processo de gravação de um áudio, como na instalação *After nature*, na qual os artistas Manata Laudaes “pegaram a voz” dos pássaros para devolvê-los à paisagem onde estavam extintos.

³⁶ Comunicação de Bruno Queiroz em entrevista concedida via e-mail no dia 12 de novembro de 2018.

Duração da vida é uma criança brincando, movendo peças em um jogo.
(XCIV, Heráclito)

*Vede como me sinto leve; vede; estou a voar; vede, agora
vejo-me do alto, como um pássaro; vede, um Deus dança em mim.*
(Ler e escrever, Nietzsche)

4. TEMPOS AIÔNICOS, INTEMPESTIVOS, FLUTUANTES

Em 2008, Franz Manata e Saulo Laudares expuseram *AFTER:Nature*, uma instalação sonora acusmática, em que não se vê a fonte do som, reproduzindo uma trilha composta por sons de cantos de pássaros durante um amanhecer no inverno, em pleno Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. O projeto consistiu na instalação de 42 *tweeters* na copa de 5 árvores, numa área do Aterro conhecida como Recanto dos Animais. Nesta poética obra, os artistas desejaram atrair as pessoas para esse lugar transmutador, propuseram uma desaceleração no caos urbano, instigaram o passante a desfrutar dos sons dos pássaros e até permitiram aos mais desatentos descobrir, através de “falhas” na trilha e outros ruídos, de que se tratava de um artifício ou dispositivo³⁷. Nas palavras do curador Eduardo Campos sobre a intervenção urbana: “na polifonia das cidades, o canto dos pássaros funciona como som atávico, fazendo-nos lembrar nostalgicamente da natureza, da anticivilização, da perda do paraíso” (CAMPOS, 2008). A obra pontua um entrelugar, um entretempo, situando-se em devir, uma obra de passagem.

A instalação de Franz Manata e Saulo Laudares situa-se entre som natural e artificiais, entre a rua e a floresta. Ora mimetiza a paisagem, ora expõe interferências, maculando-a. No cotidiano da cidade, *AFTER:Nature* amalgama-se ao fluxo das ruas, criando inevitáveis invisibilidades (CAMPOS, 2008).

Podemos pensar nesta obra como um arquivo, um locus da memória, dos registros do passado (DERRIDA, 2001), um “bloco mágico” ou mesmo um brinquedo

³⁷ Dispositivo aqui se refere ao modo de funcionamento, a um modo de dispor as coisas. Foucault se referia aos dispositivos da sociedade disciplinar e da sociedade de controle que desejavam interferir nas subjetividades. Agamben propõe uma nova política a partir da profanação dos dispositivos de governo, propondo uma nova temporalidade, a Inatividade, entendida não como ócio ou inércia, mas como paradigma da ação humana.

de criança, que aciona sensações adormecidas na nossa memória e revela que a emergência do correio eletrônico e de outras formas de comunicação transformaram nossa maneira de viver e de nos relacionar com os espaços públicos e privados. Há também a intenção de reinventar o cotidiano e transfigurar o lugar comum (DANTO). Trata-se de uma desnaturalização do ordinário, do que os franceses chamam de *dépayement*, expressão que descreve o deslocamento de um lugar para outro e seus efeitos advindos das mudanças de hábitos e de ambiente (BUENO, 2012). Seria ainda possível escutar o canto dos pássaros? Quando os artistas mimetizam o som do canto dos pássaros, enfatizam o seu poder de nos permitir contemplar, sentir e ativar percepções adormecidas pelo cotidiano apressado da cidade. Quando nossos olhos estão sujos de civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves (BARROS, 2010, p. 199). Durante a abertura da exposição, segundo conta o curador Fernando Cocchiarale, a concentração sonora excessiva debaixo de uma árvore, fez com que um gato pulasse na copa atrás dos pássaros, mas logo descobriu tratar-se de um artifício.³⁸

Em sua obra *A geração que esbanjou seus poetas*, o linguista Jakobson nos oferece o sentido de ser contemporâneo, assim como fizeram Nietzsche e Agamben. Jakobson, indignado com o suicídio do poeta Maiakóvski e de tantos outros da sua geração, mostra que sua morte significava mais que um drama pessoal, pois era um retrato daquele tempo da revolução russa, que gerou uma sufocação da história. Estas perdas dessas almas sensíveis foram irreparáveis. A crítica inovadora de Jakobson se deveu ao fato de mobilizar termos especificamente literários e não biográficos da obra do poeta. De acordo com Maiakóvski, não há ressurreição sem corpo, sem carne, pois a imortalidade não pode se dar no além; ela é inseparável da terra. A função do poeta estaria ligada, então, à superação do tempo, à vitória sobre sua marcha contínua (JAKOBSON, 2006).

Etimologicamente, o termo contemporâneo provém do latim *contemporâneas* e refere-se àquilo ou àquele que é do mesmo tempo, que vive na mesma época. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio *O que é o Contemporâneo?* (2010), se refere à aula inaugural de Barthes num curso que ministrou no Collège de France quando propôs aos alunos as seguintes indagações: De quem e de quê somos contemporâneos? O que

³⁸ Comunicação pessoal de Fernando Cocchiarale em entrevista a mim concedida no MAM-RJ, no dia 5 de janeiro de 2017, às 15hs.

significa sermos contemporâneos? Agamben alerta de que o “tempo” do seu seminário é a contemporaneidade, o que exige dele que seja contemporâneo dos textos e dos autores que examina. Uma primeira e provisória indicação para orientar a procura por uma resposta vem de Nietzsche para quem o contemporâneo é o intempestivo, é aquilo que ocorre no momento inapropriado ou de forma inesperada.

Em 1874, Friedrich Nietzsche publica as *Considerações Intempestivas*³⁹, com as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente. No início da *Segunda Consideração Intempestiva* (Da utilidade e desvantagem da história para a vida) procura compreender como um mal, como um inconveniente, algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica. “Porque até mesmo acredito que padecemos todos de uma ardente febre histórica e ao menos devíamos reconhecer que padecemos dela” (NIETZSCHE, 2003, p. 6). Nesta obra, Nietzsche diz que o homem inveja os animais de rebanho porque eles vivem a-historicamente, pois o animal, assim como a criança, tem a capacidade natural do esquecimento, enquanto o homem carrega o fardo da memória. A criança brinca entre os gradis do passado e do futuro em uma bem-aventurada cegueira (NIETZSCHE, 2003, p. 8). Essa exaltação da realeza da criança, que vive o tempo do acontecimento, o tempo aiônico, tem inspiração heraclitiana. E, no entanto, é preciso que sua brincadeira seja perturbada. Cedo demais a criança é arrancada do esquecimento. O poder-esquecer é a faculdade de sentir a-historicamente a duração da felicidade (NIETZSCHE, 2003, p. 9). Precisamos da história para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida. A história deve servir a vida. Nietzsche denomina “a-histórico” a arte e a força de poder esquecer e “supra-histórico” os poderes que desviam o olhar do vir a ser (NIETZSCHE, 2003, p. 95).

Nietzsche distingue três espécies de história: a monumental, que generaliza, a antiquária, que venera o antigo e tem cheiro de mofo, e a crítica, que julga e condena. Nietzsche afirma que a história monumental deixa as particularidades de lado e reforça que devemos considerar o caráter arbitrário da história, que é uma construção, percebendo que há o papel da subjetividade no sentido histórico e negando a existência de um ideal científico-objetivo da história. Cada homem tem sua própria necessidade individual e milhões de direções possíveis correm. Não podemos perder o sentimento de

³⁹ Em *Ecce-homo*, Nietzsche fala das quatro intempestivas: a Primeira contra a cultura alemã, na Segunda critica a noção de ciência como verdade, a partir da crítica ao orgulho do sentido histórico do seu século (XIX), que deve ser visto como uma doença, um sintoma de decadência. Na Terceira e na Quarta critica o conceito de cultura.

estranheza da criança, sua capacidade subcortical de ter olhos para o invisível. Mas, apesar de criticar a história monumental e o grande relato, nos mostra que o histórico e o a-histórico são necessários ao homem e a sua cultura.

Foucault, em *Microfísica do poder*, no capítulo que fala sobre a crítica de Nietzsche em relação a história, *Nietzsche, a genealogia e a história* (NIETZSCHE, 1979, p. 15-37), há uma leitura da *Segunda Consideração Intempestiva*. O método genealógico ou cartográfico trabalha com a ambiguidade, com os tons de cinza, marcando a singularidade dos acontecimentos, longe de toda a finalidade monótona, perscrutando aquilo que é tido como não possuindo história, como os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos. Os termos *Entstehung* (emergência) e *Herkunft* (proveniência) marcam melhor do que *Ursprung* (origem) o objeto de estudo do genealogista, que não trabalha com o ideal platônico nem com a exatidão científica de cálculos matemáticos. O corpo não tem apenas as leis da sua fisiologia, ele é atravessado pelas forças de um determinado momento histórico, é formado por uma série de regimes que o constroem, é destroçado por ritmos de trabalho, repouso e festa; é intoxicado por venenos, alimentos ou valores (FOUCAULT, 1979, p. 27). A história efetiva, diferentemente da história oficial, não se apóia em nenhuma constância, é um saber perspectivo, faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único.

As *Considerações Extemporâneas* falavam do uso crítico da história: tratava-se de colocar o passado na justiça, de cortar suas raízes com faca, destruir as venerações tradicionais a fim de libertar o homem e não lhe deixar outra origem senão aquela em que ele quer se reconhecer. Nietzsche criticava esta história crítica por nos desligar de todas as nossas fontes reais e sacrificar o próprio movimento da vida apenas à preocupação com a verdade (FOUCAULT, 1979, p. 37).

Como afirma Agamben (2009, p. 59), essa não-coincidência, essa discronia não significa que o contemporâneo seja um nostálgico ou aquele que vive num outro tempo. A contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, constituindo uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque não conseguem vê-la, não conseguem manter fixo o olhar sobre ela.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; através desse deslocamento e desse

anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Agamben cita o poeta russo Osip Mandelstam, que escreveu o poema *O Século* (ou a época) em 1923. O poema contém uma reflexão sobre o poeta e seu tempo, isto é, sobre a contemporaneidade. “Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te no fundo dos olhos e soldar com o teu sangue as vértebras de dois séculos?” (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Os dois séculos do poema não se referem apenas aos séculos XIX e XX, mas também ao tempo de vida do indivíduo, considerando que *saeculum* em latim significa tempo de vida. O século XX, tempo histórico coletivo, tem seu dorso quebrado. O poeta, enquanto ser contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar essa quebra (AGAMBEN, 2009, p. 61). O artista é aquele que quebra o sistema de significação, a estrutura instituída, trazendo novos significantes. O tempo corresponde às vértebras e o poeta às fraturas e suturas.

O poeta, o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são obscuros, para quem deles experimenta contemporaneidade. Contemporâneo é aquele capaz de escrever mergulhando as penas nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, eis o que significa ser contemporâneo (AGAMBEN, 2009, p. 65). Por isso os contemporâneos são raros. É preciso ter coragem, pois é um encontro impossível. O presente, o nosso tempo, não pode nos alcançar. O presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. A sua coluna (ou dorso) está partida e nós nos mantemos no ponto da fratura.

O compromisso que está em questão na contemporaneidade se dá no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e o transforma. E esta urgência é a intempestividade, o extemporâneo, o inoportuno, o abrupto, o imprevisto, o anacrônico. O artista trava uma luta contra o tempo, pois sente uma falta de consonância com sua época.

Quem percebe os indícios e as marcas do arcaico (da arché, das origens) pode ser contemporâneo, mas a origem não está situada apenas num passado cronológico, mas num devir-histórico que continua a agir como a criança na vida psíquica do adulto. A via de acesso ao presente tem uma forma de uma arqueologia que não regride a um

passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos viver. Ser contemporâneo significa voltar a um presente em que jamais estivemos.

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz, é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder.

Neste poético ensaio, Agamben investiga o problema do tempo e aponta a necessidade da invenção de um tempo outro, diferente do tempo cronológico. É dessa experiência de invenção de uma outra temporalidade, de um ritmo próprio, mesmo que provisório, de uma intensidade, de um encontro alegre consigo mesmo e com o outro que gostaríamos de tratar. A obra dos artistas Manata e Laudares flerta com essa questão ao propor uma dilatação e intensificação da experiência do tempo vivido.

Emília Araújo, em *Quando o tempo desaparece* (2007), reflete sobre essas questões dos ritmos do tempo objetivo e capitalista e o subjetivo e pessoal. As ferramentas que marcam o tempo, como o relógio e o calendário, obrigam-nos a ter um certo ritmo, o qual regula a nossa vida em todas as esferas de ação. Os indivíduos não poderiam organizar a sua vida do dia-a-dia, assim como seus planos para o futuro, sem estarem minimamente seguros das formas de medição e passagem do tempo. Há um século atrás estes ritmos estavam descontraídos, pois cada sociedade possuía o seu próprio ritmo temporal. Mas, hoje, nenhuma sociedade sobrevive sem a orientação de um sistema temporal coincidente com o das outras sociedades. Esta uniformização de ritmos chama-se estandardização temporal e faz com que as sociedades fiquem mais dependentes entre si, apesar das distâncias geográficas que as separam (ARAÚJO, 2007, p. 21). Apesar da utilidade do calendário, a capacidade para avaliar a passagem do tempo está para além da aptidão para manusear todos estes instrumentos de medida. Possuímos a habilidade de sentir a passagem do tempo e de interpretar os sinais de sua passagem. É duro que o passar do tempo nos transforme o corpo, afete nosso estado de espírito e nos predisponha para certo estilo de vida (ARAÚJO, 2007, p. 22).

Temos um relógio biológico, o qual determina nossos ritmos diários. Mas além deste tempo biológico, gozamos de uma acurada propensão para sentir a passagem do tempo, seja reconhecendo os sinais de amadurecimento do nosso corpo/espírito, seja relacionando-nos psicologicamente com os eventos de nossa vida, por menores e insignificantes que possam parecer. Sentir que o tempo passa muito rapidamente ou

muito lentamente está em conformidade com o estado de espírito que associemos a cada um desses eventos. A todos esses tipos de percepções e sentimentos, que fazem com que sejamos seres temporais, podemos ainda juntar a nossa capacidade para construirmos sentidos e crenças sobre a própria existência da humanidade e do universo (ARAÚJO, 2007, p. 23).

O tempo, tal qual o espaço, é uma dimensão física, mas o tempo, diferentemente do espaço, é constituído de nada objetivamente visível em si. Verifica-se hoje uma acentuada impressão de aceleração do tempo. Todavia, a aceleração do ritmo de vida não significa um aumento da produtividade no trabalho. Existem diversos fatores e mecanismos de tipo psicológico e cultural que condicionam a percepção e gestão do tempo: a idade, o gênero e outras variáveis, inclusive a própria organização sociocultural da sociedade. De todo o modo, os estudos realizados sobre os usos e a ocupação do tempo demonstram haver uma crescente “fome de tempo”, resultado da celeridade dos ritmos de vida dos indivíduos, mais móveis, aptos, flexíveis, abertos e dispostos. A pressa é uma constante, tudo deve ser rápido e com poucos intervalos de espera (ARAÚJO, 2007, p. 24).

O auge da rapidez é atingido quando os meios tecnológicos superam a própria existência do tempo e do espaço, parecendo fornecer uma realidade sem tempo no espaço virtual. Essa possibilidade de iludir completamente a passagem do tempo é um dos principais objetivos do capital, na medida em que se eliminam as perdas monetárias dos intervalos entre as várias operações. Entretanto, o tempo não pára. Eu já não sou o que era há pouco tempo e nada o que me rodeia é o que era há pouco; tudo se alterou, ainda que de forma quase imperceptível. As sociedades modernas vivem a ritmos cada vez mais acelerados (ARAÚJO, 2007, p. 25). É como se não houvesse outra escolha se não a de viver aceleradamente.

O princípio da racionalidade impera nas ações individuais e na construção de representações e visões de mundo. Emília Araújo problematiza esses conceitos de tempo e simultaneidade, que estão tornando-se uma espécie de ópio da modernidade porque nem os indivíduos nem as organizações conseguem libertar-se da pressa. Há pouco tempo para as tomadas de decisão (ARAÚJO, 2007, p. 26).

De acordo com Araújo, para pensar numa melhor forma de gerir o tempo, devemos subdividi-lo em 4 dimensões fundamentais: a periodicidade, a duração, o grau de sincronização e a orientação da ação em função de um horizonte. A simultaneidade entronca em todas essas dimensões (ARAÚJO, 2007, p. 28). A concepção do tempo

como algo exterior ao indivíduo, que este deve controlar e administrar, é um princípio da constituição da sociedade moderna. Entretanto, até o final do século XX, se acreditava numa redução do tempo de trabalho e na melhoria do bem-estar individual, através do aumento de tempo próprio. Inclusive incorporava-se filosofias e modos de estar particulares de contextos culturais orientais onde se acreditava que o tempo era gerido de forma mais lenta (ARAÚJO, 2007, p. 29).

A simultaneidade é uma característica do universo e um desejo humano, mas quando é gerida e mantida através do capital só pode trazer o desejo de redução drástica do tempo, não apenas no plano diário, mas no biográfico, instituindo a frágil durabilidade das relações sociais, entre indivíduos e entre estes e as instituições. A ideia de uma cronologia abstrata e universal é um dos baluartes do pensamento moderno. Entretanto, é imperativo pressupor que ritmos distintos se desenrolam ao mesmo tempo. Isto faz parte do processo de colonização global do capital que precisa controlar o tempo dos indivíduos (ARAÚJO, 2007, p. 32).

Apesar de sua imaterialidade, o tempo tem uma profunda capacidade de afetar o comportamento das pessoas, e este tempo objetivo e comercializável tem consequências sobre a experiência subjetiva dos indivíduos (ARAÚJO, 2007, p. 37). A falta de tempo leva ao stress, a sentimentos de impaciência e ansiedade.

Os indivíduos, mesmo não estando sós, deixam de se sentir parte integrante de um todo. Além disso, há um adiamento de compromissos no plano biográfico e a redução da quantidade de tempo livre disponível (ARAÚJO, 2007, p. 41). Não há dúvidas de que a administração do tempo se tornou uma questão política (ARAÚJO, 2007, p. 43).

A necessidade de resistir à vigente cronopolítica ou à política de otimização do tempo se justifica tendo em vista o mal-estar presente na contemporaneidade. O princípio do desempenho rege a performance do trabalhador que deve estar disponível em tempo integral, o que é viabilizado pelas novas tecnologias de comunicação. O excesso de competitividade promove uma cultura do ódio em lugar da cooperação. Há, dessa forma, uma recusa da temporalidade da experiência (MATOS, 2007). De acordo com a filósofa Olgária Matos, o presenteísmo é este processo de alteração da temporalidade que se constitui através de uma aceleração do presente (MATOS, 2007, p. 92). A organização institucional do tempo faz com que cada um perca o sentido e o comando do tempo de sua vida. A impossibilidade de ter tempo para buscar um sentido para sua existência provoca no homem um sentimento de não pertencimento, de “sentir-

se supérfluo”, “um estranho no mundo”, que foi nomeado por Hannah Arendt de acomismo (MATOS, 2007, p. 100). Dessa maneira, há um afrouxamento dos laços, que se tornam pouco duradouros. A pressa e a aceleração exigidas pelo sistema de produção acentuam a superficialidade dos vínculos, produzindo um empobrecimento interior; tendo em vista que os sentimentos exigem a duração para desenvolverem-se (MATOS, 2007, p. 101). “Sem laços estáveis, produz-se um déficit simbólico no indivíduo e na sociedade, uma vez que valores dependem de um espaço comum de experiências compartilhadas” (MATOS, 2007, p. 102).

Na obra *A nau do tempo-rei* (1993), na qual o filósofo Peter Pál Pelbart versa sobre o tempo da loucura, o autor busca repensar algumas de nossas clausuras temporais, estéticas e existenciais, brincando de desfazer certas ordens cristalizadas no espelho do Tempo. Pelbart busca uma “leveza lúdica” capaz de reinventar o cotidiano. Esse cotidiano duro que levou o poeta Maiakóvski a suicidar-se (JAKOBSON, 2006), assim como tantos outros em diferentes gerações. É preciso conseguir o n-1, subtraindo de um conjunto dado a unidade que o totaliza, a fim de descobrir linhas de fuga possíveis num cotidiano, muitas vezes, sufocante. Pelbart cita Paul Virilio para falar de uma cronopolítica que está em curso e cujos desdobramentos ainda são desconhecidos, embora promova um achatamento temporal que proporciona um presente eterno, sem história, um regime de temporalidade que tende a abolir a própria duração (PELBART, 1993, p. 33). O autor pontua que enquanto a cronopolítica hegemônica visa à aceleração máxima, a loucura não só encarna uma desaceleração, mas a reivindicação de um outro tempo. E, sem dúvida, resgatar o “jorrar do tempo” é uma necessidade não só para a loucura, mas para a nossa vida e pensamento e pode se dar através da arte. Muitos de nós temos dificuldades de lidar com o ritmo e as exigências da produção capitalista. A proposta dos artistas que justifica esta pesquisa é inventar “ateliês de tempo”, buscando um tempo dilatado, mais próximo da duração bergsoniana, um tempo diferente do tempo do relógio.

Gaston Bachelard (1989) considera a chama da vela, a lentidão com que se queima, uma resistência necessária em um mundo acelerado e apressado. A chama é uma ampulheta que corre para o alto, nela o espaço mexe, o tempo se agita, ela é a própria transformação e o sonhador vê nela seu próprio ser e seu próprio vir a ser (BACHELARD, 1989, p. 37). O fogo é como a vida, um combustível que move os corpos. A chama da vela provoca devaneios e, para um sonhador, a chama, já que voa, é um pássaro (BACHELARD, 1989, p. 70).

Escrevendo sobre a vela, queremos ganhar doçuras d'alma. Existe um parentesco entre a lamparina que vela e a alma que sonha. Tanto para uma quanto para a outra o tempo é lento. A fantasia da chama, tão unitária a princípio, torna-se de abundante multiplicidade (BACHELARD, 1989, p. 19).

Este espaço reservado ao contra-tempo, ao intempestivo, encontra-se em *ThePlace* (1998... até hoje), lugar de imersão imaginária, uma “máquina do tempo”, que pode ser uma conferência, um site na internet, uma instalação, um set de djs e uma pista de dança. Os artistas Manata e Laudares propõem momentos de resistência à violência intrínseca do frenético regime temporal vigente e buscam resgatar essa dimensão estética de experimentar a intensidade, promovendo uma espécie de “ritmanálise” (PELBART, 1993), considerando a multiplicidade rítmica de cada sujeito. Basta observarmos um grupo de crianças de 4 anos dançando ao som da mesma música e logo perceberemos que cada uma terá seu próprio ritmo, diferente dos demais. O recurso de utilizar a música eletrônica em alguns momentos se dá porque ao mixar variadas vozes, se evoca diversos tempos e temporalidades, embora sejam todos embalados pelo ritmo das batidas de um coração acelerado. Há aqui a proposta do “entre”, de um “entrelugar” (SANTIAGO; BHABHA) em que não se está na clausura da loucura, que possui um excesso do fora e de lentidão do tempo, nem totalmente dentro de um sistema acelerado que não abre espaço para a criação.

É fundamental ressaltar que a ideia arcaica de tempo não é necessariamente uma noção de um tempo irreversível, pelo contrário, nas civilizações antigas e, até mesmo na Grécia vigoravam conceituações de um tempo cíclico, o eterno retorno (CALAZANS, 2007, p. 23). E é na Grécia que o pensamento acerca do tempo começa a ganhar dimensão maior e que a experiência do tempo é modalizada para atender os mais diversificados ramos da experiência temporal. Aquele conflito fundamental entre o temporal e o eterno se fazia presente na forma de que se tinha, de um lado, o ponto de vista de Zeus, a ordem lógica, reversível e eterna das coisas; do outro o ponto de vista de Cronos, na sua ordem temporal, irreversível e efêmera. A partir desses dois protótipos mitológicos, o homem grego fundamentou suas ontologias e criou modelos interpretativos de sua circunstância, deles extraindo diretrizes para a compreensão do sentido último de sua própria presença no universo (CALAZANS, 2007, p. 24).

O grego, não satisfeito com sua condição, tratou de ampliar o léxico do tempo, com a introdução de termos que traduzissem novos aspectos da experiência da

temporalidade. A primeira, e mais importante, modalidade de tempo grega é krónos, descrito como “o deus de pensamentos funestos”, “a divindade que devora seus próprios filhos”, “o mais temível filho dos céus”. Outra concepção de tempo antiga, é o chrónos da teologia órfica, este sim, um deus, que deu origem à noção de um tempo que não envelhece, imortal, imperecível e eterno. Outra figura mitológica que se junta a este núcleo semântico é okéanos, o rio do tempo que escoia sem cessar e arrasta tudo em seu leito insaciável de morte. Além destes, temos ainda o termo aión, palavra que designa a duração da vida, a idade ou a geração (CALAZANS, 2007).

O filósofo Henri Bergson ressalta a necessidade de se perceber a diferença fundamental entre o tempo abstrato (o tempo do relógio, o tempo medido em física) e o tempo da “duração”, da duração experimentada, vivida pela consciência (SILVA, 2003, p. 21). O “tempo físico”, objetivamente real, “lá fora”, no mundo dos objetos materiais, que passa inexoravelmente e o “tempo subjetivo”, isto é, a impressão predominante de um tempo fluido, movente, considerado como uma construção mental (SILVA, 2003, p. 24-25). A maioria das culturas do mundo contemporâneo tem relógios e calendários, unificando a maior parte dos habitantes do planeta com o mesmo ritmo de tempo.

O relógio biológico mais preciso é o circadiano, o qual entra em cena a cada intervalo de 24 horas. Os ritmos circadianos (circa dies, luz-treva, claro-escuro, dia-noite) comandam diversos processos fisiológicos. Tal relógio sintoniza o corpo com os ciclos da luz do sol e da escuridão, criados pela rotação da Terra; não precisa de um estímulo externo para funcionar, mas deve ser acertado constantemente para manter a sua precisão (SILVA, 2003, p. 71).

No corpo humano, os relógios biológicos ajudam o cérebro e o corpo a responder a determinadas cronologias vitais, acusando um funcionamento relativo a segundos, minutos, horas, dias, meses e anos. Essa cronologia da vida pode ser observada no piscar do olho que dura um décimo de segundo, na duração de um segundo da batida de um coração saudável, no cérebro de uma criança recém-nascida que aumenta entre um e dois miligramas no espaço de um minuto e os pulmões que em um dia aspiram cerca de 14 mil litros de ar. Esses são alguns exemplos de como a vida está relacionada a marcadores de tempo (SILVA, 2003, p. 72).

Para além do fato dos seres humanos terem desenvolvido um relógio biológico, localizado no hipotálamo do cérebro, que sincroniza nossas atividades ao ritmo alternado de claro e escuro, constituindo uma espécie de “tempo corporal”, há um outro

tipo de tempo, dito “mental”, relativo a como experimentamos a passagem do tempo e como organizamos nossa cronologia (SILVA, 2003).

De acordo com a pesquisadora Nadia Filomena, em sua tese sobre o tempo e a experiência (SILVA, 2003), na verdade, a busca pelo “elo perdido” entre o tempo subjetivo e o tempo físico lhe parece, em última instância, a busca pela compreensão do papel mediador do “tempo” entre “o virtual” e “o atual”. A natureza do tempo subjetivo prima, por definição, pela riqueza de sua natureza simbólica, isto é, pela potência e inventividade testemunhada pela evolução biológica da linguagem humana, pela diversificação das línguas, pela arte, pela cultura e pela ciência produzidas pelo ser humano ao longo de eras, marcando sempre a possibilidade potencial e, praticamente infinita, de se criar infinitos modos e processos de subjetivação da experiência do tempo.

Desde a Grécia antiga, o debate sobre a natureza do tempo tornou-se uma espécie de “divisor de águas” no pensamento filosófico-científico. Essa divisão, que remonta ao período pré-socrático, foi exposta, pela primeira vez, de um lado, por Heráclito de Efêso, defendendo a proeminência das transformações da Natureza e a impermanência de todas as coisas – o cosmo do vir-a-ser e, de outro, por Parmênides de Eléia, defendendo a tese da inerente imutabilidade do Absoluto – o cosmo do Ser (SILVA, 2003, p. 34).

O tempo do mundo depende de nossa experiência, visto que é “feito” e “efeito” múltiplo da relação que se estabelece progressivamente entre o tempo biológico (padrões e estruturas fisiológicas e anatômicas, inerentes ao processo evolutivo da espécie humana) e o tempo simbólico (referente à experiência do mundo, com toda a sua simbologia, linguagem e significações) (SILVA, 2003, p. 40). O tempo do mundo (subjetivo), constitui-se na experiência, na medida em que suas fontes são os sentidos e os afetos, baseia-se na aparência das coisas, tornando-se um verdadeiro simulacro.

Na Idade Média, a ideia de que o tempo foi criado junto com o Universo era defendida por Santo Agostinho (354-430) e São Tomás de Aquino (1225-1274). No início do século XVII, Galileu (1564-1642) inaugurava uma nova concepção de mundo físico, ou uma nova física, contraposta à física aristotélica, incorporando o tempo como elemento fundamental do estudo, agora matematizado, do movimento, que logo aparecerá sistematizado na física newtoniana. Os historiadores registraram Galileu como o pioneiro no estabelecimento do tempo como uma quantidade passível de ser medida, variável fundamental na atividade ordenada do universo. Mas, a posição central

ocupada pelo tempo nas leis do universo só se tornou plenamente manifesta com a obra de Isaac Newton no final do século XVII. O tempo de Newton é essencialmente matemático. Partindo da ideia de um fluxo temporal universal, o nosso empenho com a medição precisa do tempo remonta ao conceito newtoniano de um fluxo de tempo contínuo e matematicamente determinado (SILVA, 2003, p. 88).

Albert Einstein, formulando o que conhecemos como Teoria da Relatividade Especial e publicando em 1905 um artigo hoje considerado como um dos mais importantes desse século, destrói o conceito herdado de Newton, de um espaço e tempo absolutos, revelando limitações insuspeitadas acerca do tempo como vinha sendo concebido até então (SILVA, 2003, p. 89).

A ideia de Leibniz de que o tempo é derivado dos eventos, por isso é um aspecto do universo, compatibiliza-se com a teoria de Einstein. Ideia essa, que prevalece até hoje. O tempo absoluto de Newton, independente do universo, tornou-se alvo de muitas críticas, passando a ser um conceito superado e obsoleto (SILVA, 2003, p. 99).

Para o senso comum, a teoria especial da relatividade causou um impacto interessante, qual seja, depois da formulação da concepção de tempo relativo, passou-se a considerar, por exemplo, que um relógio que se desloque parecerá funcionar lentamente em comparação a um relógio similar em repouso com relação ao observador, e quanto mais a velocidade do relógio que se desloca se aproximar da velocidade da luz, mais lentamente ele irá marchar. Essa desaceleração aparente do relógio que se desloca é chamada de “dilatação do tempo”, embora seja uma consequência extremamente relevante e revolucionária da teoria da relatividade, na medida em que vai contra a nossa intuição ordinária do tempo, mostrou-se como uma das mais difíceis de aceitar (SILVA, 2003, p. 100).

Einstein desenvolveu a Teoria Geral da Relatividade. Há tantos tempos quantos observadores existentes em movimento um em relação ao outro. De agora em diante, o tempo democrático, que se movia inexoravelmente, sempre o mesmo para qualquer um, em qualquer lugar, tornara-se impensável. Não há mais, portanto, um tempo universal e, a partir desse ponto, não se pode mais parar o rio do tempo; porque simplesmente não há nenhum rio em absoluto. É importante ressaltar também que o espaço-tempo é afetado pela presença da matéria (SILVA, 2003, p. 103).

A história do pensamento filosófico-científico, desde suas origens no pensamento grego, é a história do homem da razão, para o qual o acesso ao mundo, à verdade e à compreensão da vida, é sempre e, inelutavelmente, mediado pela “palavra”,

ou “logos”. Experiência, para a mente ocidental, é sempre “experiência de objetos” passíveis de explicação (SILVA, 2003, p. 129). O homem ocidental não conhece mais o silêncio, principalmente aquele com o qual se encontraria se tivesse acesso, ou atenção, a seus “sentimentos” e ao ritmo do que realmente o mantém vivo, a sua simples respiração. A experiência em si, ou o puro experienciar, tornou-se para nós algo quase impossível (SILVA, 2003).

Há, portanto, uma definição bem aceita e estabelecida de que a “experiência do tempo” - embora não sendo única e igual para toda a humanidade, em vista da grande diversidade de línguas, dialetos e culturas existentes — está baseada na aptidão para a linguagem. Vale lembrar, também, que a razão pela qual a fala se baseia no som e não no gesto, deve-se a que a audição é o sentido mais proximamente relacionado ao tempo (SILVA, 2003, p. 139).

Como questiona a autora a respeito do mal-estar da civilização, tão bem problematizado por Freud: “será que, ainda assim, haveria mal-estar, se pensássemos em experimentar cada instante como criação?” (SILVA, 2003) O artista Franz Manata respondeu a essa pergunta em 1998, numa fotografia em perfil desfocada, com a expressão “eu respiro arte”, que se encontra espelhada e com parênteses e um x na palavra piro. Ou seja, a arte é algo tão vital e fundamental quanto a respiração, sem a qual o artista poderia enlouquecer ou morrer. Para utilizar um termo bergsoniano, a arte é o elán vital do artista. Para Henri-Louis Bergson, que é considerado como o filósofo que teria renovado a concepção tradicional de tempo, o tempo é invenção, pois livre é aquele que inventa em cima do imprevisível, como um artista. O que Bergson chama “presente”, estende-se ao mesmo tempo sobre o passado e sobre o futuro. Com efeito, o presente consiste, na análise de Bergson, num sistema combinado de sensações e movimentos, sendo, na essência, um presente sensório-motor. Isso equivale dizer que o presente consiste na consciência que temos do corpo, o qual, estendido no espaço, experimenta sensações e ao mesmo tempo executa movimentos. O presente é definido como a própria materialidade de nossa existência, ou seja, um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais. Para Bergson, a duração pura, o tempo genuíno e criador de novidades e alternativas parece ser o único “tempo da alma”. Na retomada da antiga questão sobre o tempo, Bergson busca suas respostas a partir de uma investigação psicológica, enfatizando o sujeito da experiência (SILVA, 2003).

Os artistas Manata e Laudaes buscam não o tempo pulsado do Chronos, mas o tempo flutuante da *poiesis* encontrado em *Aion* (PELBART, p. 80). À essa tentativa de

“partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) ou do “como viver junto”, Barthes denominou “idiórritmia”, palavra composta do vocábulo ídios (próprio) e *rhythmós* (ritmo), que foi apropriada do universo religioso, mas que pode se estender ao mundo profano. Dessa forma, apesar de viver em comunidade, o ritmo de cada um pode ter vez. Nas palavras da crítica de arte Marisa Flório Cesar (2014): “um viver junto que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro, que se desregula e se engendra na fluidez aleatória dos tempos e dos episódios”. Quando se refere à duração da vida, da vitalidade, do *aion*, o filósofo pré-socrático Heráclito diz: “duração da vida é uma criança brincando, movendo peças em um jogo. A realeza é da criança” (KAHN, 2009, p. 95). “É que a criança é inocência e esquecimento, um novo começar, um brinquedo” (NIETZSCHE, 1973, p. 31).

Em *Lógica do Sentido* (DELEUZE, 1974, p. 90-93), no capítulo *Do aion*, Deleuze discorre a respeito destas duas dimensões do tempo, a de Cronos e a de Aion. De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. O presente em Cronos é de alguma maneira corporal. O presente é o tempo das misturas ou das incorporações. Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Enquanto Cronos exprimia a ação dos corpos e a criação das qualidades corporais, Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais e dos atributos distintos das qualidades. Enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matérias, Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Este presente do Aion, que representa o instante, não é absolutamente como o presente vasto e profundo de Cronos: é o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino. O aion é “subtrair-se da cronologia sem saltar para um além” (PELBART, 2008, p. 22).

Que é, pois, o tempo? É o conectar imediato dos heterogêneos, é simultaneamente o anônimo e o individuante, o impessoal e a fonte de toda a identidade (ZOURABICHVILI, 2016, p. 108-109). O tempo, para Deleuze, não é aquele que valoriza a conexão de sucessão, é um tempo heterogêneo, é o tempo do Acontecimento. “Cronos quer morrer!”, diz Deleuze, em *A Lógica do sentido*” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 99). Num mesmo organismo, cada órgão possui seu presente e sua duração própria, de modo que num mesmo organismo coexistem vários presentes, durações ou velocidades relativas. Assim sendo, cada um de nós vive simultaneamente em várias

linhas do tempo, sendo que algumas linhas se esfumam e se interrompem brutalmente, ao passo que outras se afirmam. O presente não dá conta de sua própria passagem (ZOURABICHVILI, 2016, p. 101). O acontecimento é a diferença entre duas dimensões inconciliáveis do tempo. Trata-se de um tempo ordinal, multidimensional, multilinear. O terceiro modo do tempo pensado por Deleuze é uma temporalidade que não privilegia nem o presente, nem o passado, mas o futuro; tudo o que existe está em devir. O tempo deleuziano depende de uma cesura, é puro instante. Essa dobra do presente, esse tempo entre o antes e o depois, onde há potencialização, ao qual Deleuze se refere, foi capturado do conceito de duração bergsoniana (ZOURABICHVILI, 2016, p. 106). O próprio conceito de acontecimento requer essa concepção intensiva do tempo. Um encontro, como o acontecimento em *AFTER:Nature*, possibilita se arrebatam para uma nova dimensão temporal. Essa passagem de uma dimensão à outra é o devir. Esse tempo eterno, com vagar, tempo prazeroso, sem horários apressados, sem obrigações, refere-se a um gozo de tempo sem imediatez, numa outra curtição do tempo, uma maneira de fruir o tempo diferente do tempo do capitalismo, como afirma Waly Salomão, “é o time is pleasure”, é o reinado do prazer e a suspensão do princípio de realidade, nem que seja por alguns instantes (SALOMÃO, 2015, p. 90).

A esfera de duração vivida pela música não se refere a um período de tempo – dez minutos, meia hora ou uma fração do dia – mas a um tempo experienciado, ao “agora”, a uma passagem da vida que sentimos. Tal passagem é percebida apenas em termos de sensibilidades, tensões e emoções, refere-se a um tempo vital, experimentado. A música torna o tempo audível e torna sensíveis suas formas. Nossa vida é medida pelo ritmo, pela respiração e pela pulsação. Ouvir música pode promover um estado “fora do tempo” (LANGER, 2011, p. 116-117). A experiência do tempo é complexa, pois suas passagens têm “volume”, como demonstra a expressão “um grande momento”. É esse caráter volumoso da experiência da passagem que a torna indivisível, como observou Bergson em *Matéria e memória* (LANGER, 2011, p. 119). Os fenômenos que preenchem o tempo são tensões, físicas, emocionais, intelectuais e a vida é uma tessitura densa de tensões concorrentes e, cada uma delas é uma medida de tempo. Esses elementos são incomensuráveis e não podem ser percebidos em conjunto de forma nítida. A imagem sonora da passagem nos permite tangenciar o tempo, percebê-lo. Este é o tempo subjetivo, a duração que Bergson tentou captar e compreender. O tempo auditivo, o tempo musical é o que mais se aproxima da pura duração. A música apresenta uma realidade emocional e senciante por uma imagem não

discursiva (LANGER, 2011, p. 123). A *senciência*, termo criado por Langer, é um neologismo para designar aquilo que é senciente, isto é, que sente ou é sensível (LANGER, 2011, p. 28). Assim, a música tem uma relação com a vida dos sentimentos, com a sensibilidade humana e pode dar forma a esses sentimentos. A intuição, o instinto, o sentimento, torna-se o processo básico para toda a compreensão do tempo, da vida. E, de acordo com Langer, sempre que sentimos, estamos na presença da Arte, da forma significativa, da experiência estética. A música possui o padrão da *senciência*, da própria vida que é o “importe vital”, o conjunto das ideias ou dos sentimentos que palavras ou expressões despertam em um meio social dado além do que estas designam literalmente; o *importe vital* é aquilo que tem realmente importância na vida (LANGER, 2011, p. 33).

Badiou (2017), no verbete sobre Deleuze, nos fala sobre o eterno-retorno do tempo do acontecimento: “É preciso parar de especular sobre o tempo porque o que conta é a eternidade, mais precisamente essa intemporalidade temporal que recebe o nome de acontecimento. O grande e único "lançar de dados" em que a vida aposta seu acaso como seu eterno retorno” (BADIOU, 2017, p. 85-86).

A distinção entre o tempo medido e o tempo vivido fica evidente quando comparamos as mesmas horas que passamos no trabalho com a ida ao cinema ou a uma exposição de arte. No tempo prazeroso experimentamos uma perspectiva de eternidade. No meio do trânsito se decidimos ouvir música, a experiência do tempo assume outra feição. O tempo, antes amordaçado, liberta-se. A duração bergsoniana refere-se a esse tempo qualitativo (SOCHA, 2010, p. 67). Em *Ser e Tempo* (1927), Martin Heidegger procura pensar o tempo como horizonte para responder à pergunta sobre o sentido do ser e da existência humana, pois quando falamos do tempo, falamos de nós mesmos (FERREIRA, 2010).

Na história da arte moderna e contemporânea, existem diversas obras que versam sobre o tempo. Algumas inesquecíveis e famosas como *A Persistência da memória* (1931) de Salvador Dalí, com seus relógios, derretidos e dobrados sobre a mesa, pendurados no galho seco de uma árvore e em cima do seu corpo deitado na areia da praia. Os três relógios marcam horários diferentes, indiciando uma relação da obra com a atemporalidade do inconsciente, mostrando que presente, passado e futuro são instâncias que se confundem.

A instalação *Fontes* (1992-2008), de Cildo Meireles, contém uma série de mil relógios fixados nas paredes emitindo sons, seis mil metros de carpinteiro pendurados

no teto formando uma cortina sonora, além de 500.000 algarismos de cor preta espalhados pelo chão. Ao contrário do esperado desses instrumentos de medição, as régua e os relógios não comunicam informações padronizadas, provocando um profundo sentimento de solidão. O nome da obra é uma homenagem ao amigo falecido do artista, Alfredo Fontes.

A obra *Eureka/Blindhotland* (1970-75), também do artista brasileiro Cildo Meireles, foi inspirada no conto *Blumfeld, um solteirão de meia idade*, de Kafka (SCOVINO [org], 2009, p. 80). O conto encontra-se em *Narrativas do Espólio* (1914-1924). A história trata da vida de um homem solitário, com uma rotina cronometrada que passa a ser perseguido por duas bolinhas de celulóide que emitem sons de guizos. O personagem pensa que se ainda fosse uma criança esta seria uma alegre surpresa, mas na vida adulta era uma situação desagradável. O trabalho *Eureka* é composto por 4 partes: *Eureka*, *Blindhotland*, *Expeso* e *Inserção*. Em *Inserção*, Cildo introduz pares de imagens sem legendas, de um homem catatônico e uma bola de borracha preta; em um dos pares o homem é grande e a esfera é pequena e no outro acontece o oposto, entre outras variações de tamanhos. *Eureka* consiste em uma balança com dois pratos que equivalem. *Blindhotland* é formado por 200 esferas de borracha, pesando entre 500 e 1500 gramas, espalhadas sobre o piso. *Expeso* era uma gravação de áudio, constituída pelo som de esferas de diferentes pesos, caindo de diferentes alturas (SCOVINO [org], 2009, p. 258). Além de investigar as propriedades sensoriais não visuais dos objetos utilizados, há na concepção conceitual da obra essa relação do homem com o tempo, possibilitando ao público vivenciar essa brincadeira que as crianças fazem com os objetos, experimentando-os e relacionando-os à sua imaginação.

Esses trabalhos discutem a cronologia do tempo e insinuam a existência de um tempo subjetivo e inconsciente que não possui exatidão. No entanto, em cada contexto histórico que se tiver contato com essas obras, elas já serão outras, possuirão novos significados. Pois, como afirmou a curadora Lisette Lagnado: “a existência da obra de arte é poesia de passagem” (MATOS; WISNIK [org], 2017).

Guimarães Rosa dizia que toda a bifurcação supõe uma travessia, mas que “todo o abismo é navegável a barquinhos de papel”. Se existe um tempo apressado, também existe a música dos bichos, das plantas, dos rios, dos ventos, dos pássaros. Há cantigas de ninar, de amor. As danças. O silêncio. Pois “Tudo na vida é muito cantável” (REINALDO, 2005).

Ao mesmo tempo em que se caracteriza pela frequência, ritmos e pausas, que são medidas de tempo, a música enquanto fruição, deleite, permite uma fuga do tempo cronológico, irreversível. Por este motivo, para diversas mitologias, ela é o canal de acesso ao mundo não sensível (REINALDO, 2005, p. 16).

Nem sempre é preciso tapar os ouvidos com cera e continuar remando. Também podemos desfrutar de doces momentos de insanidade. Como afirma o personagem de Rosa, “muita coisa importante falta nome”, o amor é inominável. Por isso os artistas e poetas não procuram uma linguagem transparente, buscam despertar novas maneiras de sentir e pensar, mostrando a obscuridade do mistério que é o mundo. São nos detalhes, aparentemente sem importância, que buscam obter esses efeitos de encantamento.

A música distingue-se da pintura pela capacidade de transgredir sua função referencial. A música incita a reconstrução das sensações em quem a ouve; ela excita os sentidos, inspira a criação de imagens, sabores, cheiros, evoca lembranças, desejos, abrindo um canal de fuga do mundo aparente. Há frequências regulares da música como a encontrada nas batidas de coração e há frequências irregulares como a encontrada nos sons das ondas do mar ou das tempestades (REINALDO, 2005, p. 34).

Já o silêncio é contrapartida. É pausa, ausência, supressão, privação. É o que torna possível sons e ruídos e que só existe, por sua vez, nesta inter-relação. Sem essas interrupções, o tímpano entraria em espasmos e nenhum som seria ouvido. O silêncio puro é inteiramente inimaginável, fisicamente improvável. Há um pulsar cósmico produzido pelo ambiente, pelo corpo, com seus fluxos, ritmos, pelas ondas cerebrais, que exclui o silêncio. Há sons que geram um estado de relaxamento e até mesmo entorpecimento, quando sua repetição é contínua e ininterrupta. Ao passo que há outros que remetem a um estado de alerta, como os passos de um predador ou o barulho de uma sirene (REINALDO, 2005, p. 35).

Falar de ritmo é falar de tempo e espaço. A primeira noção de tempo que o homem tem é o compasso criado entre as batidas do seu coração e o coração de sua mãe. Assim, ao fazer música, o homem exterioriza não apenas sentimentos, mas o faz seguindo seus próprios pulsos somáticos e psíquicos. Ao re-significar a natureza, o homem começa a perceber o estético (REINALDO, 2005, p. 36). A experiência acústica é de territorialidade, é uma experiência de situar-se no mundo. O barulho que faz uma pedra quando chega no fundo de um poço serve para medir as distâncias. O som ajuda o toque a discernir sobre a natureza da matéria (REINALDO, 2005, p. 41). A voz é também um registro da presença.

Nos apropriamos do espaço através do sons e aprendemos a reconhecer os ruídos e os sons mais diversos e construímos nossa memória afetiva a partir dos sons domésticos, por exemplo. Como já foi dito, Barthes anuncia que o *ford da* freudiano marca o nascimento da linguagem, quando a criança experencia a ausência e a presença da mãe com um jogo que consiste em lançar e retomar um carretel amarrado num barbante, criando além do primeiro jogo simbólico, o ritmo (BARTHES, 1990, p. 220). E cada um possui a sua sinfonia pessoal, construída através das experiências, sendo estas ricas ou pobres. A arte permite ultrapassar essas fronteiras do tempo. O tempo da infância se confunde com o tempo presente e mescla-se com o potencial do futuro. De acordo com Foucault, “só podemos evitar a morte e a loucura se pudermos fazer da existência um modo, uma arte” (DELEUZE, 2013, p. 145).

Este processo de “como viver junto” (BARTHES. 2003) proposto pelos artistas promove uma interrogação ética. Quando Barthes pensou sobre o tempo colocou a questão de como viver entre a comunidade e a solidão. Interessante pensar, a partir da reflexão feita pelo filósofo Peter Pelbart na conferência *Como viver só*, que Barthes evoca o coletivo, mas é fascinado pelo escape solitário. Encontrar é se apoderar do outro, preservando o próprio mundo. Tarefa complexa que exige polidez, gentileza, delicadeza, suavidade.

A intervenção sonora *AFTER:Nature* se desdobrou na mostra de mesmo nome, que ocupou o espaço principal da Galeria Artur Fidalgo, em 2013. Manata e Laudares disseram ser um convite à desaceleração ou como definiu a jornalista Cristina Tardáguila, “havia nas obras uma busca por um momento de paz” (O GLOBO, 2013). Na mostra havia obras inspiradas no Dançador de coroa dourada, uma espécie de pássaro brasileiro, de penas verdes e amarelas, que passou cerca de 45 anos desaparecida e pensava-se estar extinto, mas em 2002, foi visto novamente na natureza. O pássaro foi descoberto em 1957 pelo ornitólogo Helmut Stick e recebeu este nome devido à dança de acasalamento executada pelos machos. Além do objeto sonoro com o seu canto, havia uma escultura e uma gravura do pássaro, cujo título era *Pixelado*. As suas cores talvez sejam uma das poucas marcas explícitas de brasilidade do trabalho do duo.

Manata e Laudares lançam na contemporaneidade pequenas luzes, desterritorializadas, como vaga-lumes, que possuem luz própria, mas precisam do outro, do coletivo, para conseguir iluminar uma porção maior do seu tempo. Sua arte, através do dispositivo da música, desperta esses seres dançantes e cheios de vitalidade,

proporcionando lampejos, “ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos”, uma espécie de “exceção da alegria inocente” num mundo em que o tempo é tão acelerado e sem muito tempo para a poesia. Esse lugar crucial “onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um” é sem dúvida um movimento de resistência, talvez muito frágil e sutil, mas necessário para iluminar a nossa noite. Quando Pasolini escreveu sobre os vaga-lumes se referiu ao desaparecimento do humano no coração da sociedade atual, ele se referia a um “mal-estar na cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2011). Didi-Huberman se refere nesta obra intitulada *Sobrevivência dos vagalumes* (2011) à confluência dos pensamentos de Agamben, Pasolini e Benjamim no que tange à pobreza de experiências do homem contemporâneo, ao dispor do seguinte fragmento de Agamben em *Infância e história*:

Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; nem a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; nem a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado; nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa, à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz, entretanto nenhum deles se tornou experiência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 75).

O texto de Didi-Huberman se refere à 1ª crônica do cineasta Pier Paolo Pasolini de 1941. Em 1975 Pasolini retoma a metáfora dos vaga-lumes no famoso artigo *O vazio do poder na Itália* e vê a existência de um neofascismo. O texto de 1975 é repensado em seus Escritos Corsários com o nome que ficou conhecido *O artigo dos vaga-lumes*, que era um lamento fúnebre sobre a morte dos pirilampos com o advento do fascismo. E, mesmo com a execução de Mussolini, continuou havendo um genocídio cultural. Esta imagem dos vaga-lumes foi originalmente criada por Dante no 26º Canto do Inferno e se referia à pequena luz dos pirilampos. O verdadeiro fascismo é o que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo, dizia Pasolini. No entanto, há uma força diagonal defendida por Hannah Arendt, que busca tentar o

impossível. Por isso a importância desses momentos de graça, mesmo frágeis e fugazes.⁴⁰

O historiador de arte critica a perda da experiência em Benjamin e sua total destruição em Agamben e diz que a exclusiva atenção ao horizonte torna esses autores incapazes de olhar a menor imagem, aquela imagem vaga-lume, cujo lampejo inesperado pode ser o primeiro operador poético de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação. O autor defende então um núcleo indestrutível da experiência. Os vaga-lumes não desapareceram (SCHOLLHAMMER, 2011).

Didi-Huberman faz uma interferência neste tempo apocalíptico postulado por estes autores e propõe uma “política de sobrevivências”, de percepção da “nova beleza de uma coreografia”, de uma invenção de formas, de “redescobrir a infância do olhar sobre todas as coisas” que possam emitir “parcelas de humanidade” (DIDI-HUBERMAN, 2011). “Compreende-se, então, que uma experiência interior, por mais “subjetiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). Mais do que um movimento de resistências, os artistas criam um movimento de EXisTências.

⁴⁰ C.f: <<https://obenedito.com.br/sobrevivencia-dosvagalumes/>>. Por Isabella Gaglianove. 22 jan 2017. Acesso: 10 de setembro de 2018.

A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. (Nicolas Bourriaud)

5. ESPAÇOS FLEXÍVEIS

5.1. AS NOÇÕES CURATORIAIS DA EXPOSIÇÃO OCUPAÇÃO ARTE SONORA REALIZADA NO CASTELINHO DO FLAMENGO - RJ

Visando pensar sobre o processo curatorial da exposição *Ocupação Arte Sonora*, feito pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no Castelinho do Flamengo, em 2015, realizamos uma breve genealogia da história da curadoria. A intempestividade da obra de Manata e Laudares se refere à invisibilidade da própria obra que, através desta imaterialidade, dá visibilidade à problemática contemporânea de gerenciamento do tempo e da liquidez dos encontros afetivos.

A arte contemporânea comporta diversas possibilidades de concepções curatoriais, visando compor múltiplas poéticas em diferentes espaços. A curadoria do século XXI é realizada tanto nos espaços institucionais, como os museus e galerias, quanto nos espaços underground, que se encontram fora dos espaços expositivos tradicionais e se manifestam, por exemplo, através de intervenções urbanas.

A forma moderna de curadoria se realiza predominantemente no Brasil, em ambientes fechados, divide as obras por temas e, de acordo com o objetivo da mostra em questão, as obras serão selecionadas e dispostas de determinado modo no espaço. Há também as curatorias baseadas em teses acadêmicas, nas quais o curador seleciona os artistas que possam ilustrar melhor os conceitos estudados. A curadoria realizada em ambientes abertos (outdoors), busca espaços alternativos que repensem o lugar do museu e a forma do público se relacionar com a obra de arte.⁴¹

As vanguardas modernas experimentaram uma grande aversão aos museus e à institucionalização devido a estes espaços serem considerados o lugar da sedimentação da cultura. Ainda hoje é comum a ideia de que o próprio circuito de arte poderia neutralizar a força de um trabalho. A rua, como sabemos, apesar de ser considerada um

⁴¹ Franz Manata, em entrevista concedida via Skype no dia 6 de agosto de 2015.

espaço alternativo, não está fora do circuito e do mercado, que está presente em todos os campos (ALVES, 2010, p. 47). Conforme Zanini (2010, p. 59), as críticas à estrutura desse museu “receptáculo e de propósitos inventariais” intensificaram-se a partir de 1968, quando se reivindicou um espaço menos formal e condicionado a uma política cultural. Desejava-se que o museu pudesse ser não somente um templo, mas também um fórum.

Walter Zanini, cujas exposições compuseram um marco do início da atividade curatorial no Brasil e autor da obra-referência *História Geral da Arte no Brasil* (1983), cita sua experiência como curador no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), instituição que dirigiu de 1963 a 1978. Em 1972, durante a exposição anual destinada às novas gerações, a *Jovem Arte Contemporânea* (JAC-72), o regulamento anterior foi alterado, transferindo-se a ênfase na obra para o processo, propondo aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro dessas atividades. Neste procedimento curatorial não houve a seleção de trabalhos por um júri, pois a seleção dos artistas se deu através de um sorteio. No final, houve um debate entre os participantes sobre o processo de criação. Muitas das proposições dos artistas eram de ordem conceitual, e esta movimentação proporcionou ao museu uma maior vitalidade. Ainda durante sua gestão, em 1974, o MAC-USP foi o primeiro museu brasileiro a desenvolver um setor de videoarte, sinalizando a emergência do uso de outros suportes.

O trabalho realizado por Zanini nas curadorias da 16^a (1981) e 17^a (1983) Bienais Internacionais de São Paulo delinearum um estilo curatorial que explorava a analogia de linguagens e propiciava uma abertura para novas experimentações artísticas. Na 16^a Bienal, como curador geral da mostra, procurou permitir tanto a apreciação de obras históricas quanto das produções contemporâneas. Enquanto na 16^a Bienal o destaque foi a seção de arte postal com a curadoria de Julio Plaza, na 17^a foi a participação do grupo *Fluxus*. Esta troca de obras de arte entre artistas foi inicialmente uma prática comum nos círculos *Fluxus*. Para Zanini, a arte postal tornou-se um dos fenômenos mais importantes da desmaterialização do objeto artístico, através do recurso às novas mídias (OBRIST, 2010, p. 192). Organizando seu trabalho com múltiplas curadorias e abrindo espaço para diferentes perspectivas, abriu as portas para o abandono do formato expositivo que a Bienal de São Paulo adotava, que tinha como modelo institucional a Bienal de Veneza, organizada por núcleos de países que selecionavam suas obras separadamente através de representações nacionais. Este

formato só seria abolido em 2006, na 27^a Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado, intitulada *Como Viver Junto*, mais de meio século depois da criação da I Bienal em 1951 (CARVALHO, 2013, p. 6).

Se na década de 60, quando Zanini inaugurou a curadoria no país, esta era uma atividade somente associada às artes plásticas, atualmente, a figura do curador se disseminou de tal forma que qualquer evento cultural, seja um festival de teatro, dança ou cinema, tem à sua frente um curador (TEJO, 2010, p. 149). Por outro lado, o aumento da demanda por curadores de arte qualificados gerou o surgimento de pós-graduações em curadoria desde 2006 (TEJO, 2010, p. 151). No entanto, a formação do curador, que não é apenas um organizador de exposições, envolve o desenvolvimento de uma capacidade crítica, que contempla diversas variáveis.

A fim de pensarmos os processos da curadoria contemporânea, realizaremos uma breve genealogia da história da curadoria. O termo curadoria foi cunhado recentemente, surgiu em meados do século XX, por volta de 1950. O desaparecimento do uso da moldura nesta década foi um fator que contribuiu para a atenção ter sido voltada para o espaço expositivo, tornando o curador uma figura central para o êxito de uma exposição (RAMOS, 2012, p. 10). Entretanto, como afirma Christophe Cherix (OBRIST, 2010), se a figura moderna do crítico é reconhecida desde Diderot e Baudelaire, a verdadeira razão de ser do curador permanece indefinida. A palavra curador vem do latim *curare* e significa cuidar, zelar e, apesar de a função de conservar e preservar as obras de arte preceder esta denominação que se refere a um antigo ofício, a profissionalização do curador é relativamente nova, ou seja, trata-se de uma profissão moderna, segundo Nessia Leonzini (OBRIST, 2010). Até o surgimento da arte moderna, a pintura era vista como uma janela para outro mundo, cujo limite era dado pela moldura e, por este motivo, as pinturas eram montadas lado a lado, ocupando praticamente toda a superfície das paredes, seguindo o modelo dos salões parisienses surgidos no século XVII e que influenciaram a forma curatorial até o início do século XX. Havia uma hierarquia na distribuição das obras, que eram divididas em ordem de importância. A pintura histórica, que continha cenas bíblicas, mitológicas ou grandes feitos, era seguida dos retratos, das pinturas de gênero, comprometidas com cenas rotineiras, das naturezas-mortas e das paisagens (CINTRÃO, 2010, p. 15).

De acordo com a curadora Rejane Cintrão, a principal função do curador é criar métodos de apresentar um determinado grupo de obras de maneira a facilitar a compreensão do espectador, objetivando acessar todo tipo de público.

Um marco na história da arte foi a exposição individual de Courbert, intitulada *Pavilhão do Realismo*, que foi organizada pelo próprio artista em 1855, durante a Exposição Universal de Paris. Apesar de o artista não ter inovado na maneira de expor seus trabalhos, recusou-se a participar da Exposição Universal por não concordar com a disposição espacial de suas obras, que ficariam em meio a centenas de outros objetos que, no seu ponto de vista, atrapalhariam a fruição de seus trabalhos. Lançando mão de uma forma alternativa para a concepção e realização de suas exposições, acabou atuando de acordo com a acepção moderna do termo curadoria (CINTRÃO, 2010, p. 23).

Outra importante contribuição para a concepção da curadoria ocorreu em 1924, durante o Salão das Tulherias, onde foram utilizados painéis na montagem da exposição, procedimento que passou a ser adotado posteriormente em muitas mostras no Brasil. Ainda assim a distribuição das obras nos painéis continuava se dando de forma agrupada. Foi somente na Alemanha, no início do século XX, que ocorreram mudanças significativas na expografia das salas de museus e galerias. Embora Paris tenha sido a capital mundial das artes, a Alemanha foi o primeiro país a inaugurar um museu de arte moderna. Alexander Dorner (1893-1957), que foi diretor do Landesmuseum em Hanover, é considerado um pioneiro no campo da curadoria. Com as grandes inovações que realizou durante sua gestão (1922-1937), o museu de Hanover tornou-se o primeiro museu do mundo a adquirir um grande número de obras abstratas (CINTRÃO, 2010, p. 29). Dorner buscou uma ambientação especial para cada época e passou a reunir as obras criando salas com unidade narrativa, que eram acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição. Além disso, Dorner providenciou a instalação de um espaço dedicado especialmente à arte moderna, se antecipando à criação do MoMA em Nova York, em 1929, sob a direção de Alfred Barr e à criação da galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, realizada em 1942 (CINTRÃO, 2010, p. 34). A exposição inaugural do MoMA intitulava-se *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* e sua montagem foi feita por Alfred Barr, que era o responsável pelo projeto curatorial do museu. Barr cobriu as paredes do edifício do MoMA com tecido de algodão grosso da cor natural, buscando criar um ambiente neutro para as obras. Barr localizou as obras um pouco abaixo da linha dos olhos do visitante e as pendurou lado a lado, como havia feito Dorner em 1922 (CINTRÃO, 2010, p. 40-41). Um dos maiores desafios do MoMA era promover a divulgação da arte moderna e sua aceitação junto ao público norte-

americano. Em 1939, para a mostra *Art of our time*, Barr introduziu grandes painéis construídos especialmente para o espaço, o que permitiu um percurso mais dinâmico para a exposição.

O cenário inicial para a exposição da arte moderna foi o espaço interior do século XIX, em geral a residência burguesa e os primeiros museus dedicados a esta arte. Este modelo foi sendo substituído por outro. O curador holandês Willem Sandberg (1897-1984) foi o criador do cubo branco, o dispositivo expositivo da arte moderna. Sandberg desejou criar um espaço neutro a fim de espelhar a condição da arte moderna, que era destituída de um lar. O intuito era a padronização do ambiente expositivo que, por ser composto por paredes brancas, propiciava uma experiência estética sem poluição visual. Apesar disso, em consonância com a afirmação da curadora Marisa Flórido Cesar (BUENO, 2011, p. 126), sabemos que o cubo branco nunca foi neutro, já que toda obra sempre está inscrita em alguma circunstância e está referida a uma trama de relações de força e discursos. Sandberg era diretor do Stedelijk Museum, localizado em Amsterdã. Após a segunda guerra mundial, as obras de arte começaram a expandir suas dimensões físicas e a demandar diferentes suportes. A caixa preta surge para que exista uma área obscurecida própria para a projeção de imagens das vídeo-artes. As caixas cinzas e a art bay são os novos espaços que estão sendo construídos para expor as obras contemporâneas e parecem, segundo Hal Foster, ser áreas para a realização de performances, danças e eventos (FOSTER, 2015, p. 27).

O curador Pontus Hülten definiu o museu como um espaço elástico e moderno e, como diretor do Museu Moderno de Estocolmo por quinze anos (1958-1973), recebeu palestras, ciclos de filmes, concertos e debates. Segundo Hülten, na década de 60 o museu se tornou um lugar de encontro para toda uma geração. Na perspectiva de Hülten, a primeira tarefa de um diretor de museu não é fazer grandes exposições, mas criar um público (OBRIST, 2010, p. 53). Para o curador alemão Johannes Cladders, responsável pela divulgação internacional de Joseph Beuys, a principal função dos museus seria transformar uma obra em obra de arte (OBRIST, 2010, p. 87). A problematização da formalidade que envolve a instituição museu inibir a presença do público foi feita por Sandberg quando criou uma exposição na qual as pessoas podiam ver a mostra do lado de fora, ficando em pé em andaimes.

Outra experiência marcante foi a realizada pelo curador norte-americano Walter Hops em um museu de Washington D.C., em 1978, quando organizou a exposição *Thirty-Six Hours* num pequeno espaço alternativo, o Museu de Arte Temporária

(MOTA). O espaço era composto de um subsolo e quatro andares, mas as exposições eram geralmente montadas em dois andares. Hopps propôs utilizar todo o prédio, a partir da ideia de montar uma exposição em que qualquer um poderia trazer algo para ser exposto. Assim, propôs a participação coletiva de artistas. A divulgação foi feita através de cartazes nas ruas e algumas menções no rádio. Na abertura, teve a apresentação de alguns djs (disc jockeys). Essas ações deram a certeza ao curador que teria público o suficiente para lotar os quatro andares, além do subsolo (OBRIST, 2010, p. 33). Outro projeto de Walter Hopps neste estilo curatorial foi feito para o MoMA P.S.1, em Nova York, que tinha a intenção de comportar cem mil itens num prédio. Por outro lado, Hopps também buscou pensar exposições apresentando duas ou três obras ou mesmo uma só (OBRIST, 2010, p. 35). Assim, as obras dialogavam com o espaço.

O curador suíço Harald Szeemann foi um dos pioneiros e se definia como um organizador de exposições. Durante a sua gestão na direção da Kunsthalle de Berna, na Suíça (1961-1969), transformou esta instituição num local de encontro para artistas emergentes da Europa e dos Estados Unidos e, após demitir-se em 1969, tornou-se curador independente (OBRIST, 2010, p. 103). Quando ainda dirigia a Kunsthalle de Berna organizou a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* (1969), reunindo pela primeira vez na Europa artistas pós-minimalistas e conceituais e provocando muitas reações dos moradores da cidade devido a seu posicionamento estético. Szeemann destacava nesta mostra uma nova forma desmaterializada de trabalho, em que o processo era a obra de arte. Já como um curador freelancer, na Kunstverein, na exposição *Happening e Fluxus* (1970), realizou uma abordagem em que o tempo era mais importante que o espaço. Szeemann dividiu a exposição em três partes. A primeira consistia numa parede de documentos, com convites, filipetas e outros materiais impressos relacionados com os happenings e eventos da história da arte recente. Na segunda e terceira partes da exposição os artistas podiam apresentar seus trabalhos e era possível todo tipo de gesto (OBRIST, 2010, p. 115). Segundo Szeemann, a coisa mais importante sobre curadoria é “faze-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão” (OBRIST, 2010, p. 130).

É importante ressaltar que o curador se torna gradativamente apenas mais um agente no mercado das artes, assim como o colecionador e o galerista. Este foi o ponto de vista defendido pelo curador americano Seth Siegelaub quando propôs em seu projeto curatorial desmistificar o papel do curador (OBRIST, 2010, p. 162).

Para a curadora Anne D'Harconcourt, o curador é alguém que cria conexões entre a arte e o público, embora existam artistas que fazem isso muito bem e não precisam de curadores (OBRIST, 2010, p. 219).

A curadoria objetiva, assim, selecionar o conteúdo da exposição, estabelecendo relações formais ou conceituais entre as peças expostas e localizando-as de forma estratégica no espaço (CINTRÃO, 2010, p.15). Mais do que preservar as obras, o curador atua desde a seleção dos trabalhos artísticos dentro de um recorte proposto, articulando as obras com o espaço da mostra, estabelecendo um diálogo entre as próprias obras, problematizando conceitos presentes nos trabalhos, responsabilizando-se por supervisionar a montagem da exposição, pela manutenção das obras e pela elaboração de textos de apresentação e divulgação, a fim de proporcionar maior proximidade obras-público. O curador deve, assim, organizar a exposição e pensá-la criticamente, estabelecendo um ponto de vista sobre a questão abordada. Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas (OBRIST, 2010). Além de pensar na unidade da obra e na sua conceituação, o curador deve planejar de acordo com a verba disponível, assim como considerar as limitações e restrições das instituições promotoras da exposição.

Conceber uma exposição implica em uma adequação de demandas conceituais e das características das obras selecionadas aliadas às especificidades do espaço. Em uma galeria, por exemplo, será levada em consideração a luminosidade do espaço, a dimensão das salas, os recursos para isolamento ou integração de ambientes, a arquitetura do local, explorando-a de modo a torná-la mais marcante ou não (SANTOS, 2009). O ciberespaço é frequentemente utilizado como espaço de divulgação, atua como registro dos acontecimentos, divulgando informações e a programação de exposições.

De acordo com a curadora Solange Farkas (SANTOS, 2009) deve-se entender que os antigos paradigmas presentes até o modernismo se modificaram, que as fronteiras foram diluídas, e conceitos como autoria, propriedade e participação, assim como as novas relações entre autor e espectador, denominado interator, são questionados e revistos. Segundo Cauê Alves, curador e professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP, a arte contemporânea feita no Brasil não faz tanta questão de afirmar uma identidade brasileira como fazia a arte moderna, além disso não é possível pensar arte hoje sem uma compreensão da arte conceitual (BUENO, 2011, p. 246).

O curador é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige as exposições seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias profissionais. Essa função tem sido desempenhada por artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou por profissionais especializados em curadoria. Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve, além de noções conceituais, produção, montagem da exposição, contabilidade, iluminação etc. (ALVES, 2010, p. 43). Como afirma Márcio Fainziliber (2015, pp. 76-77), presidente do conselho do Museu de Arte do Rio:

[...] ao artista importa ter suas obras em museus importantes, ser representado por galerias respeitadas e fazer boas exposições a fim de que possa obter reconhecimento. Enquanto os curadores estão preocupados com a obra física e a estética.

Foi a partir dos anos 1980 que apareceu o curador de arte contemporânea no Brasil. Nesse momento, o processo envolve uma relação de colaboração entre o curador e o artista. Antes disso, o curador era uma figura dentro do museu, especializada em história da arte, que se encarregava de cuidar da coleção (MESQUITA, 2011, p.13). De acordo com o curador da FUNDAJ, Moacir dos Anjos, não existe rigidez em relação as formas de atuação do curador, que pode se colocar como pesquisador, crítico ou como um curador independente (TEJO, 2011, p.35). Conforme Marisa Flórido, a figura do curador surge em contrapartida ao declínio da autoridade do crítico. No lugar de grandes verdades, o curador abre campos provisórios de significação (TEJO, 2011, p. 39). É importante ressaltar, acordando com o posicionamento da curadora independente Daniela Labra, a respeito da precariedade do meio cultural no país, questão que afeta a prática dos curadores, que enfrentam diversos desafios (TEJO, 2011, p.65). Para a curadora e crítica de arte Fernanda Lopes, a diferença entre o crítico e o curador é que um faz no papel o que o outro faz no espaço (BUENO, 2011, p. 185). Para a curadora independente, Cristiana Tejo, o curador, ao contrário do crítico, está vinculado a instâncias de poder e não é tão independente assim, já que é uma mistura entre diplomata, negociador, psicanalista e teórico da arte (BUENO, 2011, p. 275).

A figura do curador independente, tão comum nos dias atuais, se tornou cada vez mais presente a partir de meados dos anos 90 quando museus e instituições, por motivos principalmente econômicos, passaram a ter um diretor com responsabilidades sobretudo administrativas, encarregado também de arrecadar fundos, enquanto aos curadores convidados caberia sugerir e desenvolver projetos artísticos específicos

(SARDENBERG, 2011, p. 21-22). De acordo com Felipe Scovino, curador e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, na América Latina, há uma confluência dos papéis de artista, crítico, curador e professor, que é uma condição de origem econômica. Além disso, coloca que as funções de crítica e curadoria ainda não são bem definidas no Brasil, talvez devido à história da arte no país ser ainda muito recente, contando apenas com dois livros de referência que são *História Geral da Arte no Brasil*, de Walter Zanini, e *A Forma Difícil*, de Rodrigo Naves (BUENO; REZENDE, 2011, p.18).

Segundo HUO, o curador Hans Ulrich Obrist, ser curador hoje significa preservar, no sentido de salvaguardar, o patrimônio artístico; ser o seletor de novos trabalhos; fazer a ligação com a história da arte; expor ou arranjar trabalhos, além de buscar transformar a ida a uma exposição numa experiência extraordinária. Obrist tenta ampliar a noção de curadoria, partindo do princípio de que as exposições não precisam acontecer somente em galerias e envolver unicamente a exposição de objetos. “A arte pode aparecer onde menos a esperamos” (GROVES, 2014). O estilo curatorial de Obrist é delineado por exposições realizadas em ambientes domésticos, como a primeira mostra que realizou na cozinha de sua casa (CYPRIANO, 2013). Obrist se inspirou, assim como outros curadores, na curadoria feita pelo filósofo Jean François-Lyotard, em 1985, durante a exposição *Les Immatériaux*, realizada no Centro Pompidou, em Paris. A mostra tratava de como as novas tecnologias de informação moldavam a condição humana. O que interessou a Obrist foi que, em vez de Lyotard publicar um livro, deu forma a sua problematização realizando um labirinto. De acordo com o curador Philippe Parreno, o título da exposição refletiu não apenas a mudança nos materiais empregados, mas uma mudança no próprio sentido do termo “material”.⁴² Além da estrutura aberta proposta pelo labirinto, as paredes eram teias cinzentas que se estendiam do chão ao teto. Os visitantes usavam fones de ouvido para ouvir as transmissões de rádio que sumiam e reapareciam a medida em que percorriam a exposição. Lyotard definia a arte como forças resistentes que tornam as coisas não inteiramente como pensamos que elas são (GROVES, 2014). Ivo Mesquita, assim como a curadora Luisa Duarte, pensam a curadoria como uma forma de detectar uma série de sintomas do mundo de hoje, problematizados pelas próprias obras.

⁴² Lucy R. Lippard utilizou pela primeira vez a expressão “desmaterialização da arte” num artigo publicado em 1968. C.f. JESUS, Eduardo (org.) **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p. 117.

A exposição *Ocupação Arte Sonora*, realizada de 6 de março a 26 de abril de 2015, no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Castelinho, teve a curadoria feita por Franz Manata, artista e curador independente, cujo projeto *Arte Sonora*, gerado em parceria com Saulo Laudares, realizou mais uma edição durante esta mostra. *Arte sonora* é parte da prática artística do dueto desde 2009, quando foi realizado um workshop sobre a confluência entre som e arte durante o século XX. A partir de então, o projeto já assumiu diversos formatos como happenings, programas de rádio, podcasts e seu conteúdo é disponibilizado no site exst.net/artesonora. Já participaram dos programas artistas consagrados como Cildo Meireles, Leonora Barros e o coletivo Chelpe Ferro. O formato assumido em 2015, durante a exposição *Ocupação Arte Sonora*, propõe a transferência das atividades de ateliê de Manata e Laudares para o centro cultural, que convida o público para compartilhar. A programação da exposição determinava que as quartas-feiras seriam dedicadas as conversas e depoimentos de artistas, críticos e pesquisadores de arte e som, enquanto as sextas seriam dedicadas ao projeto *ThePlace*, prática desenvolvida pelo duo desde 1998, que consiste em um espaço coletivo de experiências sonoras, onde artistas, DJs, músicos e o público compartilham seus interesses e experiências em torno do som.

A exposição *Ocupação Arte Sonora* foi financiada, parcialmente, pela Secretaria da Cultura do Estado do Rio de Janeiro, após o projeto ter sido selecionado em edital. Foi a primeira vez que os artistas concorreram num edital e receberam a quantia de 15 mil reais. A realização foi feita pela empresa *Exst*, propriedade dos artistas. De acordo com Manata⁴³, foram gastos cerca de 30 mil reais, sem contar com as despesas de transporte e alimentação. Por ter sido executada com verba do governo, o artista deve oferecer uma contrapartida social, cobrando preços populares ou gratuidade na entrada, opção esta que foi escolhida por Manata e Laudares. Manata ainda revela que o dinheiro que sobra do que ganham com a venda de obras na galeria Artur Fidalgo, retirando a comissão e os gastos com material, é investido em seus projetos independentes. Suas obras chegam a valer 25 mil reais no mercado de arte. De acordo com o dono da galeria, localizada em Copacabana, Saulo Laudares e Franz Manata são considerados artistas emergentes. A galeria expõe em seu espaço outros artistas desta mesma categoria, mas também figuras renomadas como Hildebrando de Castro e Iran do Espírito Santo.

⁴³ Comunicação pessoal de Franz Manata, em entrevista via Skype, no dia 6 de agosto de 2015, e em entrevista realizada durante a exposição *Ocupação Arte Sonora*, no dia 24 de abril de 2015.

Manata e Laudares passaram a ser representados pela Galeria Artur Fidalgo em 2013, quando se apresentaram oficialmente ao sistema formal de galerias durante a realização do site specific *Em Cartaz*, no Armazém Fidalgo. Abaixo de uma iluminação de espetáculo ficava o cartaz com a foto e o nome dos artistas, lembrando a atitude do artista pernambucano Paulo Bruscky, que na década de 60 ficou exposto numa vitrine de uma loja com a placa “o que é arte? Para que serve?”. A estratégia de institucionalização do trabalho do duo foi iniciada com a exposição “individual” realizada na Casa de Cultura Laura Alvim, em 2012.

As galerias dividem a tarefa de sustentação do sistema da arte e circulação da obra com a pesquisa, o fazer artístico e o museu. Exposta em uma galeria, a obra de arte envolve-se no tecido da mercadoria, mas quando é vendida para um acervo institucional ou para uma coleção particular passa a ser vista pelo seu suposto valor inerente, constituindo-se em um ciclo (BRAGA, 2010, p. 65). A representação das galerias consiste, além de expor o trabalho dos artistas, promover suas obras junto a instituições internacionais, apresentá-lo constantemente em feiras e mencioná-lo aos críticos e colecionadores que circulam pela galeria (BRAGA, 2010, p. 72). A galeria prioriza a aceitação de um artista que já tem mercado, que possui grandes exposições no currículo e uma rede de relacionamentos com críticos e curadores. Há ainda galerias internacionais dispostas a estabelecer convênios com galerias brasileiras (BRAGA, 2010, p. 73).

Manata e Laudares, além de participarem de exposições coletivas e individuais, também participam de feiras importantes. Em 2012 e 2013, estabeleceram uma parceria com a Feira *ArtRio*⁴⁴, através do projeto *Arte Sonora*, desenvolvido junto aos alunos do Parque Lage. Franz Manata e Saulo Laudares, apesar de se apresentarem num circuito “independente”, têm a ciência de não existir vida para a arte fora do mercado. Pode ser o mercado de galerias e feiras de arte, que é o mais glamoroso e que movimenta cifras milionárias; o mercado das instituições acadêmicas que repousa nas universidades; o mercado das fundações e instituições que disponibilizam bolsas e residências; além de uma rede de apoio público com uma infinidade de editais nos mais diversos formatos, que, juntos, viabilizam a movimentação do sistema para além das galerias comerciais (MANATA, 2014, p. 13). Mas a dupla tem como objetivo principal atuar nos “mercados

⁴⁴ Feira internacional que acontece desde 2011 no Pier Mauá, no Rio de Janeiro, reunindo as principais galerias do Brasil e do mundo, tendo como objetivo fomentar a produção, a divulgação e a distribuição da arte brasileira no país e no exterior.

não monetários”, que têm ajudado a construir ao longo dos anos, formando pensamento, público e consumidores (MANATA, 2014, p. 14).

Em *Verbos* (2011), uma “trilha verbal” composta de depoimentos sonoros individuais dos artistas, exposta durante exposição individual na Casa de Cultura Laura Alvim em 2012, a dupla declara que o afeto é o amálgama de todos os seus trabalhos. Nesta instalação audiovisual, o duo depõe sobre suas operações conceituais e a ética presente em seus trabalhos. Afirmam, assim, que o objeto não é mais o problema central da arte. O curador desta exposição, Fernando Cocchiarale, explica que os artistas privilegiam processos a estrita contemplação de um objeto e seu destino ao mercado de arte⁴⁵.

Esse foco no processo artístico está em consonância com o olhar do curador suíço Hans Ulrich Obrist, que comanda ao lado de Julia Peyton-Jones a Serpentine Gallery, localizada no Hyde Park de Londres, considerada uma das principais galerias do mundo. Obrist dá preferência à obra “desmaterializada” e gosta de trabalhos que não podem ser dissociados de sua recepção pelo público das galerias e que, por não terem forma física, praticamente desaparecem quando os espectadores vão para casa (COOKE, 2015). Obrist afirma que tudo o que faz é ligado à velocidade. Na primeira mostra que organizou para a Galeria Serpentine idealizou a mostra *Take me (I'm yours)*, em que o visitante era convidado a sair com um objeto.⁴⁶

O espaço eleito para receber a mostra *Ocupação Arte Sonora* (2015), mais conhecido como o Castelinho do Flamengo, foi projetado em 1916 pelo arquiteto italiano Gino Copede para ser a residência do português Joaquim Silva Cardoso e transformado, em 1992, no centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho. Em 1992, a prefeitura entregou o Castelinho do Flamengo à população e deu o nome em homenagem ao dramaturgo, mais conhecido como Vianninha (1936-1974).

O Castelinho sempre chamou a atenção por sua arquitetura, mas a programação restrita e a falta de divulgação o deixavam quase invisível na cena cultural carioca. Em fevereiro de 2014, a curadora Kenya Van de Beuque assumiu a gestão do espaço com a missão de atrair público para o local, que integra a rede da Secretaria Municipal de Cultura (OLIVEIRA, 2015). A exposição *Ocupação Arte Sonora* faz parte desse

⁴⁵ Cf.: <<http://www.cultura.rj.gov.br/espaco-evento/casa-de-cultura-laura-alvim/franz-manata-e-saulo-laudares-na-galeria-laura-alvim>>. Acesso: 23 de abril de 2015.

⁴⁶ C.f.: Ilustríssima. Folha de São Paulo. 16/03/15. <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/03/1603784-hans-ulrich-obrist-tudo-o-que-faco-e-ligado-a-velocidade.shtml>>. Acesso: 20 de maio de 2015.

momento de revitalização do espaço que, por estar mais movimentado, tem trazido mais segurança para os moradores do bairro carioca.

O Castelinho, que era originalmente uma casa, é composto do térreo, dois andares e a torre. No primeiro andar ficavam as antigas salas de visita, a cozinha e as varandas; no segundo andar ficavam os quartos e, na torre, há um mirante de onde se pode vislumbrar uma bela vista do pão de açúcar, um dos cartões-postais da cidade. A exposição dialoga conceitualmente com a arquitetura do Castelinho, que é uma edificação eclética, que mistura elementos de estilos e épocas diversificados como o barroco, o renascentista, o neogótico e o art nouveau.

Há uma lenda contada sobre o espaço que diz que, na década de 30, após a morte dos donos do imóvel, atropelados em frente ao Castelinho, a filha do casal, Maria de Lourdes, passou a ser criada por um tutor, que roubou seus bens e a mantinha presa na torre. Na década de 70, o castelinho se transformou num cortiço habitado por moradores de rua, que passaram a ser assombrados pelo espírito da menina⁴⁷. Essa história sobre as assombrações da menina acrescenta uma atmosfera misteriosa e enigmática ao lugar. São tempos dentro de outros tempos e lugares dentro de outros lugares. O Castelinho se configura como um teatro que encena uma possibilidade trágica na arte contemporânea. O próprio conceito que carrega o termo ocupação, título da exposição, sugere uma experiência foucaultiana de habitar um espaço sem se fixar num lugar. Durante as ocupações, onde há uma convivência coletiva entre os artistas e o público, há uma preocupação do artista em provocar reflexões sobre os seus meios de produção e sobre as linguagens adotadas.

Segundo a arquiteta, crítica e curadora independente Marisa Flório Cesar, que realizou um mapeamento da nova produção artística do Estado do Rio em 2001, assim como do circuito de arte, que inclui centros culturais, mercado e instituições de ensino, os artistas do Rio estavam realizando ações e intervenções fora do espaço expositivo convencional em duas frentes, que seriam nas ruas da cidade e na criação de espaços alternativos como Agora/Capacete, Rés do Chão, Zona Franca, Atrocidades Maravilhosas, o prêmio Interferências Urbanas, Orlândia e Galeria do Poste. Surge uma tendência dos artistas viajarem por conta própria, um hospedando o outro. A casa deixa

⁴⁷ Cf.: PESSOA, Daniela. Rio mal-assombrado. Publicado na Veja Rio no dia 31 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/lugares-ma;-assombrados-2/>>. Acesso: 11 de julho de 2015.

de ter somente a função de moradia e passa a ser hospedagem, ateliê e lugar expositivo (BUENO, 2011, p, 125). Essas mudanças na configuração e função do ateliê, assim como sua dissolução, expansão ou deslocamentos estão relacionadas às profundas transformações dos sentidos de obra, autor e expectador (CESAR, p. 129). Essa tendência do circuito de arte contemporânea do Rio buscar espaços alternativos e também do artista expandir e deslocar o ateliê, ou seja, a sua casa, pode ser observada também no trabalho dos artistas Franz Manata e Saulo Laudares, especialmente nesta exposição *Ocupação Arte Sonora*, no Castelinho.

Chegamos à exposição, no dia 24 de abril de 2015, uma sexta-feira, às 14h. Era um belo dia de sol. Logo no primeiro andar havia a instalação *Dancing* (2007-2012), de Manata e Laudares, um letreiro em néon, funcionando como pano de fundo do Encontro Canto e Poesia, um encontro da terceira idade, onde os idosos cantam, recitam poesias e tocam instrumentos. Isto faz parte da programação do centro cultural. Por acaso, há aqui o encontro de outros tempos e gerações, o moderno e o contemporâneo. O artista norte-americano Bruce Nauman também escrevia poemas escritos com luz, usando lâmpadas de neon, como na obra *Desejo/necessidade/humana*, de 1983. Essas lâmpadas geralmente são usadas em outdoors ou fachadas de fast-foods e lojas, entretanto, assim como Nauman, Manata e Laudares não estão tentando nos vender um produto, mas despertar uma reflexão, uma sensação (KLEIN, 2012). Nas palavras da curadora do museu de arte contemporânea de Montreal, Sandra Grant Marchand, essas obras tratam de experiências que nos fazem pensar sobre a condição humana.⁴⁸

Nos quartos do segundo andar, encontramos a instalação *Panopticon* (2015), de Caio César Loures; as chaves em *My Mistake* (2015) de Vivian Caccuri; os tapa-ouvidos e os vidros de remédio e perfume, de Leandra Lambert e os vídeos *Ato Retrato* (2010-2011) de Lara Leal; *Urutal* (2009-2010) de Liliane Rodrigues; *Opnet=tempo* (2015), de Taís Monteiro; *Observações sobre o Cotidiano I e Veículos*, de Luiza Puterman. Entretanto, não se trata de uma exposição coletiva, mas de um trabalho colaborativo, no qual os curadores ou organizadores, chamados na ficha técnica de coordenadores, não exercem a função moderna de curadoria, mas se utilizam de noções curatoriais para realizar a exposição. Os demais artistas foram convidados a participar e a colaborar com essa experiência artística proposta pela *Arte Sonora*. Manata teve sua atividade curatorial influenciada pelo estilo dos curadores Fernando Cocchiarale e

⁴⁸ C.f. Youtube. The art of Bruce Nauman. Acesso: 7 de março de 2017.

Frederico Moraes. Para Cocchiarale, o curador assume a função do crítico de arte na contemporaneidade, realizando textos que auxiliem na produção de sentido das obras e não mais atuando como um porta-voz das vanguardas modernas.⁴⁹

Na torre, estavam alguns djs vindos de Brasília testando o som a ser compartilhado à noite, durante a apresentação do *ThePlace*, no térreo. O *ThePlace* foi o primeiro trabalho que Manata e Laudares fizeram ligado ao som, em 1998. Este trabalho, que já foi exposto na Bienal de Praga, na França e na Alemanha, consiste num espaço, sinalizado por uma malha de quebra-cabeças projetado na parede, onde artistas, intelectuais e público compartilham experiências de áudio, conversam, dançam e se divertem.

A instalação *Dancing* (2007-2012), colocada logo no primeiro andar, faz menção à emergência da conceituação do principal projeto dos artistas que é o *SoundSystem*. A ideia inicial do *ThePlace* (“local” onde se realiza o projeto) foi compartilhar a experiência da pista de dança e foi inspirada no multifacetado Roland Barthes. Saulo Laudares e Franz Manata leram o texto *Au Palace ce Soir*, contido na obra *Incidentés*, no qual Barthes descreve a experiência que teve na boate francesa *Le Palace* que era considerada o templo da dança. Barthes, através de sua escritura, descreve a potência desse encontro. A partir de então, repetir como diferença a intensidade da experiência vivida e descrita por Barthes passou a ser o desejo da dupla.

Confesso que sou incapaz de me interessar pela beleza de um lugar, se ali não houver pessoas (não gosto de museus vazios); e, reciprocamente, para descobrir o interesse de um rosto, de uma silhueta, de uma roupa, para saborear-lhe o encontro, é preciso que o lugar desse encontro tenha, também ele, seu interesse e seu sabor (BARTHES, 2004, p. 53).

O método de escrita e reescrita de Barthes consistia numa espécie de quebra-cabeças. Barthes organizava os fragmentos de anotações que ele fazia nas ruas em fichas e quando ia escrever um texto, fazia uma costura de partes dessas diversas fichas (PINO, 2015, p. 41). A malha de quebra-cabeças, grafitada ou projetada na parede ou no chão nas diferentes configurações de *ThePlace*, ao longo dos anos, tem inspiração na metodologia criativa de Barthes.

⁴⁹ Comunicação de Fernando Cocchiarale em entrevista concedida a alunos do Instituto de Artes da UERG, em 15 de julho de 2010. A entrevista sobre o conceito de crítica de arte está disponibilizada no YouTube. Acesso: 26 de agosto de 2015.

As instalações e vídeos dos artistas expostas no segundo andar estabelecem uma conversa com a instalação *Dancing* do primeiro pavimento e com o dinamismo dos ensaios dos djs na torre. A instalação *Panopticon* de Caio César é um panóptico às avessas, pois propõe o controle dos próprios sons da casa. A obra faz referência ao termo utilizado por Foucault para designar a sociedade disciplinar e de controle, do século XIX, cujo modelo fora inspirado no filósofo Jeremy Bentham. Nesta sociedade, há uma gestão dos corpos dos indivíduos que sofrem uma constante vigilância. Foucault denunciava a existência de relações de poder que atuavam através de mecanismos de adestramento em instituições como prisões, hospitais e fábricas. Há em *Panopticon* (2015) uma pergunta implícita: ainda são possíveis formas de resistência? Nós nos autovigiamos? Talvez a multiplicidade de chaves de Vivian Caccuri sejam buscas por possíveis respostas. Pois, como afirma Felipe Scovino, não há mais uma chave de compreensão (2011, p. 19). Os vidros de remédio e perfume de Leandra Lambert remetem à medicalização da existência e à prática de um cuidado de si, necessários para a realização de uma boa performance dos indivíduos dentro da sociedade contemporânea. Segundo Manata, há uma materialização do silêncio. Alexandre Mandarin produziu poemas com fábulas da torre. Dois vídeos tratam de ruídos produzidos no cotidiano de um prédio e dos efeitos do vento num tronco de árvore, no decorrer de um dia. Essas diferentes perspectivas foram eleitas para compor a *Ocupação Arte Sonora* e, talvez, para torná-la mais inteligível, na medida em que, como afirmou Manata, trabalham ainda com os mecanismos de exposição próprias da tradição.

Quanto aos aspectos curatoriais da exposição *Ocupação Arte Sonora*, realizada no Castelinho, estes se baseiam na proposta inversa de Obrist que seria transformar o imóvel Castelinho na casa dos artistas, em seu ateliê, como um “museu-casa”. O Castelinho, por ter sido originalmente uma moradia, não é um espaço neutro, não se configura como sendo a situação do cubo branco. A fim de realizar esta familiarização do espaço, os artistas investiram na produção, levando tapetes, mesas, alguns objetos pessoais, trocaram lâmpadas e convidaram os amigos.

Segundo Manata, essa experiência proposta pela *Arte Sonora* começou em 2008, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, quando poucas pessoas praticavam essa relação entre arte e som. O objetivo era dar visibilidade ao som enquanto dispositivo social. Sete anos depois da experiência no Parque Lage, mais um desdobramento é feito nesta *Ocupação* no Castelinho. Os trabalhos passaram a ser disponibilizados e divulgados no site Exst.net. De acordo com Laudares, *Exst*, nome da empresa que

coordena todos os projetos de Manata e Laudares, é um neologismo entre exist e exit (existir e saída), dando uma pista do que seria a proposta conceitual da dupla. *EXST*, também foi o título dado a uma caixa de sinalização, em letras vermelhas, uma contração das palavras exit/exist/êxtase. Nas palavras da crítica de arte e curadora Marisa Florido Cesar:

Se a existência é ek-sistência, uma ex-posição, um êxtase... Se existir é esse fora como passagem ao “si mesmo como outro”, Franz Manata esvazia o espaço expositivo para deixar sobre a porta de saída apenas o convite a essa exteriorização sem a providencia dos astros, mas submetida ao infinito do outro (CESAR, 2014, p. 161).

Durante os dois meses da exposição, as quartas eram dedicadas a receber pesquisadores de arte e som como Fausto Facet, o maestro Gilberto Mendes e Eduardo Licet e as sextas dedicadas ao *ThePlace*, apresentando a cena de música eletrônica contemporânea. Durante o *ThePlace*, as pessoas ouvem música eletrônica, bebem cerveja e dançam. Nestes encontros são compartilhadas gravações de discos, fitas, pequenos concertos, apresentações curtas, uma infinidade de atividades, que não são comunicadas formalmente, mas que estão sendo produzidas. Estas atividades obedecem a um outro rito, que não corresponde ao rito da tradição, onde o artista expõe e mostra, como as salas da *Ocupação Arte Sonora* que expunham instalações e vídeos de outros artistas. Como afirmou Manata: “O *ThePlace* se configura como uma experiência mais fluida, em rede, rizomática, onde as pessoas agregam e desagregam, conectam e desconectam, compatível aos novos paradigmas contemporâneos”. O objetivo da *Ocupação Arte Sonora* foi colocar o som no centro da questão, assim como proporcionar encontros afetivos, durante dois meses.

Segundo a curadora e crítica Fernanda Lopes, apesar desses movimentos alternativos no circuito, não há uma arte independente, já que tudo está dentro do mercado. Até mesmo trabalhos que não tenham uma apresentação física, como os trabalhos sonoros apresentados por Manata e Laudares, trazem resultados como “objetos mentais”. Independente da forma ou materialidade, os trabalhos têm que ter uma presença, seja física ou não (BUENO; REZENDE, 2011, p. 189). De qualquer maneira, como pontuou a crítica e curadora Luisa Duarte, filha do também curador Paulo Sérgio Duarte, existe um campo de possibilidades no qual podemos atuar e fazer transformações (BUENO; REZENDE, 2011, p. 218).

Como discutimos, o que se dá na exposição/encontro *Ocupação Arte Sonora*, pertinente ao âmbito da arte contemporânea, são produções aparentemente inapreensíveis, processuais ou comportamentais que se desenvolvem em função de noções interativas, conviviais e relacionais. A arte contemporânea não mais utiliza o novo como um critério, ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para uma discussão ilimitada. Assim sendo, esta “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009) tem como tema central o encontro, o estar junto, possibilitando uma elaboração coletiva do sentido. E, quando se propõe a investir e problematizar a esfera das relações, desenvolve um projeto político. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material, pois configura-se como um elemento de ligação. Dessa maneira, a aura das obras de arte desloca-se para seu público. A tese do crítico de arte Nicolas Bourriaud se baseia no argumento de Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* (1967), obra de referência na qual argumenta que nesta sociedade a relação social entre as pessoas é intermediada por imagens, e propõe como uma linha de fuga a este processo de união a partir de uma separação, a produção de novos modos de relações entre as pessoas através da arte. Depois que Marcel Duchamp redefiniu o papel do artista no sistema de arte, recusando a noção romântica de gênio criador, levou a uma progressiva desmaterialização da obra de arte. Durante a sua conferência, em 1957, sobre o processo criativo, Duchamp afirma o espectador como coautor da obra, participando da criação através do “coeficiente de arte”, que é a diferença entre o que o artista havia projetado realizar e o que realizou. A obra de arte já não mais possui autonomia, é um objeto parcial, que tem uma autonomização relativa.

Além da pesquisa do som, os artistas têm como principal intenção proporcionar uma experiência de dilatação do tempo instigada por algum signo sonoro. Isso fica ainda mais evidente na interferência urbana *AFTER:Nature*, realizada em 2008 e premiada no mesmo ano. Nesta obra, os artistas propõem uma desaceleração, ativam a escuta, a acuidade dos ouvidos, ao emitirem os sons dos cantos dos pássaros. São essas fraturas que os artistas introduzem no tempo, que os permitem realizar novas suturas, trazendo um olhar singular para a arte contemporânea. Apesar da consonância com os fenômenos que envolvem a era digital, especialmente no que tange a experiência do tempo – profundamente alterada pelo uso da internet, do skype, das redes sociais, dos iphones, do whatsapp – Manata e Laudares propõem uma vivência da intensidade do encontro com o outro, promovendo conexões num processo colaborativo. Esse tempo labiríntico da era digital, relacionado à experiência em rede, que se refere a um tempo

em múltiplas direções, paradoxalmente é um tempo comprimido pelas novas tecnologias. Os artistas atuam como catalisadores, como caixas de ressonância que permitem dar visibilidade a essas questões contemporâneas e, ao mesmo tempo, propor alternativas.

5.2. A CURADORIA DO PROJETO ABOTOADOS PELA MANGA DURANTE A 29^A BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO

A exposição *Abotoados pela Manga*, realizada simultaneamente à 29^a Bienal de São Paulo, em 2010, foi idealizada pelo artista Franz Manata e pela curadora Maria Montero, consistindo num processo colaborativo entre vários artistas, que compunham uma exposição de motivos do seu fazer artístico, na qual o processo, a convivência, o compartilhamento, o devir, eram mais importantes que os produtos ou objetos artísticos lá encontrados. Dessa forma, os artistas questionaram as noções de autoria, originalidade, objeto e deram ênfase a processos rizomáticos e à festa dionisiaca dos encontros afetivos.

A multiplicidade de invenções do termo cultura, ao longo dos diversos períodos históricos, indicia que essa mobilidade de sentidos se deve à constatação de que tudo é fruto de uma interpretação. A complexidade e a heterogeneidade que comporta o termo ainda durante o século XXI dimensiona a importância da criação constante de novos sistemas de significação (CUNHA, 2009). O que nos interessa aqui é investigar a micropolítica imanente no projeto artístico *Abotoados pela Manga*, realizado em 2010, ao mesmo tempo em que ocorria a 29^a Bienal de São Paulo. Elegendo a perspectiva nietzschiana de uma filosofia da aparência que dá sentido à existência a partir de fenômenos estéticos (BAYER, 1995, p. 327), nos propusemos a pensar na intempestividade deste processo colaborativo.

O projeto *Abotoados pela Manga*, realizado do dia 18 de setembro a 2 de outubro de 2010, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, surge para realizar uma ação política durante a 29^a bienal de São Paulo. Um grupo de 35 artistas decide se reunir num galpão onde funcionava uma loja de móveis na rua Dr. Virgílio de Carvalho Pinto 522, que foi cedido por um amigo do artista Franz Manata, um dos idealizadores do projeto. *Abotoados* também aconteceu no hostel Ô De Casa, rebatizado de Nova Holanda. Franz Manata, que vive no Rio de Janeiro, se uniu a curadora paulista Maria Montero para

elaborarem a gestão curatorial do projeto. A dupla de curadores percorreu diversas cidades do Brasil durante um ano, visitando ateliês a fim de mobilizar artistas para este encontro. A concepção deste trabalho desejava então formar uma rede colaborativa que reuniria artistas, colecionadores, curadores, interessados em arte, sem uma hierarquia entre os participantes, considerando que, naquele período, todos “estavam” artistas. Foram sendo abotoados: André Lenz, André Sicuro, Bernardo Mosqueira, Bruno Queiroz, Chico Fernandes, Cleantho Viana, Cristiano Renó, Daniel Murgel, Eduardo Bayer, Evandro Machado, Vivian Caccuri, João Maciel, Pedro Victor Brandão, Rafael Polo, Gráfica Utópica, além dos coletivos Filé de Peixe e Opavirá! e o projeto *SoundSystem*, desenvolvido pelo duo Franz Manata e Saulo Laudares.

A divulgação da exposição foi realizada a partir de convites em formato de tickets de metrô que foram distribuídos nas ruas da cidade e nas proximidades do metrô e também por adesivos inspirados naqueles dos sanitários masculino e feminino, entretanto reunindo os dois gêneros e substituindo a palavra Sanitário por Santuário, que foram colados em postes nas ruas e na própria placa da rua dr. Virgílio. No espaço expositivo underground, em contraste com as práticas da importante instituição Bienal, os artistas ocupavam o espaço, realizando seus processos de criação enquanto o público visitava a exposição, sem apresentar um objeto acabado. Durante esse programa de imersão, vários participantes (artistas) transferiram seus ateliês para o espaço, alguns desenvolveram atividades mobilizando a comunidade e escolas próximas, enquanto outros continuaram fazendo o que faziam no seu dia-a-dia. “Em esquema de reality show”⁵⁰, muitos artistas se mudaram para o espaço onde continuaram a produzir suas obras. No galpão, os artistas realizaram pinturas, desenhos e até buracos nas paredes deixando o tijolo à mostra, performances, instalações, projetos de videoarte, participaram de encontros com visitantes e publicaram conteúdos e registros gerados durante a ação nas redes sociais. Para realizar esta prática artística baseada no compartilhamento, na interação profissional e afetiva e nos encontros não havia um programa pré-determinado, ou seja, as ações foram ocorrendo de forma rizomática, num sistema aberto, sem a precisão de um começo e de um fim, pois encontrava-se entre as coisas, em devir, num fluxo contínuo (DELEUZE; GUATARRI, 1995).

De acordo com Franz Manata, a prática artística do *Abotoados pela Manga* não é produto de uma curadoria tradicional, é baseada em *noções curatoriais*, como a

⁵⁰ C.f. expressão utilizada por Thereza Pires in: <therezapires.blogspot.com.br>. Acesso: 19 de julho de 2016.

formatação do projeto realizada com a curadora Maria Montero, em *noções afetivas*, nas relações encontradas em parcerias afetivas e profissionais, e em *noções de visibilidade*, por isso a escolha estratégica da ação ocorrer durante a bienal. O projeto *Abotoados pela Manga* almejou atuar como uma membrana no sistema tradicional das artes, causando fissuras e fendas dentro do próprio sistema, sem a pretensão de estar fora dele.

Os artistas do projeto *Abotoados pela Manga* têm como objetivo principal atuar nos mercados simbólicos (MANATA, 2014, p. 14). Como afirmou Manata: “num momento em que a bienal faz política e seus artistas a representam, nós agimos politicamente”. Dessa forma, é mais importante dar visibilidade aos artistas e aos motivos de suas ações do que expor obras propriamente ditas.

A 29ª bienal de São Paulo aconteceu no Parque Ibirapuera entre os dias 25 de setembro e 12 de dezembro de 2010 e teve como título *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, um verso retirado da obra *Invenção de Orfeu* (1952), do poeta alagoano Jorge de Lima. O poema diz: “mesmo sem naus e sem rumos/ mesmo sem vagas e areias/ há sempre um copo de mar para um homem navegar...” A necessidade da potência criadora da arte para seguir adiante mesmo sem saber exatamente o que é arte contemporânea é afirmada. A curadoria geral da bienal foi feita por Moacir dos Anjos, curador da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife/PE e por Agnaldo Farias, além de contar com a contribuição de um grupo de curadores convidados de procedências diversas (MUNIZ, 2010). Foram selecionados 161 artistas de diversos países, sem tomar a origem territorial como valor de seleção. Todos os trabalhos selecionados tinham em comum o fato de contemplarem de alguma forma uma dimensão política, a ideia de uma política da arte. O procedimento curatorial de Moacir dos Anjos reafirma a posição recém conquistada, mas reivindicada por Walter Zanini desde a década de 80, que se constitui na abolição das chamadas representações nacionais. Somente em 2006, na 27ª bienal, curada por Lisette Lagnado, essa metodologia de seleção foi abandonada, considerando que não traduz a complexa rede de migrações e trânsitos que marca a vida contemporânea.

O cartaz da 29ª bienal continha três bússolas artesanais (que mais pareciam botões de roupa) que, segundo Moacir dos Anjos, era algo que se fazia muito nas escolas brasileiras, mas que no caso da bienal remete a uma busca de orientação, a procura de um caminho, que pode ser encontrado na arte.⁵¹ A fim de não criar uma

⁵¹ C.f. <http://www.artecapital.net/entrevista-14-moacir-dos-anjos>. Acesso: 1 dez. de 2015.

exposição meramente contemplativa, a dupla de curadores criou 6 Terreiros, locais de convivência e expressão de aspectos da cultura brasileira, como o samba e o candomblé. Como na bienal anterior havia uma discussão muito focada no próprio meio da arte e nas bienais, o que a tornou muito narcísica, fez-se necessária essa abertura para outras expressões culturais.

A tradicional Bienal de São Paulo, hoje com 68 anos, é a segunda instituição mais antiga do mundo, depois da bienal de Veneza. A 29ª bienal, curada por Moacir do Anjos, tinha como uma de suas missões reverter a má impressão causada pela bienal anterior, a 28ª bienal (2008), que foi apelidada de “bienal do vazio”, pois além de ter atraído um público bem menor que as edições anteriores, ficou com o segundo andar inteiro vazio em função de um protesto dos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen contra as dificuldades financeiras e os problemas de gestão que enfrentaram. Heitor Martins, presidente da instituição eleito em 2009, tinha o objetivo de recuperar a imagem da grande vitrine da arte brasileira para o próprio país e o exterior.

A estratégia de provocar reações e protestos continuou dando certo. Antes mesmo do início da abertura da bienal já havia um recurso da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) contra a inclusão da obra do pernambucano Gil Vicente, uma série de telas intitulada *Inimigos* acusada de fazer apologia à violência. Nas telas, o artista aparece executando figuras importantes do cenário político brasileiro como Lula e FHC. Após polêmica, a obra tornou-se um dos destaques da bienal. A instalação do argentino Roberto Jacoby *El alma nunca piensa sin imagen* não foi exibida porque infringia a lei eleitoral ao propor reproduzir uma campanha política em prol da então candidata Dilma Rousseff em plena bienal, um espaço público onde é vedada a veiculação de propaganda de qualquer natureza. A instalação *Origem do Terceiro Mundo*, de Henrique Oliveira era representada por uma vagina gigante. A visão do artista norte-americano Jimmie Durham sobre o Brasil é expressada através de objetos e recortes de jornais e revistas, expostos numa sala denominada *Centro de Pesquisa da Normalidade Brasileira*, retrato de um cotidiano onde predominam a segregação social e a violência. Outra polêmica foi a causada por *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, a obra de maior dimensão da bienal, que mobilizou cerca de 2000 pessoas na sua montagem, exposta no vão central, que reunia três urubus vivos presos numa enorme gaiola ao som de músicas como *Bandeira Branca* e que, apesar da autorização inicial do Ibama, provocou a ira de entidades de defesa dos animais e a posterior ordem do Ibama para remoção dos animais da mostra. Nuno Ramos, ao construir uma estrutura

aparentemente rija, mas feita de areia, provavelmente denuncia simbolicamente os problemas de sustentação das condições sociopolíticas no Brasil e a sua crise ética. A bienal teve a participação de obras de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, do cineasta Jean-luc-Godard, Jimmie Durham, José Leonilson, Miguel Rio Branco, entre muitos outros.⁵²

Franz Manata e Saulo Laudares, de outro modo, atuaram realizando uma política subcortical, subterrânea, que trabalhava nas entrelinhas, com questões menos explícitas e evidentes. O que os interessava era mobilizar o fator de a(fe)tividade das existências. A performance de Paulo Bruscky, de 1978, quando permaneceu numa vitrine em Recife portando um cartaz no seu corpo que indagava: *O que é arte? Para que serve?* colocava em discussão a complexidade desta pergunta tendo em vista as exigências utilitárias do mercado.

No livro *Quem tem medo da Arte Contemporânea?*⁵³ (2006), o curador Fernando Cocchiarella discute sobre a trama da arte contemporânea, considerando que esta, diferentemente da arte moderna, não tem mais um guia caminhando na frente e indicando o caminho. O artista contemporâneo inventa sua própria poética e sua própria técnica, considerando que qualquer material pode ser utilizado. Todos podem ser artistas.

A ideia inicial para a concepção do projeto *Abotoados pela Manga* se deu a partir da leitura de um texto do artista Cildo Meireles (que estava expondo a instalação *Abajur* na 29ª Bienal em 2010) para o trabalho *Inserções em circuitos ideológicos*, realizado em 1968-1970. O artista diz que nessa época já não trabalhava com metáforas ou representações e que havia uma tendência do trabalho se volatilizar, já que havia uma ausência ao culto do objeto. *Inserções em circuitos ideológicos* nasceram dos projetos Coca-Cola e Cédula e consistiam em realizar inserções ou fendas (função da arte) no que era instituído pelo circuito (função da indústria). O projeto consistia em escrever frases subversivas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola, realizando uma intervenção política. As inserções só existiriam na medida em que não fossem mais apenas a obra de uma pessoa, pois a importância do trabalho estaria na sua prática por outras pessoas. A intenção de Cildo Meireles era trabalhar não com o comprador do mercado de arte, mas com o público, o elemento mais importante desta estrutura.

52

C.f: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/os+dez+destaques+da+29+bienal+de+artes+são+paulo/n1237783792110.html>. Acesso: 30 nov. de 2015.

⁵³ Baseado em depoimentos de artistas, críticos, curadores e o público de arte durante um curso realizado na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, em julho 2003. Há um vídeo disponível no YouTube.

Uma das ações mais interessantes de *Abotoados pela Manga*, projeto paralelo à bienal, foi realizada por Rafael Polo, pesquisador da área de informática (que foi abotoado no último instante a convite de Franz Manata) e Bruno Queiroz, que atuaram como hackers (artistas naquele momento) fazendo publicações num twitter falso da bienal (@29bienal), deixando os internautas que procuravam informações sobre a bienal confusos com as inserções de ruídos nas mensagens, mostrando que sempre há brechas e linhas de fuga dentro do que está instituído. Esse jogo ou brincadeira com o conteúdo do twitter do mais respeitado discurso sobre arte no Brasil, o site da Bienal de São Paulo, mostra os efeitos dos dispositivos que expressam relações de poder e problematiza o lugar das verdades.

Logo na entrada da exposição *Abotoados pela manga*, havia uma projeção de corpos andróginos nus fazendo movimentos eróticos. Mais adiante, um vídeo de um carrossel de um parque de diversões que girava nos sentidos horário e anti-horário. O artista André Sicuro realizava filmagens da exposição. Na performance *Concerto de Gargantas* de Vivian Caccuri, 6 pessoas maquiadas pela artista se reúnem num círculo, cada uma portando um microfone de contato que deve ser pressionado contra o pescoço na região onde a voz vibra. Em *Maquiagem amplificada* capta o som de cosméticos que vão direto para o fone do participante. Saulo Laudares e Franz Manata, através do projeto *SoundSystem*, realizaram uma instalação sonora com um dispositivo que captava os sons das batidas do coração do público e os emitia no ambiente. Em 2006, o duo realizou uma instalação sonora no Parque Lage intitulada *Heartbeat* que era uma trilha sonora composta a partir do ritmo cardíaco de cada um deles. Os sons emitidos no trabalho de Vivian Caccuri lembravam mantras e as batidas de coração do público davam um clima pulsante e dionisíaco à exposição.

O coletivo *Filé de Peixe* apresentou a ação *Piratão # 10: vamos invadir sua praia!* O *Filé de Peixe* é formado por três integrantes (Alex Topini, Fernanda Antoun e Felipe Cataldo) que brincam com o status elitizado das obras de arte e, a partir da pirataria, compartilham e vendem por preços populares videoartes e filmes de artistas na rede. Durante a exposição lançaram o objeto *Piratão Jukevideo*, uma máquina de jukebox adaptada para passar somente os vídeos do acervo do *Piratão*.

O coletivo *Opavivará!*, formado por 6 integrantes que pedem para que seus nomes não sejam divulgados individualmente, propõem a questão do convívio social, das relações humanas, e a relação com personagens da cidade do Rio, como o camêlo. Durante a residência no *Abotoados*, levaram sua *Espreguiçadeira Multi* (2010), uma

cadeira de praia que, em vez de um, possui três lugares. Havia também um artista-tatuador realizando tatuagens e colocando piercings; um vídeo de um astronauta jogando lixo na lua sendo exibido; uma performance com casacos pretos colocados em círculo, amarrados pela manga, onde os artistas vestiam como um Parangolé à la Oiticica e dançavam de mãos dadas, fazendo alusão ao título da exposição. Toda a ação, incluindo salário para os participantes, foi bancada por uma colecionadora que prefere manter o anonimato.⁵⁴

A questão da originalidade e da autoria são repensadas durante a exposição *Abotoados pela manga*. A problematização da função-autor (CAMPE, 2012), discutida no artigo *O artista contemporâneo na era da produção colaborativa*, aponta que esta função pensada por Foucault é uma invenção da modernidade, já que o nome do autor não era algo tão importante na época das tragédias, e que devemos pensar nos atravessamentos discursivos das obras e não apenas no autor/obra em si, como se fosse um e não um múltiplo. A curadoria, então, pensou a exposição como perspectivas que conversam durante o processo de criação e assumem essa multiplicidade. “Mesmo que (em *Abotoados pela Manga*) cada obra tenha sua autonomia poética, elas assumem novos sentidos e significados por terem sido criadas coletivamente e por co-habitarem o mesmo espaço” (CAMPE, 2012, p. 8). Na era da informação e do fluxo existem apropriações do que é do outro e menos brigas por direitos autorais. Entretanto, mais do que questionamentos sobre o objeto, autoria e originalidade, o que nos chama a atenção é o caráter corporal e dionísio do projeto, que ao atuar em espaços independentes, se desvincula da burocracia e das dificuldades de gestão próprias às instituições de arte no Brasil, permitindo aos artistas afirmar o devir da existência através da criação, da dança, da música, de suas pulsões cardíacas, dos seus afetos.

Como discutimos, o que se dá na exposição *Abotoados pela Manga*, pertinente ao âmbito da arte contemporânea, são produções aparentemente inapreensíveis, em processo, que se desenvolvem em função de noções relacionais. A arte contemporânea não mais utiliza o novo ou inédito como um critério, ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para uma discussão sem fim. Assim sendo, esta “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009) tem como tema central o encontro, a interação, o viver junto, a partilha de momentos. E, quando se propõe a investir e problematizar a esfera das relações, desenvolve um projeto político.

⁵⁴ Cf. Matéria Olho neles escrita por Fabiano Moreira.

5.3. A EXPOSIÇÃO AFTER NATURE NA SÉ GALERIA, EM SÃO PAULO

Num sábado, dia 7 de abril de 2018, aconteceu a abertura da exposição *After Nature*, primeira individual do duo Manata Laudares em uma galeria em São Paulo. O local começou as atividades há 7 anos como um espaço alternativo de residências denominado *Phosphorus (2011)* e há 4 anos tornou-se a Sé Galeria, sob a direção da curadora Maria Montero. O casarão de 1890, que foi o o primeiro cartório da cidade, fica localizado no centro de São Paulo, um local de intenso fluxo. O projeto funciona como um pulmão que oxigena a poluída cidade. É um lugar de experimentação, encontro, contato, pesquisa e de muito afeto. De acordo com Maria Montero, é um projeto quase utópico, que trabalha num tempo diferente do mercado, subvertendo as lógicas. O fósforo, que deu origem ao nome do espaço Phosphorus, é o combustível para acender a vela, cuja chama é o símbolo da criação (BACHELARD, 1989). É um espaço multidisciplinar e compartilhado, que possui uma galeria, um ateliê de residentes e um brechô vintage, que é a Casa Juisi. A exposição marca o início da representação da dupla carioca pela Sé Galeria. Segundo a crítica e curadora da exposição Lisette Lagnado, que assina o texto de apresentação da exposição: “Nesse momento em que o digital e o virtual investem um poder de inclusão do outro, cabe examinar propostas que se mantiveram à margem da lógica da manufatura de um objeto puro. Compartilhar, colaborar e transferir ao público o uso de “produtos” são as três operações fundamentais que norteiam um percurso cuja visibilidade permaneceu oculta do sistema formal de mercado, mesmo atuando intensamente na economia política das artes”.⁵⁵

Neste texto de abertura, Lagnado fala a respeito da palavra exposição não dar mais conta de definir as práticas artísticas contemporâneas, que não mais exigem a presença do corpo físico do visitante no local, já que sua presença pode ser dar virtualmente, através das redes sociais, entre outros meios. E questiona: qual o sentido de realizar mais uma exposição que pretende atuar no campo real e questionar a economia da arte? Mais adiante pontua: Manata Laudares transitam entre vários saberes, do bordado à escultura, da taxonomia à biologia. O duo cria um ambiente sintético-real, trazendo reminiscências conceituais (de John Cage a Guilherme Vaz) para repropor a poética em extinção dos passeios românticos. O conceito de panorama, anterior à

⁵⁵ C.f. <http://www.artequaeacontece.com.br/2018/04/after-nature/> Acesso: 9 de abril de 2018.

invenção da fotografia, retorna aqui no tema da paisagem, com elementos concretos, fabricados e representados.

Guilherme Vaz é um dos pioneiros da arte conceitual e sonora no Brasil, além de ser responsável pela introdução da música concreta no cinema brasileiro. Trabalhava no liame entre a música e as artes visuais e, desde o final da década de 1960, questionava a concepção de arte como produção de objetos e propunha que a existência virtual da arte fosse concreta. Nos anos 70 criou a instalação *Crude*, “música para muros e paredes”, que ele definiu como música corporal. Nos anos 80 fez a partitura conceitual *Silêncio* e disse que havia uma proposta transcendente no pensamento de Cage que era a libertação da arte em relação ao artista e acreditava que esse seria o grande silêncio.

Lagnado fala também a respeito da influência de Oiticica na obra de Manata Laudares e do fim das utopias:

A casa inteira encontra-se impregnada de uma atmosfera artificial, atravessada por emissões sonoras. Pode-se falar em ocupação artística, deslocando nossa atenção para nosso tecido físico e social. Precursores no Brasil da síntese entre o espaço da arte e a pista de dança, vislumbrada com a *Cosmococa CC2 Onobject* (1973) de Hélio Oiticica, Manata Laudares vêm mapeando a produção eletrônica e nos entregam sua versão fria e coerente com a distopia do futuro da civilização humana (LAGNADO, 2018).

Oiticica defendia a arte não só como mero objeto, mas como agente de interferência na sociedade e, mais especificamente na série *Cosmococa*, propunha uma interação com o espectador, envolvendo mais sentidos do seu corpo. Esse projeto foi idealizado pelo artista juntamente ao cineasta Neville d’Almeida, em 1973. No CC2 ON OBJECT havia um chão de espuma azul que impelia o público ao movimento e sobre o qual havia formas geométricas com as cores primárias.

After Nature de Manata Laudares já foi apresentada em algumas versões já mencionadas anteriormente, como a apresentada em 2008 no Aterro do Flamengo e em 2013 na Galeria Artur Fidalgo. Em 2014, a obra aconteceu em São Luiz da Boa Sorte. Esta edição na região de Vassouras no Rio de Janeiro contou com a participação da artista Anna Bella Geiger com um vídeo, dois fusquinhas de Jarbas Lopes, entre outros artistas, e do pesquisador Adair Rocha⁵⁶, que relatou o impacto que a imagem de uma árvore a beira de um lago e os sons da natureza lhe causaram naquela ocasião. Os

⁵⁶ Depoimento dado por Adair Rocha durante minha banca de qualificação realizada no dia 9 de outubro de 2017.

artistas gravavam os sons do lago e dos bichos e os reproduziam em tempo real. Este trabalho no Monstro da Boa Sorte aconteceu numa fazenda, que era uma antiga fazenda de café, por isso havia um clima pesado devido ao sofrimento que atingiu os escravos. Para esta exposição foi construída uma plataforma em frente a um lago onde foram instalados tweeters. Estes trabalhos compõem pequenas narrativas sonoras e os artistas sentem a necessidade de fazer a imantação dos lugares e perceber como estes locais funcionam energeticamente antes de exporem.

A expressão *After Nature* provém do título da obra literária do autor alemão Winfried George Sebald, publicada em 1988, e também foi posteriormente título da obra do pesquisador norte-americano Jedediah Purdy, *After nature, uma política para a antropocena*, publicada em 2015. A obra de Manata Laudares materializa esse conceito na arte contemporânea, dando novos contornos.

A colaboradora da *Frieze Magazine*, Fernanda Bresser, indicou a exposição *After Nature*, na Sé Galeria, na edição de 10 de abril, sublinhando o aspecto híbrido do trabalho do duo: “It’s this combination of nature and digital media that fills the artists’ 20-year career survey at Sé Gallery”⁵⁷ (BRESSER, 2018).

A exposição *After Nature* de Manata Laudares é programada em quatro partes, com cada seção composta de um conjunto de trabalhos abertos de diferentes períodos. Quando combinados, criam uma “atmosfera imersiva”, como dizem os artistas, tomando emprestado o vocábulo da música eletrônica.

A obra de Manata Laudares é plural, híbrida, indagadora, marcada pela ambiguidade, possui uma tensão que questiona o lugar do homem no mundo. Há um sentido ético, um compromisso com a obra, tal qual Guimarães Rosa descrevia como sendo um “compromisso do coração” (COUTINHO, 2013, p. 24). Há uma preocupação no trabalho do duo em não se limitar a fórmulas preconcebidas, mas em perscrutar os vários movimentos da alma.

Chegamos na Sé Galeria numa quarta-feira no dia 21 junho de 2018 às 16:30 e lá permanecemos por 2 horas. Encontramos com Franz e Saulo por acaso, como no jogo de dados nietzschiano. Percorremos toda a galeria em companhia do duo.

Conversamos um pouco e iniciamos o trajeto pelo segundo andar. Essa primeira parte corresponde à fase em que os artistas ainda estavam em Belo Horizonte indo para o Rio de Janeiro. Essa fase não tem muita cor. Na entrada da sala superior havia uma

⁵⁷ “É essa combinação de natureza e mídia digital que preenche os 20 anos de carreira dos artistas avaliados na Sé Galeria” (tradução nossa).

imagem no vídeo de Manata Laudares durante uma performance na Casa França Brasil, com sua arquitetura neoclássica fake. Abaixo da imagem estava disponibilizado um headphone com a instalação sonora *Verbos* (2014). Um lado do fone emitia a voz de Manata e o outro de Laudares. Ao colocar os dois lados do fone podíamos ouvir as duas vozes simultaneamente, complementando-se e interferindo mutuamente. Ao escutar uma parte da fala, pode-se dar conta do todo. Ao lado encontrava-se a obra *Por via das dúvidas* (2006), que evoca a atitude de tapar os ouvidos com protetor auricular, mostrando ao público que ele pode selecionar o que será ou não escutado.

Dentro da sala, *Amplified PA* (2006), 6 caixas de som impressas sobre metacrilato simulam perfeitamente caixas de som de verdade. As imagens são fotografias laminadas. Neste espaço coexistem 3 versões da obra *Usotópico*. *Usotópico [Pills]* (1996-2018), exibe um único frasco de vidro com pílulas com x impresso sobre prateleira, simbolizando a mistura do duo Manata Laudares, num momento em que não se pode mais definir com precisão os limites entre um e o outro. Os comprimidos, neste caso, são placebo. Os artistas inspiraram-se nas primeiras cenas do filme *Matrix*, quando o personagem fazia a escolha entre um comprimido azul ou vermelho. A escolha da pílula azul o faria continuar sem saber de nada, mas ao tomar a vermelha descortina o mundo a sua volta. O *Usotópico [Love Parade]* (2006) contém dois comprimidos com a impressão do símbolo da Love Parade e uma foto do Saulo no chuveiro dentro de um plástico ziplock, ambos emoldurados numa caixa de vidro. Love Parade foi a primeira grande parada de música eletrônica realizada em Berlim, na década de 90. *Usotópico [Cartaz]* (2001) mostra mão segurando duas cápsulas numa foto e noutra a mão pegando uma das cápsulas. *Bandeira* (1998-2005), uma serigrafia sobre tecido é uma bandeira negra com a opção marcada com um x branco entre parênteses, mostrando que todo o processo é uma escolha, é uma tomada de atitude, de posição, é uma decisão. A obra tem a ver com o uso dos psicotrópicos, das drogas, principalmente o Ecstasy ou bala, prática muito comum no meio da música eletrônica, embora essa “onda” possa ser proporcionada somente pela própria frequência hipnótica do som.⁵⁸

⁵⁸ A bandeira é utilizada em várias ações do grupo. Em 2005 foi realizada a ocupação da barca Rio-Niterói durante a ação Pirata, na qual esta mesma bandeira foi hasteada na proa da barca Itapuca.

Imagens da simulação de uma escultura de caixas de som compõem *Becomingness [Para John Cage e Malevich]* (2005).⁵⁹ Este projeto virtual foi elaborado no laboratório de tecnologia da UFRJ. O participante é convidado a percorrer um espaço demarcado por caixas de som acústicas. Na medida em que se desloca sensores disparam novos timbres e frequências sonoras que se combinam e se intensificam. O projeto ainda não foi realizado na prática, mas há um desejo dos artistas de realizarem essa instalação para que as pessoas fiquem literalmente imersas no som. *Becomingness (2003-2006)* logo abaixo, possui ilustrações, um *story board* feito por um artista argentino premiado em Cannes, de todo o processo de escuta do som deste projeto. Esta instalação coloca em evidência que quando se está diante de uma onda de grave é impossível ficar isento, já que ela nos atinge fisicamente. Dependendo do tipo de frequência, essa onda atua no nosso quinto sentido que é o labirinto, provocando tonturas, vertigens, angústia. Essa sala indica o pensamento dos artistas, como eles operam e os programas em aberto como o *SoundSystem*.

Descendo as escadas de madeira, entramos num corredor com a parede cinza ouvindo o som do canto dos pássaros e o barulho de um sino. Tratava-se da ecologia acústica da cidade de Tiradentes (MG). Foi apenas um take, sem edição, exceto o sino, que descobriram não ser real, pois era uma gravação. O sino havia despencado do alto da igreja de Tiradentes. Manata Laudares costumam fazer passeios pelas matas do Rio de Janeiro e outras cidades para capturar o som dos animais, a sua ecologia acústica.

Ao fundo, uma parede verde com 3 fotografias sob metacrilato da instalação *After Nature (2008)*, realizada no Aterro do Flamengo. Os artistas naquela ocasião colocaram alto falantes com sons de pássaros nas árvores do Aterro. Saulo nos conta que nessa região do Aterro não há passarinhos, apenas papagaios e araras e que um senhor ficou muito bravo com eles ao descobrir que estava sendo “enganado”, que aquela situação era um engodo. Isso ocorreu durante uma gravação que a Globo fez sobre o trabalho durante o dia, quando havia passantes. Em 2017, ornitólogos observaram o retorno no Rio de Janeiro de aves que desapareceram ao longo do século XX, como araras, papagaios e periquitos, além de outras espécies.⁶⁰ Desde 2015, a mídia divulgou que a arte de contemplar passarinhos acabou virando mania no Rio.

⁵⁹ O artista russo Kazimir Malevich, junto a Mondrian e Kandinsky, é um dos inventores da arte não-figurativa. Fundou o Suprematismo (Abstracionismo geométrico). Em *Quadrado negro sobre fundo branco (1913)*, clamava por um mundo sem objeto.

⁶⁰ C.f. <<https://oglobo.globo.com/rio/araras-papagaios-periquitos-voltam-ao-ceu-do-rio-21702545>>. Acesso: 5 de março de 2018.

Passarinhar funciona como uma meditação, pois exige concentração nos cantos e na movimentação dos pássaros, foco este cada vez mais difícil nesse mundo multi-conectado e de atenção difusa.⁶¹

À esquerda sobre a parede cinza, uma impressão em tecido voil de uma foto tirada por Franz Manata da paisagem do campus da UFRJ, na Ilha do Governador, quando fazia mestrado em Artes Visuais. Essa região é um lugar de desovas, bastante sombrio. Esta obra *Sem título* (2005-2018), quando retirada da parede, funciona como uma echarpe. Desse modo, é possível vestir a paisagem.

Na parede branca à direita encontramos *SP 8bits* (2018), uma tapeçaria em um tipo de ponto cruz francês chamado gobelin⁶². O artesanato é a visão de um pássaro da cidade de São Paulo. Esta obra fez parte do convite da exposição. Os artistas já fizeram neste mesmo estilo a obra *Leme 8bits [díptico]* (2013) e *Manhattan 8bits* (2018).

As 24 borboletas azuis presas em pratos de alumínio redondos e cobertas com vidro intitolam a obra *Prosaico* (2013). São 3 tamanhos de pratos. Essa técnica era muito comum no Brasil nas décadas de 40 e 50, quando se faziam bandejas, porta-joias, etc. Esta prática foi proibida no Brasil e só restaram peças em alguns antiquários. O duo descobriu um acervo em Copacabana. Essas borboletas imperiais da espécie *Morpho didius* são muito comuns na cidade do Rio de Janeiro e foram encontradas num depósito clandestino e compradas pelos artistas. As borboletas também se encontram na obra *Prosaico Mechanitis* (2013), com moldura barroca Kitsch de plástico. De acordo com Saulo, em algumas culturas borboleta significa alma.

Uma foto da guarita do forte da Urca tirada pelos artistas com uma câmera cybershot 3.1 megapixels e sua reprodução em *Fortaleza* (2013) num azulejo por uma artista amiga, simbolizam os encontros e desencontros dos artistas com amigos que costumam levar para visitar a cidade.

Numa outra sala no meio, havia uma gravura com a imagem do *Dançador de coroa dourada* (2011), uma impressão em 3D intitulada *Até parece que ele viu passarinho verde* (2013), a aquarela *Delírio* (2018), composta pela caixa de som da casa dos artistas, a *Vênus* (encontrada na rua num dia de chuva), o dançador de coroa dourada (*Lepidothrix vilasboasi*) e as duas espécies que lhe deram origem, o uirapuru de

⁶¹ C.f. <https://odia.ig.com.br/_conteudo/2015-11-28/arte-de-contemplar-passarinhos-vira-nova-mania-no-rio.html>. Acesso: 5 de março de 2018.

⁶² Também chamados de gobelinos, estas tapeçarias francesas foram assim denominadas em homenagem a Jean Philibert Gobelin e a tintureiros do século XV, cujas oficinas ficavam nas proximidades de Paris.

chapéu branco (*Lepidothrix nattereri*) e o dançador de coroa prateada (*Lepidothrix iris*). Pesquisadores da Universidade de Toronto descobriram o dançador de coroa dourada como sendo a primeira espécie híbrida de pássaros da Amazônia. A espécie que foi descoberta por Vilas Boas em 1957 e considerada extinta por 45 anos, até que em 2002 reapareceu à beira do Rio Xingú. O pássaro tem apenas 8,5 cm de comprimento. A coroa branca, azulada, rosada ou amarela dessas espécies ajuda os machos a se exibirem para as fêmeas na escuridão da floresta tropical.⁶³ *Ninho* (2013) é uma escultura em bronze pintado com pátina, mas que parece uma caixa de madeira daquelas em que se vendem caquis ou pinhas nas feiras. A caixa contém ovos pousados sobre feno. Essas caixas são normalmente descartadas. A caixa aparenta ser leve e de madeira, mas por ser de bronze é pesadíssima, assim como os ovos maciços. Há aqui, mais uma vez, uma referência ao trabalho de Cildo Meireles. Em *Eureka/Blindhotland* (1970-75), Cildo trabalha a questão do engodo dos sentidos, ao colocar diversas esferas com pesos distintos

À direita da gravura do pássaro há uma maquete de uma praça em Tiradentes, uma árvore e um poste de iluminação, envolvidos por uma caixa de acrílico, também uma outra versão da obra *After Nature* (2013). Quando as luzes foram apagadas, se projetaram na parede as sombras dos galhos da árvore. A escultura do pássaro em bronze pintado em *Quem fez isso comigo?* (2013) partiu de um artesanato comprado na Feira de Agosto em Tiradentes. Era uma escultura de artesanato popular em madeira. A base volta a parecer madeira após o trabalho de pátina. O escultor Zé Bento fez a base pódio de madeira. A pátina é feita com um maçarico quente. O duo levou a peça completa em madeira para o melhor fundidor que existe no Brasil, que é o Messias. Messias transformou a escultura em bronze. Manata Laudares levam a pensar quais as distinções entre arte culta e arte popular.

As obras do duo se constituem como simulacros, questionando sempre os limiares entre original e cópia, tornando complexa a noção de autoria, enfatizando o engodo dos sentidos ao exibir trabalhos que parecem madeira, mas têm o peso do bronze, sons que imitam um sino de verdade, ao colocar o som dos pássaros sem que eles existam naquela região, utilizando impressões que simulam caixas de som, guardando comprimidos placebo que parecem ser drogas. Apesar de há tempos a arte ter

Algumas destas tapeçarias retrataram o Brasil colonial no século XVII, valorizando sua fauna e sua flora e encontram-se em exposição no Instituto Ricardo Brennand em Recife/PE.

se libertado da representação, até hoje existem resistências a esse respeito. Deleuze em *Lógica do Sentido*, nos indica as considerações de Platão sobre as boas e más cópias, as cópias ícones e os simulacros fantasmas, pontuando a importância da singularidade, da multiplicidade, da diferença e da inexistência de uma origem e de uma essência. Deleuze propõe o sentido como construção e não como algo dado a priori. Não há modelos falsos a serem copiados dos originais de um mundo inteligível, ideal. O simulacro subverte o modelo universal e o transforma em multiplicidade, derrubando as hierarquias platônicas. Deleuze apreciava muito a indocilidade dos simulacros (SALES, 2006). A potência do falso deleuziano está muito presente na obra de Manata Laudaes, na qual existe sempre uma multiplicidade de caminhos, pontos de vista, perspectivas. Há infinitos véus e infinitas cavernas.

Quando perguntamos sobre a inspiração para trabalhos tão delicados como *After nature*, Saulo nos revelou que muitas ideias surgem a partir de sonhos. O inconsciente do artista é bastante produtivo. Depois ele anota os sonhos e o Franz o ajuda a filtrar as ideias interessantes. O Aterro era um lugar muito presente na vida deles, pois funcionava como uma ponte entre a casa no Leme e o trabalho do Franz no MAM-RJ. Um dia, passeando pelo lugar, eles perceberam que não havia passarinhos. Pois como o Aterro é um lugar artificial, lá só existem maitacas, que são pássaros predadores, que comem os ninhos e os ovos dos outros pássaros. Saulo sonhou uma noite que eles estavam pegando os passarinhos e devolvendo-os para as árvores. Entretanto, quando olhavam os passarinhos não eram mais eles, mas *tweeters*, que são pequenos alto falantes. Quatro anos depois desta inspiração onírica, uma amiga liga para eles comunicando sobre a abertura de um edital para *Interferências Urbanas*, que era justamente no Aterro. O trabalho foi selecionado. Eles colocaram alto falantes nas árvores em alguns pontos do Aterro até encontrarem o lugar ideal. Chegaram ao Recanto dos animais, em frente ao Pão de Açúcar, que é uma pequena praça com cinco árvores, onde de dia ficam os cachorros e a noite, os gatos. Durante o festival, que durou 12 dias, iam para o Recanto durante o crepúsculo, quando os pássaros iam para este local para dormir. Todos os dias, eles montavam os 42 *tweeters* nos galhos das árvores. Não podiam abandonar o equipamento, pois certamente seria furtado. Tudo isso conectado ao sistema de um som e a um gerador que ficava afastado para não fazer

⁶³ C.f. <<http://www.naturezaconservacao.eco.br/2017/12/dancador-de-coroa-dourada-e-primeira.html?m=1>>. Acesso: 7 de março de 2018.

barulho. Com este trabalho foram contemplados com o prêmio Interferências Urbanas no valor de 10 mil reais, mas gastaram 18 mil para viabilizarem toda a obra.

Saulo pontua a importância da energia que emana do ambiente em que irão expor seus trabalhos, por isso costumam visitar os locais de exposição antes. Saulo diz que possui ancestrais índios. Acredita que atua como uma espécie de xamã, “aquele que enxerga no escuro”, conectando-se com as pessoas, com a arte e a natureza, buscando acessar outras dimensões e estados de consciência.

No final da exposição, havia um painel com azulejos brancos presos numa placa de mdf que quando olhados de longe pareciam conter esferas negras pintadas, mas que quando nos aproximamos percebemos que se tratavam de impressões de caixas de som. É o *Spot* (2018). À esquerda, havia a obra *Usotópico* (2012) numa caixa de madeira pintada de branco com foto de 2 frascos contendo quantidades diversas de pílulas. Descendo a escada em caracol, chegamos ao porão. A luz negra iluminava a parede grafitada com quebra cabeças, sinalizando a presença do *ThePlace* (1998-2018), onde djs apresentaram suas músicas no sábado, dia 23 de junho, das 12h às 20h. Foi aberta uma porta dando acesso a uma garagem comercial ao lado, aumentando o espaço da pista de dança. Foram convidados os djs Bruno Queiroz, Ju Frontin, Marcelo Mudou, Pedro Victor Brandão e Sávio de Queiróz. O *ThePlace* já se apresentou em diversas cidades do mundo: no espaço Fit em BH (1998), em Orlandia no Rio de Janeiro (2002), no Centre de Art Passarelle, em Brest, na França (2005), na 2ª Bienal Internacional de Praga, na República Checa (2005), no Alpendre/ Grupo PY no RJ (2005), nas Cavalariças EAV Parque Lage no RJ (2006-2007), durante a exposição *Liberdade é pouco, o que desejo ainda não tem nome*, no RJ (2010), na Galeria BangBang em Lisboa (2014), na Ocupação do Castelinho do Flamengo no RJ (2015), no Solar dos Abacaxis no RJ (2017), no Cafuné, em Berlim (2017) e na Sé Galeria em SP (2018). O *ThePlace* como pista de dança, mais uma vez, encerra a exposição com muito som, bons encontros, alegria e dança.

Com 20 anos de muito trabalho e dedicação, o duo mostra que “não se aprende a voar com um único golpe de asas”. Foi preciso uma longa trajetória para se estabelecerem no mundo das artes e encantarem o público com suas instalações coreográficas-sonoro-vídeo-escultórias-pictóricas-fotográficas-performáticas-artesanais.

6. ÉTICA E ESTÉTICA

Há dois séculos, Friedrich Nietzsche (1844-1900), posicionou a estética acima da ciência e da racionalidade. Dessa forma, a arte e os sentimentos estéticos, que estão para além do bem e do mal, para além de valores morais, passam a ter o poder de transformar os homens em deuses criadores. A ética nietzschiana confunde-se com a estética e considera como virtude tudo o que afirma a existência e a potencializa.

Quando Nietzsche anuncia a morte de Deus dá início efetivamente à questão ética, pois até então ela havia sido delegada a uma inquestionável instância extrahumana (NIETZSCHE, 2002, p. 8). Entretanto, Nietzsche não quis com isso provar que Deus não existe. A morte de Deus é a constatação do niilismo da modernidade e da desvalorização do mundo metafísico e da crença na moral cristã (MACHADO, 2001, p. 47).

A expressão “morte de Deus”: é a constatação da ruptura que a modernidade introduz na história da cultura com o desaparecimento dos valores absolutos, das essências, do fundamento divino. Significa, portanto, a substituição da autoridade de Deus e da Igreja pela autoridade do homem considerado como consciência ou razão; a substituição do desejo de eternidade pelos projetos de futuro, de progresso histórico; a substituição de uma beatitude celeste por um bem-estar terrestre (MACHADO, 2001, p. 48).

A palavra ética tem sua origem no vocábulo grego *êthos*, que designa uma atitude íntima, um modo de ser (NASCIMENTO, 2007, p. 85). O termo estética é derivado do grego *aisthesis*, *aistheton* e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial. A primeira definição de estética, no sentido moderno, foi feita por Alexander Baumgarten (1714-1762) que a entendia como ciência do conhecimento sensível. Esta definição aparece em 1750, na obra *Aesthetica*, e marca seu surgimento como uma disciplina filosófica, ao lado da lógica, da metafísica e da ética, preocupada inicialmente com a definição de beleza, de caráter intelectualista (HERMANN, 2005, p. 25).

A categoria do estético desenvolve-se no século XVIII, mas não se pode negar que há motivos estéticos desde a Antigüidade clássica, passando sobretudo pela

Renascença. Mas, no contexto do século XVIII, abre-se um caminho de renovação com as fontes da natureza que confere uma vida mais plena, trazendo as condições para romper as barreiras existentes contra a experiência sensível, decorrentes do extremado racionalismo que dominava o cenário filosófico (HERMANN, 2005, p. 25).

Kant⁶⁴ tematiza a estética em *Crítica do juízo* (1790) e estabelece, além da função teórica da razão de conhecer (aquilo que é) e da função prática da razão (aquilo que deve ser), uma terceira função - a do gosto estético - inteiramente autônoma (HERMANN, 2005, p. 26). Uma função mediadora entre os opostos mundos da natureza e da liberdade é examinada por Kant, uma vez que essa oposição, aparentemente irreconciliável, precisa ser superada, porque o homem atua com as leis da liberdade no mundo da natureza, no mundo sensível. Kant pergunta como julgamos e com que finalidade. A faculdade do juízo é pensar o particular como contido no universal. Interessa saber se é possível uma universalidade do juízo do gosto, sem negar a sua subjetividade (HERMANN, 2005, p. 27). A possibilidade de a experiência estética oferecer representações sensíveis de ideias morais aproxima o sentimento estético do sentimento moral pois, para Kant, a beleza é símbolo da boa moralidade. Desse modo, Kant faz uma aproximação, através da capacidade de julgar, entre ética e estética (HERMANN, 2005, p. 28).

Nietzsche, em contrapartida, encontrou no perspectivismo o único princípio possível de uma crítica total. Não há fato nem fenômeno moral, mas sim uma interpretação moral dos fenômenos. Não há ilusões do conhecimento, pois o próprio conhecimento é uma ilusão. Só a vontade de potência como princípio genealógico, legislador, criador é capaz de realizar a crítica interna e tornar possível uma transmutação. A crítica nietzschiana contra a razão não buscava justificar, mas sim de sentir de outro modo, criando uma outra sensibilidade (DELEUZE, 1976, p. 74).

A busca de transcendência de um belo ideal e a existência de um juízo de gosto universal que permitisse comunicar nossos sentimentos são exigências kantianas que não se cumprem no século XX. Os juízos estéticos não são desinteressados, como queria Kant, e cada vez mais a arte atende a interesses múltiplos, tais como a espetacularização e a busca desenfreada de lucro (HERMANN, 2005, p. 29).

⁶⁴ Aqui adotamos a perspectiva nietzschiana a respeito de Kant que, ao agrupá-lo entre os “operários da filosofia”, o designa como um daqueles filósofos que se contentam em inventariar os valores em curso, ao contrário dos filósofos do futuro. C.f. em DELEUZE, Gilles. **Nietzsche a filosofia** (1976, p.76).

A estética sempre se interpôs contra o rígido racionalismo, e isso já acontecia desde o século XVIII, quando Schiller, em *Cartas sobre a educação estética da humanidade* (1795), tenta uma integração entre ética e estética, afirmando que o homem só é pleno quando se entrega ao impulso lúdico, fonte do equilíbrio entre o racional e o sensível. A tentativa da estética, desde seu estabelecimento como disciplina filosófica por Baumgarten no século XVIII, foi lutar pela emancipação dos sentidos e liberá-los de velhos constrangimentos metafísicos (HERMANN, 2005, p. 14). A partir de então, as fronteiras entre ética e estética vão sendo diluídas até que, com a revolução que provocou o pensamento nietzscheano no século XIX, estes conceitos tornam-se entrelaçados.

A experiência estética permite a conjunção das oposições: razão e sensibilidade, espírito e corpo, unidade e pluralidade, prazer e dor, o velho e o novo. Essa tendência à estetização da ética surge quando as éticas tradicionais, fundamentadas na razão, entram em declínio, após a crise da razão iluminista durante o século XVIII.

Nietzsche afirma que apenas como fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados (NIETZSCHE, 1978, p. 24). A experiência estética nos permitiria enfrentar a dimensão trágica da existência. Dentro desta perspectiva nietzschiana, a própria dor não deve ser levada a sério, deve-se percebê-la como um “excitante da vida”, o que requer não interiorizá-la e não transformá-la em ressentimento. Conforme Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia* (1976), é difícil imaginar um ser humano que não acusasse e não depreciasse a existência, que fosse desprovido de ressentimento. Por isso esse processo de superação do homem e de suas condições *demasiado humanas* para torná-lo um legislador, de acordo com a ética nietzscheana, requer um novo homem.

O filósofo alemão apresenta o triunfo dessas forças reativas como algo que faz parte da essência do homem e da história; por isso para vencer o niilismo seria necessário estar além do homem. O “além-homem” nietzscheano é, então, o “homem-dionisíaco”, aquele que transmuta dor em alegria, é o “forte”, o “nobre”, o “senhor”, o “legislador”, aquele que é o inverso da mediocridade, da conformidade ao estabelecido, é aquele que cria seus próprios valores. O que define o trágico em Nietzsche é a alegria do múltiplo, é a positividade, porque afirma a vida como um eterno jogo de dados. Tanto a negação da vida, o niilismo, quanto a sua afirmação, são as qualidades primordiais da vontade de potência. Entretanto, o niilismo ou o desencantamento da modernidade, configura-se como uma vontade de depreciar a vida, uma vontade de

aniquilamento ou vontade de nada, mas ainda sim expressa uma vontade. Nietzsche denomina “escravo” ou “espírito fraco” aquele que utiliza forças reativas que levam a sua auto-destruição. Conforme Hermann (2005, p. 16), o homem moderno foi capaz de perceber o caráter fictício da própria moral, da religião e da metafísica, e o desencanto é a tomada de consciência de que não há estrutura, leis e valores objetivos. Tudo é uma construção.

Com Nietzsche, a relação entre ética e estética diferencia-se daquela estabelecida por Schiller, pois enquanto Schiller parte da experiência estética para compreender a essência humana fundamentalmente moral, Nietzsche parte da desconstrução da moral como um caminho para afirmar a vida esteticamente. Diante da fragilidade humana, só resta criar as ilusões da aparência pela arte, ficcionar. Trata-se, portanto, de uma oposição radical ao sujeito moral, fundamentado racionalmente nos séculos XVII e XVIII, base de sustentação do projeto pedagógico moderno (HERMANN 2005, p. 51).

A concepção nietzschiana da arte é uma concepção trágica. A nova concepção do trágico em Nietzsche supunha que o mundo “ideal” deveria conter as duas forças aparentemente antagônicas que são as forças apolínea e dionisíaca. Exaltando a alegria do múltiplo, composto tanto pelo aspecto plástico, racional e visionário de Apolo quanto pela intensidade afetiva, embriagada e transformadora de Dionísio (NIETZSCHE, 1985, p. 89). Nas palavras de Nadja Hermann em *Ética e estética*:

A concepção de homem e mundo nietzschiana se apóia nas divindades gregas antitéticas Apolo e Dionísio. O luminoso deus Apolo representa as forças que criam as formas belas e harmônicas, o mundo interior da imaginação, a procura da ordem e do equilíbrio. Já Dionísio, deus da natureza e do vinho, representa a fecundidade da terra, a exuberância da vida, levada ao êxtase e à embriaguez. A reconciliação entre esses princípios não é mais possível (como o foi na tragédia grega, que realizava a síntese das forças antitéticas), porque o princípio apolíneo identifica-se com o conhecimento científico, que se corporificou historicamente, pela primeira vez, na figura de Sócrates e encontra sua completude nos cientistas modernos. O homem moderno acredita na racionalidade científica e no princípio da causalidade que pretende descobrir os segredos do mundo. Assim, o saber científico aparece como solução para os males da vida, e esse tipo de cultura torna-se hostil à arte e ao mito. Com isso, perde-se o elemento fundamental da tragédia que nos permite suportar aquilo que não é racionalmente compreensível: o absurdo da existência. Nietzsche propõe o renascimento do espírito trágico que permitiria dar nova dimensão ao empobrecimento cultural das sociedades modernas (HERMANN, 2005, p. 23).

A arte, dentro desta perspectiva, é o oposto de uma operação desinteressada, ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, ao contrário, ela é um estimulante da

vontade de potência. Nietzsche afirma uma estética da criação, a estética de Pigmeleão, que almeja apaixonar-se pela própria obra criada, que ganha autonomia. Outro princípio da arte consiste em seu alto poder do falso, o poder de enganar, o poder da aparência, que não significa a negação do que é real neste mundo, mas sua seleção, sua reduplicação. A verdade então adquire uma nova significação, torna-se aparência, o que transforma os artistas em inventores de novas possibilidades de vida (DELEUZE, 1966, pp. 83-84). Mas este processo de torna-se um criador só é possível através da dor e de muitas metamorfoses. Nas palavras de Nietzsche: “se o criador deve ser ele próprio a criança que se trata de dar à luz, é preciso que ele aceite também ser a mãe em trabalho de parto e as dores do parto” (NIETZSCHE, 1973, p. 94). Esse processo de criação equivale ao trabalho do escultor, que para executá-lo se faz necessário utilizar a dureza do martelo e ter o prazer de quebrar a pedra até que consiga gerar uma forma (NIETZSCHE, 1979, p. 139).

A vontade de potência é o disparador ou força impulsionadora que leva à criação, é o elemento genealógico que determina a relação da força com a força e que produz a qualidade da força. A relação das forças é determinada em cada caso na medida que uma força é afetada por outras, inferiores ou superiores. Por isso a vontade de poder manifesta-se como um poder de ser afetado. A vontade de potência é determinada ao mesmo tempo que determina. Da mesma forma que Spinoza, o poder de ser afetado não significa necessariamente passividade, mas afetividade, sensibilidade, sensação. Para que a vontade de potência possa manifestar-se ela precisa perceber as coisas que vê (DELEUZE, 1966, pp. 50-51). A vontade de potência é, antes de tudo, algo vital (MORA, 2001, p. 731).

A noção de vontade de potência está estreitamente relacionada com a de transvaloração e de eterno retorno. Partindo da crítica à metafísica e ao niilismo, Nietzsche propõe a criação de novos valores, que denomina de transvaloração ou transmutação. Não se trata de uma mudança de valores, mas uma mudança no elemento do qual deriva o valor dos valores. A afirmação como vontade de poder, sacrificando todas as forças reativas e passando para o serviço de um excedente de vida. A conversão do pesado em leve, do baixo em alto, da dor em alegria pode ser realizada pela trindade composta pela dança, pelo jogo e pelo riso (DELEUZE, 1976, pp. 143-147).

Nietzsche considera a arte, especialmente a dança, como o élan vital do homem. No artigo de Scarlett Marton, cujo título *Só acreditaria num Deus que soubesse dançar* (2000), no qual parafraseia Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, encontramos um

belo discurso sobre a superabundante expressão dionisiaca da dança. Marton explica que, diante do sofrimento que a própria finitude lhe causara, o homem inventou o pensar metafísico e a religião cristã. Mas para isso teve de negar este mundo, criando um outro mundo considerado verdadeiro e melhor. Marton explicita que o movimento da dança por si só faz balançar a crença nesse mundo verdadeiro e transcendente. A dança põe em xeque a aparente imobilidade das coisas, a rigidez imposta ao pensamento, a fixidez forjada pelas palavras. Com o ritmo, o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca. Mas é preciso um longo caminho para o espírito tornar-se livre de suas antigas convicções e ganhar a leveza de um dançarino. Por isso a alusão ao deus Dionísio, o deus da destruição e da criação, da mudança, do devir (NASCIMENTO, 2007, p. 89).

Em *Assim falava Zaratustra*, Nietzsche aponta o desejo de ver homens e mulheres aptos para a dança, tanto pela cabeça como pelas pernas, e que considera perdidos todos os dias em que não tiver dançado ao menos uma vez, além de considerar falsa qualquer verdade que não seja acompanhada de risos (NIETZSCHE, 1973, p. 237). É preciso rir de si próprio e se possível dançar um pouco de cabeça para baixo!

Toda a alegria quer a eternidade de todas as coisas, quer o mel, quer o fel, quer a embriaguez da meia-noite, quer as sepulturas, quer a consolação das lágrimas fúnebres, quer o esplendor dourado do poente.

Que não há de querer a alegria! Ela é mais ávida, mais terna, mais esfomeada, mais terrível, mais secreta do que todos os males, quer-se a si mesma, morde-se na sua própria carne, nela confirma-se a vontade do ciclo eterno (NIETZSCHE, 1973, p. 363).

Como sublinha Roberto Machado em *Zaratustra, uma tragédia nietzschiana*, a ética avalia as condutas tomando como referência modos de existência imanentes, que dizem respeito à força, à intensidade, à potência, enquanto a moral se funda em valores transcendentais ou superiores à vida, como o bem ou o dever. Diferentemente da moral, cuja validade advém da universalidade, a ética nietzschiana é uma ética da singularidade. A afirmação ética nietzschiana do eterno retorno incita uma noção de eternidade que quer a eternização do instante vivido e não um escape metafísico. É necessária coragem para viver a vida em sua tragicidade, de querer o eterno retorno como forma de fazer justiça às coisas terrenas, alegrando-se com as coisas tais quais elas são, amando a vida com o máximo de intensidade. Nietzsche denomina *amor fati*, o

amor à fatalidade da vida, o amor ao destino, sem idealismos. Essa leveza é necessária para retirar o peso da vida (MACHADO, 2001, pp. 133-143).

De acordo com Badiou (1995), a ética se refere à impossibilidade de se pensar em um Mal absoluto ou em um Bem universal, pois a ética está “além do bem e do mal”. É essa tensão entre as nuances do bem e do mal que funda o campo ético. A ética é cinza, indica um modo de vida e precisa pensar a singularidade das situações. Dessa forma, a ética não combate o mal, pois para tal o mal teria que ser evidente. Badiou localiza o bem e o mal na própria estrutura da subjetividade. Essa ética do múltiplo, das verdades é a possibilidade do impossível que a arte proporciona, assim como o encontro amoroso e outros “bons encontros” que nos vitalizam.

A possibilidade do impossível, que todo encontro amoroso, toda reformulação científica, toda invenção artística e todo passo da política da emancipação põem sob nossos olhos, é o único princípio - contra a ética do bem-viver, cujo conteúdo real é decidir a morte - de uma ética das verdades (BADIOU, 1995, p. 51).

A ética é quando, apesar das aparências do impossível, não se deixa de ser um criador de possibilidades (BADIOU, 1999, p. 51). Um ínfimo movimento, um sutil progresso, como a atividade do psiquiatra que tenta ativar um lugar, uma dobra, onde a possibilidade de subjetivação é ainda lisível (BADIOU, 1999, p. 53). A loucura é o limite da experiência humana, mas não a sua negação. Apesar do louco e o velho não se adequarem às cruéis normas de competição e de sobrevivência do nosso tempo, suas temporalidades devem ser consideradas. A ética genealógica, defendida por Nietzsche, Foucault, Deleuze, Badiou, entre outros filósofos, permite uma subjetivação excessiva, que se confunde com uma estética que comporta razão e loucura, pois assim como Fernando Pessoa, entende que só se é possível pensar por meio de múltiplas vozes.

Em *O que vemos, o que nos olha* (1998), Didi-Huberman faz duas constatações a respeito do dilema do visível: a inquietação causada pela ambivalência das imagens e o vazio invencível aberto pelo ato de ver. Esse paradoxo inelutável da modalidade do visível, entretanto, não pode ser solucionado com perspectivas redutoras, seja pelo exercício da crença, que significa ver sempre alguma coisa além do que se vê, nem através da tautologia, que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto. Tanto o cinismo tautológico quanto o escape metafísico da crença são recalques para tentar preencher um vazio constitutivo.

Ambas as atitudes fazem parte das abordagens que tradicionalmente construíram o saber sobre as obras de arte. Mas o visível não é evidente, pois ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa.

Didi-Huberman propõe uma experiência aurática secularizada a fim de ultrapassar o dilema da crença e da tautologia. Será essa a experiência visual que o autor estabelecerá com a escultura contemporânea dos minimalistas ao longo do seu ensaio. O objetivo da arte minimalista era fabricar um objeto visual sem qualquer ilusionismo. Donald Judd e Robert Morris desejaram a criação de objetos sem jogos de significações. Através da análise da obra *The Black Box* (1961) do artista Tony Smith, Didi-Huberman aponta para uma inversão dos valores tautológicos reivindicados pelos minimalistas. Segundo Didi-Huberman, a obra “L” (1965) de Robert Morris revela grande potência relacional ao nos fazer observá-la de diversas posições horizontais ou verticais. A percepção desse paradoxo das obras minimalistas interessou o historiador de arte. Não existe exatidão na percepção, no olhar. Ver é sempre uma operação do sujeito, cheia de nuances, portanto uma operação fendida, heterogênea, complexa.

Da mesma forma, percebemos esse inquietante paradoxo nas obras híbridas de Manata Laudares. Afinal, não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Entre a razão e a sensibilidade, entre a escultura e a pintura, entre a simplicidade e a complexidade, entre o som e a imagem, as obras do duo realizam vôos na arte contemporânea. Fazer arte em dupla acaba sendo uma metáfora da dupla distância de Didi-Huberman e correspondendo à dupla captura deleuziana, mostrando que o exercício de olhar não tem apenas uma via. Estas obras indicam uma gama de complexidades sob a aparência das formas simples. São imagens que são ao mesmo tempo crise e sintoma, abalo e estrutura.

Didi-Huberman problematiza questões da prática de críticos, relatados pela história da arte que, ao tentarem decifrar as imagens, buscando encontrar simbolismos e funções formais, acabaram realizando reducionismos idealistas, que eliminavam a sua ambiguidade, a sua alma imanente.

O que vemos, o que nos olha nos leva a olhar para onde aparentemente não há nada a ver, ou até mesmo nos faz “fechar os olhos”, dando ênfase aos demais sentidos além da visão. Não podemos ficar indiferentes ao trabalho do tempo, da memória, das inexoráveis metamorfoses. Nesta pequena fábula filosófica notamos que a interrogação da imagem, devido a sua complexidade, nos remete a um campo interdisciplinar que

não se restringe a limites e fronteiras, mas que se aproxima dos limiares e permite atravessar pontes e realizar travessias.

No *Pequeno manual de inestética* (2002), Badiou sinaliza a força da poesia, mostrando que a relação entre arte e poesia sempre teve uma questão ligada ao poder, desde o início, como mostra a condenação dos poetas por Platão, relatada em *A República*.

Por “inestética” entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torna-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte (BADIOU, 2002, p. 9).

O trabalho de Manata Laudares ao contemplar as tensões da vida contemporânea, apresentando um tempo do acontecimento, nos parece transitar entre ser antimetafísico e metafísico ao mesmo tempo. Utilizam símbolos universais como quebra-cabeças, batimentos cardíacos, o canto dos pássaros, mas suscitam a busca por um tempo singular, onde cada um conjuga um “nós”. Entre a singularidade e a universalidade, os artistas são mais que um duo, são múltiplos. Devemos acreditar e desacretitar nos nossos sentidos. A dança, a sua leveza, se contrapõe ao peso de dar conta de um tempo que não é nosso. As aves possuem essa leveza e podem voar. A dança é movimento, é a não fixidez. Como disse Badiou, “a dança é o que suspende o tempo no espaço” (BADIOU, 2002, p. 84). A sensibilidade para a dança de todos ocorre porque a dança responde à questão de Spinoza do que o corpo é capaz? Nosso corpo é capaz de arte.

A psicanalista Suely Rolnik, no período em que ficou exilada em Paris, desenvolveu um trabalho com seu (esquizo)analista Gilles Deleuze que era o de comparar o grito de morte de Lulu da ópera *Lulu de Alhau Berg* ao de Maria, personagem de *Wozzeck*. Lulu vivia uma vida de deriva experimental até sofrer o impacto de forças reativas e retirar-se do seu país. Ao antever sua própria morte Lulu emite um grito dilacerante. Já Maria, esposa de um soldado, dá um grito de morte quase inaudível que confunde-se com a paisagem sonora. A mensagem que Deleuze gostaria que Rolnik capturasse era de que ela nunca perdesse a sua graça e os poderes de uma canção. Deleuze inferia sobre o desejo:

o impulso de atração que nos leva em direção a certos universos e de repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente porquê, guiados como que cegamente pelos afetos que cada um destes encontros gera em nosso corpo: formas de expressão que criamos para trazer para o visível e o dizível os estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade: metamorfoses de nós mesmos e de nossos territórios de existência que se fazem nesse processo (ROLNIK, 2006, p. 51).

Rolnik havia fugido da repressão da ditadura que acontecia no Brasil, regime totalitário que não incidia apenas na sua realidade concreta, mas também na impalpável realidade do desejo. As forças conservadoras haviam triunfado sobre as forças de invenção? O medo, muitas vezes, paralisa o desejo. Deleuze, então, através da arte, pode interferir no seu circuito afetivo, que não é um mapa fixo, mas uma cartografia que se refaz continuamente. A língua francesa foi o abrigo clandestino de Rolnik, que a adotou como sua língua materna, sem sotaque algum, a ponto de não a perceberem como estrangeira. Durante uma aula de canto em 1978, cinco anos após o exercício proposto por Deleuze, Rolnik escolhe cantar uma das canções do Tropicalismo: “Cantar como um passarinho de manhã cedinho...Abre as asas passarinho que eu quero voar...” A vibração que esse canto a fez sentir no seu corpo a fez decidir, ali mesmo, voltar ao Brasil.

Esse exemplo de como o contato com a música atingiu o circuito de afetos da psicanalista e pôde transformar a sua vida em algo mais alegre e afirmativo, pode se dar com qualquer forma de arte que permita transformar-se numa experiência significativa, num Acontecimento. O movimento de reerguer o desejo de suas falências, ressuscitando a vontade de viver é sempre possível desde que se afine a escuta para os afetos que cada encontro mobiliza. Como afirma Rolnik, esta disponibilidade para deixar-se contaminar por este poder regenerador da força vital corresponde ao que Deleuze denominava “graça” (ROLNIK, 2006, p. 53).

Os efeitos dos sinais das forças em nosso próprio corpo decorrem dos encontros que fazemos – com pessoas, coisas, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas – seja presencialmente ou pelas tecnologias de informação e comunicação à distância. Resultam desses encontros mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos, introduzindo outras maneiras de ver e de sentir nomeadas por Deleuze e Guatarri de perceptos e afetos. O percepto excede as situações vividas e suas representações, enquanto o afeto corresponde a uma “emoção vital”, que está relacionada ao sentido do verbo afetar, que significa tocar, perturbar,

abalar, atingir. Perceptos e afetos dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós e compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, que também pode ser chamado de intuição, de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo” ou ainda “saber eco-etológico”. Tal capacidade é proporcionada pela criação de um “corpo vibrátil”, também chamado recentemente por Suely Rolnik de “corpo-pulsional”. O meio de relação com o outro nesse plano se dá através das ressonâncias ou reverberações (ROLNIK, 2018, pp. 53-54). Daí a importância da escuta dos afetos e dos efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências e pulsações que ele provoca (ROLNIK, 2018, p. 90). Essa força vital humana foi nomeada por Freud de pulsão (de vida) e por Nietzsche de vontade de potência (ROLNIK, 2018, p. 105). A micropolítica atua nesse foco invisível e inaudível que situa-se na tensão entre o sujeito e o fora-do-sujeito, buscando mobilizar outros inconscientes por meio das ressonâncias. O que orienta nossas escolhas e ações na esfera micropolítica é uma “bússola ética” (ROLNIK, 2018, p. 134).

A ética, nesse sentido, é a desarticulação do sistema de julgamento transcendente, substituindo as categorias pretensiosamente universais de bem e mal pela diferença qualitativa dos modos de existência, composta pelos bons e maus encontros. Deleuze, inspirado em Spinoza e Nietzsche, apresenta então uma ética etológica, que se baseia no poder de afetar e ser afetado. A ética é necessariamente uma ética da alegria, na qual somente a alegria é válida. A ética também é experimentação, é uma prática do viver. Em *Mil Platôs*, Deleuze nos aproxima do conceito de *rizoma*, algo processual, que não começa, nem termina, que se encontra no meio, entre as coisas e pessoas, uma aliança, a conjunção e, é o estar no meio das águas de um riacho sem fim, em movimento, algo aberto, conectável, suscetível de ser modificado, transformado (DELEUZE, 1995, p.37).

Nesta ética da experimentação, o conceito de *ritornelo* leva a uma improvisação contínua, à desterritorialização. Improvisar é ir ao encontro do mundo ou confundir-se com ele. Conduz a um lugar entre o eu e o fora de mim.

Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motrizes, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som (DELEUZE, 2012, p. 139).

Como o canto dos pássaros para demarcar limites territoriais ou a cantiga que acalma o medo de uma criança. A música é capaz de captar forças não sonoras como a duração e a intensidade e tornar a duração sonora. Esse atravessamento proporcionado pelo som é o ritornelo, que é um cristal de espaço-tempo que age sobre aquilo que o rodeia para tirar daí vibrações variadas e transformações. Fabrica um tempo de duração. O ritornelo aponta sempre para uma possibilidade de fuga de um território, abrindo-se para novos encontros e ao mesmo tempo a possibilidade de retornar à casa. A palavra ritornelo evoca o conceito de eterno-retorno, que significa o ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas, a ideia de que tudo revém, mas que, na leitura deleuziana, se repete como diferença. Nas idas e vindas na vida, há sempre riscos envolvidos nas aventuras que buscamos. Os ritornelos, que nos levam a esse movimento vital dançante, podem ser sentidos através da frase de Manoel de Barros: “Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, 2010, p. 348).

Arte para Manata Laudares é “fazer coisas desúteis”, coisas desimportantes, é elogiar as insignificâncias, pois é preciso ser Outros, renovar o homem usando pássaros ou borboletas. Aprendemos melhor no ver, no ouvir, no pegar, no provar e no cheirar. A arte tem a ver com os despropósitos, com carregar água na peneira, como o menino de Manoel de Barros. Nas palavras de Pessoa, no *Livro do Desassossego*, “o maravilhoso fútil, o glorioso infinitesimal fica onde está, não passa de ser o que é, vive liberto e independente, o inútil e o fútil abrem na nossa vida real intervalos de estética humilde”.

O trabalho do duo faz parte de uma estética da incompletude, ao se afirmar como algo vital, uma necessidade, um ato de resistência. O filósofo José Ortega y Gasset em *Ensaio de estética* mostra no texto *Mona Lisa* como o pintor Leonardo da Vinci pode ser considerado o grande cultor da estética da incompletude, pois sua pintura a óleo permitia que realizasse constantes retoques em suas pinturas, de modo que as obras nunca estavam prontas. Quando dizia que a pintura era uma coisa mental se referia a uma tela que sempre se revisita, que está em eterno devir.

Mais do que mentais, as obras de Manata Laudares são ao mesmo tempo sensacionistas, vibráteis, alcançam as doçuras da alma, o apetite da vida, contêm o constante duelo das forças antagônicas dionísicas e apolíneas, que conjugam música e forma, o inconsciente e o consciente, fealdade e beleza, razão e sensibilidade, o visível e o invisível. Embora as obras não possuam uma essência a ser descoberta, possuem diversas camadas de significantes, possibilitando diferentes níveis de leitura. É uma obra aberta que precisa das interferências dos interatores para de fato existir.

FRAGMENTOS FINAIS

Realizar essa pesquisa foi uma aventura. Percorri caminhos que jamais imaginei adentrar. Sempre me interessei por arte contemporânea e filosofia, mas do que eu entendia do universo da música eletrônica? Corri riscos, me desafiei, mas foi um aprendizado que levarei por toda a minha vida.

O capítulo mais difícil de escrever foi *Uma escuta sinestésica*, principalmente quando disserto sobre a emergência de uma cultura áudio que surge quase no final do século XX. A maior parte das leituras foram feitas em inglês, e em arquivos digitais, pois esses livros ainda não foram traduzidos para o português. O livro de Tonny Gibbs *The fundamentals of sonic art & sound design e Audio culture: readings in modern music*, escrito por Christoph Cox e Daniel Warner, foram realmente fundamentais. Agradeço à dissertação de Fabrício Melo *De introduction à la musique concrète ao Traité des objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer* e a pesquisa sobre Arte Sonora no Brasil, realizada por Saulo Laudares, Franz Manata e Bruno Queiroz e disponibilizada no Soundcloud. O livro organizado pelo colega do Pós-Cultura, Cláudio Manoel, *Pragatécnico uma outra cena da mesma* também foi de grande valia na execução deste capítulo. Foi um grande prazer ter lido alguns livros escritos por John Cage e ter construído uma nova escuta da música contemporânea.

A leitura das cartas de Friedrich Schiller, indicada pelo meu orientador, sedimentaram o capítulo 1 *Linguagem de Travessia*, assim como a obra *Educação estética: de Schiller a Marcuse*, organizada por Pedro Hussak e Vladimir Vieira. Esse achado foi encontrado na livraria do MAC, em Niterói. A obra de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* também permitiu tratar dos movimentos Concreto e Neoconcreto, pensando numa genealogia da obra de Manata Laudares. Serei eternamente grata à entrevista concedida por Cocchiarale no MAM-RJ, por ter me recebido com tanta disponibilidade e ter dito coisas tão relevantes para esta pesquisa.

A noção de *corpo sem órgãos* ou *corpo vibrátil* estruturou a elaboração do capítulo *Dançando às avessas*. Foi durante uma conversa com o professor João Rezende, ainda antes de começar a escrever a tese, que o professor destacou essa relação e me retirou de um momento de muitas dúvidas e angústias sobre qual caminho devia seguir. Esse encontro no campus da UFF, no Gragoatá, em Niterói, proporcionou o grande élan vital desta tese. O conceito de experiência também foi bastante trabalhado

neste capítulo e a obra *Experiência e arte contemporânea*, organizada por Ana Kiffer, Christophe Bident e Renato Rezende, encontrado na livraria Blooks, que fica no bellissimo espaço Reserva Cultural (assim como o MAC, projeto de Oscar Niemeyer) trouxe artigos que continham perspectivas múltiplas e agregaram ao conceito de acontecimento de Deleuze. Nas palavras de Jorge Larrosa Bondia, professor de Filosofia da educação na Universidade de Barcelona, o sujeito da experiência é aquele que se expõe, atravessando perigos, pondo-se à prova. A experiência é então uma abertura para o imprevisível. John Dewey, autor que me foi apresentado há alguns anos pela professora Renata Pitombo, durante a disciplina *Cultura e experiência estética*, relaciona essa experiência estética a nossa experiência cotidiana, retirando a arte do pedestal.

A filósofa germano-americana Susanne Langer posiciona a dança como uma das mais antigas formas de arte e mostra que a arte, portanto, não é apenas um produto dirigido a uma elite privilegiada, mas o registro de intuições e sentimentos. A dissertação de Paola Zeppini, *Deleuze e o corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo*, trabalha muito bem a relação entre o bem e os afetos que aumentam a nossa potência de existir, sentidos nos bons encontros. Também utilizei a dissertação e a tese de Cintia Vieira da Silva intituladas, respectivamente, *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze e Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*, ambas realizadas na UNICAMP. A dissertação de Órfilo Rodrigues Fraga Júnior *Corpo, força e potência: Nietzsche e Spinoza no pensamento de Deleuze*, feita na Universidade Federal de Uberlândia, também foi valiosa no sentido de perceber melhor o que havia de comum e diferente no pensamento destes filósofos no que se refere ao corpo.

Para compor o capítulo *Tempos aiônicos, intempestivos e flutuantes* foi fundamental a leitura de teses sobre o tempo, já que eu mesma não teria tanto tempo para me dedicar à pesquisa de um tema tão complexo. A obra da portuguesa Emília Araújo *Quando o tempo desaparece*, que tive acesso ao participar do Congresso Interfaces da Lusofonia, realizado em Braga, Portugal, dialogou muito bem com o texto *O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo*, da filósofa brasileira Olgária Matos, texto esse que foi sugerido pela profa. Edilene Matos durante a disciplina Teorias da cultura 2. A tese *Tempo e experiência: um estudo filosófico acerca da natureza do instante e da duração*, da pesquisadora Nádia Filomena Ribeiro da Silva, e a dissertação *Tempo ou não-tempo? Um estudo acerca da experiência de tempo e o*

não-tempo da experiência, de Diego de Calazans, ambas defendidas no departamento de filosofia da PUC-RJ, foram de suma importância para a profundidade do capítulo.

No capítulo *Espaços flexíveis* foram preciosas as entrevistas concedidas por Franz Manata, antes, durante e depois da exposição *Ocupação arte sonora*, realizada no Castelinho do Flamengo, no Rio. O artigo de Milena Campe *O artista contemporâneo na era da produção colaborativa sobre o projeto Abotoados pela manga*, realizado em São Paulo, também foi uma referência importante como um ponto de partida para escrever sobre esta exposição de motivos. Para elaborar o subcapítulo sobre a exposição *After nature*, tive a felicidade de um encontro ao acaso com o duo de artistas Franz Manata e Saulo Laudares, na Galeria Sé, em São Paulo, quando fui visitar a exposição. Tive o privilégio de obter explicações detalhadas e incríveis sobre o processo de execução das obras e curiosidades sobre a dupla.

A tese de Alexandre Emerick Neves *Arte do espaço e do tempo: o fluxo temporal como elemento constitutivo da obra de arte*, apresentada na EBA-UFRJ, fala da arte contemporânea como um modo de compartilhar a partir do acontecimento de um simples encontro. Agradeço ao autor por ter feito a gentileza de ter me enviado a tese por email, o que contribuiu muito para a criação do sumário da minha tese e para a tomada de decisão de falar de espaço e tempo em capítulos separados.

As pinceladas de literatura devo à professora Edilene Matos e fiz questão de colocar passagens de Fernando Pessoa, com seu Sensacionismo e de Guimarães Rosa, pois para o autor tudo na vida é muito cantável, a música dos pássaros, do vento, e tudo isso se relacionava ao projeto *SoundSystem*. Já as passagens de Manoel de Barros remeteram-me muito às conversas com o professor João Rezende, mesmo sem que ele tivesse a intenção de recomendar que incluísse no trabalho.

Obviamente, numa pesquisa almejamos ter feito mais, mas considero que consegui dividir bem o meu tempo, o tempo das leituras, das entrevistas, as idas às exposições, meu tempo de brincar com minha filha. O desejo é de continuar pesquisando, sempre, sobre arte, literatura, filosofia, psicologia e, agora, música.

Realizar esta tese teve um sabor especial, primeiro por já ser mãe e saber o valor de cada gesto, de cada passo, do tempo. Depois, por esta pesquisa que, diferentemente do mestrado, teve além das leituras um contato direto com artistas, entrevistas e encontros muito especiais. Pude aprender com estas experiências, me afetar com esses encontros, criar laços, formar parcerias. Todo esse processo mexeu efetivamente no meu circuito de afetos, me transformou em algo melhor. E que prazer ler sobre a vida e a

obra da filósofa Lou Salomé! Sua escrita misturava o tempo todo essa relação entre as suas experiências familiares, amorosas, de amizade com seus escritos, com seu trabalho.

A arte na nossa cultura, como nos disse Suely Rolnik, é o único campo subcortical, das sensações, que permite anunciar mundos por vir, que possibilita uma reinvenção de si e uma potencialização. Através das sensações e dos encontros, o outro se torna uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se parte de nós mesmos. A luta micropolítica é invisível e inaudível e não uma luta visível contra o opressor, como ocorre na luta macropolítica, em defesa das minorias. Esta luta invisível tem como objetivo reeducar as sensibilidades para realizar transfigurações, transmutações, travessias.

É preciso perder a inteligência das coisas para vê-las (BARROS, 2010, p. 148). Por tal motivo Paul Klee dizia que a arte não imita o visível; ela torna visível o não visível. A arte sai dos limites fáceis do que é sensível, do que tem nome e forma, para buscar elementos no caos e dar-lhe um corpo. Dar corpo tátil ao som, dar corpo sonoro ao tempo, dar visibilidade ao que é tátil. Os artistas são esses “seres de sensação” (FERRAZ; MALUFEM, 2006, p. 63). Arte não é para entender, mas para incorporar.

A escolha da obra de Manata Laudares não foi aleatória. Fui capturada por seu modo de existência. A obra se refere ao encontro de uma característica feminina por excelência que é a desterritorialização, pois trata-se do feminino-em-nós, homens e mulheres (ROLNIK, 2016, p. 232). A hibridez das obras do duo evidencia a complexidade do trabalho que concilia opostos e é inclusivo ao permitir a conjunção “e”, sendo um elemento de ligação e não de exclusão como “ou”, mesmo que isso não esteja explicitado.

Eu desejava encontrar uma obra que roubasse certos pontos orgânicos da vida, uma obra onde sentíssemos nosso sistema nervoso iluminado por uma vela, acesa por um fósforo, com vibrações, consonâncias e dissonâncias que fossem convites para sairmos com nossos corpos, refazendo nossas anatomias e oxigenando nossas vidas.

Esses encontros extraordinários experimentados na obra Manata Laudares ou Laudares Manata lembraram-me muito dos excepcionais encontros que a filósofa Lou Salomé teve durante a vida com Nietzsche, Paul Rée, Carl Andreas, Richard Wagner, René Maria Rilke, Freud, Ernst Pfeiffer. Manata Laudares em seus encontros da vida, primeiro seu encontro amoroso e artístico, depois com as obras de John Cage, Oiticica, Lygia Clark, com os amigos Cildo Meireles, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Lisette Lagnado, Bernardo Mosquera, Maria Montero, Charles Watson, Marisa Florido

Cesar, Bruno Queiroz... Esses encontros nos fazem saborear pequenos fragmentos da vida, que por si só já são obras de arte.

Quanto aos aspectos sonoros e dançantes da obra do duo, John Cage explica “gente e sons se interpenetram” (CAGE, 2013, p. 91). E complementa:

Há todo o tempo do mundo para estudar música, mas para viver não há quase tempo nenhum porque viver ocorre a cada instante e esse instante está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som antes que o pensamento tenha a chance de transformá-lo em algo lógico, abstrato ou simbólico. Sons são sons e homens são homens, mas agora nossos pés estão um pouco fora do chão (CAGE, 2013, p. 98).

Ainda de acordo com o pensamento de Cage, que tanto influenciou Manata e Laudares, a arte, em lugar de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo desencadeado por um grupo de pessoas. A arte está socializada. Não é alguém dizendo alguma coisa, mas pessoas fazendo coisas, dando a todos (inclusive àqueles envolvidos) a oportunidade de ter experiências que de outra forma não teriam tido (CAGE, 2013, p. 151). Mais do que o desejo de transformar a sociedade em que vivem, há um desejo dos artistas transformarem a si próprios.

Ainda não nos transformamos em aves, mas a obra do duo nos torna “um pouco mais propícios a passarinho” (FREITAS, 2016), assim como a poesia de Manoel de Barros. Como muitos poetas, os artistas gostam de pensar e sentir a “nonada”, tratando das insignificâncias. Assim como as crianças, gostam de carregar água na peneira, pois são especialistas em despropósitos.

REFERÊNCIAS

ABOTOADOS PELA MANGA. **Abotoados.** Disponível em <http://exst.net/sbotoados/>. Acesso: 29 de novembro de 2015.

_____. **Abotoados pela manga - mais um registro.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3-dCdaYKOk8. Acesso: 29 de novembro de 2015.

_____. **Vivian Caccuri. Abotoados pela manga.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNwZeSsh3dA>. Acesso: 30 de novembro de 2015.

_____. **Abotoados I.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hvUIP_QLGBo. Acesso: 30 de novembro de 2015.

_____. **Abotoados II.** Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hvUIP_QLGBo. Acesso: 30 de novembro de 2015.

_____. **Abotoados pela Manga - Entrevista #1 - Rafael Polo.** Disponível em: vimeo.com.

_____. **Abotoados pela manga por Franz Manata (2010).** Disponível em: vimeo.com.

_____. **Abotoados pela manga por Saulo Laudares (2010).** Disponível em: vimeo.com.

_____. **Mas por que Abotoados Pela Manga?** Disponível em: vimeo.com.

ADORNO, Theodore; HORHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo?** in: *Nudez*. São Paulo: Relógio D'água, 2010, p. 19-29.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

AGUIAR, Adriano Amaral de. *A psiquiatria no divã*. Rio de Janeiro: Relume e Dumará, 2004.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: *Sobre o ofício do curador*. São Paulo: editora Zouk, 2010.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Pelos caminhos de Joyce.** In: *Estadão*, 8 de janeiro de 2011. Disponível em:

<<https://www.google.com/amp/cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pelos-caminhos-de-james-joyce-imp-,663467.amp>>. Acesso: 30 de setembro de 2018.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. **Artistas Brasileiros na Exposição Information: primeiras investigações**. IN: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con]tradições na História da Arte. Universidade Estadual de Campinas, outubro de 2011.

AQUINO, Guilherme. Bienal de Veneza. **O estado das coisas**. In: Revista Arte!Brasileiros. Número 29. São Paulo, maio-junho 2015.

ARAÚJO, Emília; DUARTE, Ana Maria (Org). **Quando o tempo desaparece: Tempo e simultaneidade**. Porto: Edições Ecopy, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. São Paulo: Bertrand, 1989.

BADIOU, Alain. A ética figura do niilismo. In: Ética. **Um ensaio sobre a consciência do mal**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. **Ética e psiquiatria**. In: Conferências Alain Badiou no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. **Pequeno Panteão portátil**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BHABHA, Homi. Locais da cultura in: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 20.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASBAUM, Ricardo. **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Marca D'água, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

BAYER, Raymond. **História da estética**. São Paulo: Estampa, 1995.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (ORG). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BENJAMIM, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOCCIA, Leonardo. **A música e suas fábulas: tentativa acerca da dramaturgia musical**. In: Tempo de dramaturgias. LOPES, Cássia (ORG). Salvador: EDFBA, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação nº19, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. O curador e a galeria. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

BRENNER, Fernanda. In: **Frieze Magazine. Critic's Guide**. Edição de 10 abril 2018. <<https://frieze.com/article/critics-guide-sao-paulo-0>>. Acesso: 15 de abril de 2015.

BRITO, Teca de Alencar de. Hans-Joachim Koellreutter: Por quê? In: JORDÃO, Gisele; MOLINA, Sérgio (Org.). **A Música na escola**. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

BRITO, Teca de Alencar de; ZANETTA, Camila Costa. **Hans-Joachim Koellreutter em movimento: ideias de música e educação**. Apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: São Paulo, 2014.

BUENO, Guilherme. **Franz Manata e Saulo Laudares**. In: Dasartes número 23, 10/08/2012. <http://dasartes.com.br/materias/franz-manata-e-saulo-laudares/>

BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato (ORG). **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: editora circuito, 2011.

CAGE, John. De segunda a um ano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. **Musicage: palavras. John Cage em conversações com Joan Retallack**. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

CALAZANS, Diego José de. **Tempo ou não-Tempo? Um estudo acerca da experiência de tempo e o não-tempo da experiência**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio em 2007.

CAMPE, Milena de Carvalho. **Lugares de encontro como obras de arte: o coletivo Opavivará! e a estética relacional.** Dissertação (mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas). Escola de Comunicação, UFRJ, 2014.

_____. **O artista contemporâneo na era da produção colaborativa.** In: IX Póscom. Seminários dos alunos de Pós-graduação em Comunicação Social da Puc-Rio, realizado nos dias 7, 8 e 9 de novembro de 2012.

CAMPOS, Marcelo. AFTER: Nature. In: **catálogo Interferências Urbanas**, prêmio 2008, p. 78-85.

CARVALHO, Ananda. Walter Zanini: experimentações e procedimentos curatoriais, 2013. Disponível em: <<https://art.medialab.ufg.br>>. Acesso: 18 de agosto de 2015.

CASTRO, Cláudia Maria de. **A inversão da verdade. Notas sobre o nascimento da tragédia.** In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 127-142.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Vol. 1. Artes do fazer. São Paulo: editora Vozes, 2014.

CESAR, Marisa Florido. **Como se existisse a humanidade.** Disponível: <www.ppgav.eba.urj.br>. Acesso: 8 de setembro de 2016.

_____. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

_____. **O ruído silencioso.** Segundo Caderno. In: *O Globo*. 22/10/12.

CHION, Michel. **Guide to Sound Objects.** Pierre Schaeffer and musical research (English translation by John Dack and Christine North, 2009). [Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris: INA-GRM e Buchet-Chastel, 1983].

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA. In: **Sobre o ofício do curador.** São Paulo: editora Zouk, 2010.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de artes plásticas, 2004.

_____. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2006.

COHN, Sergio (ORG). **Ensaio Fundamentais: Artes Plásticas.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

- COOKE, Rachel. **Hans Ulrich Obrist: tudo o que eu faço está ligado à velocidade.** Folha de São Paulo, Ilustríssima, 16 mar. 2015. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/531315>>. Acesso: 25 de agosto de 2015.
- COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades.** In: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/2036>. P. 65-73, 2010.>. Acesso: 12 de maio de 2016.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music.** New York/London: Editora Continuum, 2004.
- COUTINHO, Eduardo F. **Grande Sertão: Veredas. Travessias.** São Paulo: É Realizações, 2013.
- CRAGNOLINI, Mônica. Nietzsche como pensador do resto: uma travessia pelos cinco prefácios para cinco livros já escritos. In: *Filosofia e cultura*. São Paulo: editora Barcarolla, 2011, p. 75-114.
- CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture.** Cambridge: MIT Press, 1999.
- CUNHA, Eneida Leal. **A emergência da cultura e da crítica cultural.** Rio de Janeiro: cadernos de estudos culturais, v. 1, p. 73-82, 2009.
- CUNHA, Marcus Vinicius da. **Experiência e afeto em Dewey: uma conexão orgânica.** In: Educ. foco, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 251-266, jul.2015/out. 2015.
- CYPRIANO, Fabio. **Crítica: exposição “O interior está no interior” se revela muito barulho por nada.** Folha de São Paulo, Ilustríssima, 9 abr. 2013. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/237068>>. Acesso: 26 de agosto de 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações.* São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. **Espinosa uma filosofia prática.** São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- _____. **Francis Bacon - Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Nietzsche e a filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1976.
- _____. **O ato de criação.** Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** vol 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. **O anti-Édipo.** Capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. **O abecedário de Gilles Deleuze.** Entrevista realizada por Claire Parnet, 1989.
- _____. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DEWEY, John. A arte como experiência. In: *Os pensadores.* São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DINIS, Nilson Fernandes. **Perto do coração selvagem: resistência à disciplinarização do feminino e da infância.** Revista Educação e Realidade. Jul/dez 2003 p. 29-38.
- DUARTE, Miguel Mesquita. **A arte como experiência** [Resenha de: DEWEY, John. Art as experience. New York: A Perigee Book, 1980]. In: Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 161-169, jan./jun. 2017.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio.** Rio de Janeiro: Opus, 2008.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche in: **Nove variações sobre temas nietzschianos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. **Percepção, subjetividade e corpo: do século XIX ao XXI.** Seminários internacionais Museu Vale do Rio Doce, realizados em março de 2006. Disponível em: <<http://www.artenopensamento.org.br/home.php>>. Acesso: 3 de agosto de 2017.
- FERRAZ, Heitor. **O terrorismo poético** in: Revista Cult. Junho de 2015, p. 10-15.
- FERRAZ, Silvio; MALUFE, Annita Costa. Diálogos. In: **Dossiê Revista Cult. Deleuze e o domínio dos conceitos.** Cult 108, novembro, 2006.
- FERREIRA, Alexandre. Heidegger: ser, tempo e finitude. in: **Dossiê O tempo.** Revista Cult 153, dez 2010.
- FOSTER, Hal. **Museum sem fim** in: Piauí 105. Junho de 2015. P. 26-28.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 3 de março de 1982. In: **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. O que é o autor? In: **Ditos & Escritos III. Estética, literatura e pintura. Música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum**. Cadernos de teoria e conhecimento. Porto: Editorial Rés-limitada, 1995, p. 5-69.

FRAGA JÚNIOR, Órfilo Rodrigues. **Corpo, força e potência: Nietzsche e Spinoza no pensamento de Deleuze**. 2013. 116 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

FREITAS, Guilherme. **Manoel de Barros tem obras reeditadas com documentos inéditos**. In: O Globo. 12/03/2016. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/cultura/livros/manoel-de-barros-tem-obras-reeditadas-com-documentos-ineditos-18855996%3fversao=amp>>. Acesso: 2 de abril de 2016.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FURLANETO, Audrey. **Opavivará! Quando seis são apenas um**. 21 abril 2012. Disponível em: <http://m.oglobo.globo.com/cultura/opavivara-quando-seis-sao-apenas-um-4696879>. Acesso 1 de dezembro de 2015.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (ORG). **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

GADELHA, Carmem. **A respeito de modernos e contemporâneos**. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Resistir às sereias. In: **Cult. Filosofia, ética e catástrofe, Theodore Adorno**. São Paulo: n. 72, agosto, 2003.

GIBBS, Tony. **The fundamentals of sonic art & sound design**. London: AVA, 2007.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GROVES, Nancy; JEFFRIES, Stuart. Hans Ulrich Obrist: **A arte da curadoria**. Entrevista. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 4 abr. 2014. Disponível em: <<http://app.folha.uol.com.br/#noticia/392370>>. Acesso: 7 de junho de 2015.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. São Paulo: Editora Vozes, 2013.

HAMDAN, Lawrence Abu. **Ouvindo Absoluto**. Entrevista a Silas Martí. Folha de São Paulo, Ilustrada, 6 maio, 2017.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

- HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.
- HERKENHOFF, Paulo. **Beatriz Milhazes**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2013.
- HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (ORG). **Educação estética: de Schiller a Marcuse**. Rio de Janeiro: NAU e EDUR, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **A Geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JESUS, Eduardo (org.) **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- KAHN, Charles. **A arte e o pensamento de Heráclito**: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário. São Paulo: Paulus, 2009.
- KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe; REZENDE, Renato (ORG). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- KLEIN, Jacky; KLEIN, Susy. **O que é arte contemporânea**. São Paulo: Claroenigma, 2012.
- LANGER, Susanne K. A importância cultural da arte. In: ANDREWS, M. F. (Org). **Aesthetic Form and Education**. New York: Syracuse University Press, 1958, p. 1-8
- _____. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia e nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LOPES, Jonas. **29ª Bienal de São Paulo: sopro de vida**. In: Veja São Paulo, publicado no dia 11 de set 2010 e atualizado no dia 7 dez 2010. Disponível em: vejasp.abril.com.br/matéria/bienal-sao-paulo-artes/. Acesso: 1 de dezembro de 2015.
- MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MANATA, Franz. **Som e Imagem no nosso Tempo**. Disponível em: [www.academia.edu/7154154/Som E Imagem No Nosso Tempo](http://www.academia.edu/7154154/Som_E_Imagem_No_Nosso_Tempo)>. Acesso: em 26 de outubro de 2014.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- _____. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

- MARTON, Scarlett. Só acreditaria num Deus que soubesse dançar. In: FEITOSA, Charles (Org.). **Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. **Cildo: estudos, espaços, tempo**. Diego Matos etc e tal. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MATOS, Olgária. O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo. In: MEDEIROS, Maria (Org). **Tempo e performance**. Brasília: Editora de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: *FUNARTE, 1981*. Disponível em: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inser.htm>. Acesso em 29 de novembro de 2015.
- MELO, Fabrício. **De “Introduction à la musique concrète” ao Traité des objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer**. Dissertação apresentada na Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- MESQUITA, Ivo. **Panorama do pensamento emergente**. São Paulo: editora Zouk, 2011.
- MONTEIRO, André Maya. Inhotim. Tunga. True Rouge. In: **Visualidades**, Goiânia v.9, jul-dez 2001, p. 141-155.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAES, Renato Cardoso de. **A sinestesia como fulcro da metapoesia de Manoel de Barros em O livro das ignoranças**. Disponível em <www.unemat.br>. Acesso: 26 de outubro de 2018.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: COHN, Sergio (Org.). **Ensaio fundamentais: artes plásticas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- MUNIZ, Renata. **29ª Bienal de São Paulo**. Disponível em: www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10418. Acesso em 27 de novembro de 2015.
- NASCIMENTO, Priscilla Porto. **A relação ética da arte na sociedade do espetáculo**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense; Rio de Janeiro: Benício Biz Editores Associados, 2007.

NEVES, Alexandre Emerick. **Arte do espaço e do tempo: o fluxo temporal como elemento constitutivo da obra de arte.** Tese apresentada no PPGAV-EBA da UFRJ em 2010.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: editora Ática, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra.** Lisboa: Guimarães Editores, 1973.

_____. **Ecce-homo.** Lisboa: Guimarães Editores, 1979.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

_____. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos.** Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

_____. **Fragmentos finais.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: In prensa oficial do Estado, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OLIVEIRA, Luccas. **Castelinho Espaço Nobre.** O Globo, 12 abr. 2015.

OLIVEIRA, Marilda; MOSSI, Cristian. Cartografia como estratégia metodológica. In: **Conjectura.** Filos. Educ., Caxias do Sul, v 19, n. 3, p. 185-198, set/dez, 2014.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974): Desenvolvimento e identidade.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, 2010.

ORLANDI, Luiz. **Corporeidades em minidesfile.** <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf>. Acesso: em 4 de outubro de 2016.

ORTEGA, Francisco. Da ascese a bio-ascese ou do corpo submetido a submissão do corpo. In: **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **A arte e seus desvios.** in: <http://raulmendessilva.com.br>. Acessado em 1 de julho de 2015.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da Loucura.** Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. **O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze.** São Paulo, Perspectiva, 2008.

PERNIOLA, Mario. **L' estetica contemporânea. Un panorama globale.** Bologna: Società Editrice il Mulino, 2011.

_____. **Do sentir.** Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** São Paulo: Luso livros, 2013.

_____. **Poemas completos de Alberto Caeiro.** São Paulo: Hedra, 2006.

PINO, Claudia Amigo. **A última aventura.** Revista Cult, n. 200, abril de 2015, p. 40-43.

PLATÃO. **A República.** Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador.** São Paulo: editora Zouk, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

Revista Arte! Brasileiros, n. 29, maio-jun. 2015.

RANGEL, Daniel. **Será que isso é arte?** Duchamp e o debate atual que já dura cem anos. In: Caderno Ilustríssima. Folha de São Paulo. Publicado no dia 8 de outubro de 2017, p. 4.

RAYMOND, Bayer. **História da estética.** Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

REINALDO, Gabriela. **“Uma cantiga de se fechar os olhos...”: mito e música em Guimarães Rosa.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

ROCHA, Adair. **Cidade cerzida: a costura da cidadania no Morro Santa Marta.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Pallas, 2012.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

_____. Deleuze, esquizoanalista. In: **dossiê Revista Cult Deleuze e o domínio dos conceitos.** Cult 108, novembro de 2006.

_____. **Geopolítica da cafetinagem.** São Paulo, maio de 2006. In: <www.pucsp.br>. 19 de janeiro de 2017.

ROUSSEAU, Patrícia. **Uma falsa liberdade.** In: Revista Arte!Brasileiros. Número 29. São Paulo, Maio-junho 2015, p. 54-59.

SÁ, Olga de. **Que é, pois o tempo?** In: Revista Kalíope. São Paulo, ano 6, n. 14, p. 100-107, jul/dez, 2011.

- SALOMÉ, Lou-Andreas. **Minha vida**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SACRAMENTO, Adriana Prates; SOUZA, Claudio Manoel (Org.). **Pragatecno uma outra cena da mesma**. Salvador: Damaejoana casa editorial, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. **Philip Glass queria música que criasse a experiência do tempo suspenso**. In: *Jornal Folha de São Paulo*. 13/01/2017.
<<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/01/1849441-philip-glass-queria-musica-que-criasse-a-experiencia-do-tempo-suspenso.shtml>>. Acesso: 13 de setembro de 2017.
- SALES, Alessandro Carvalho. **O problema do simulacro: a leitura de Gilles Deleuze**. In: *Revista EDUR-RJ*. Jan-dez 2006.
- SALLES, Murilo. **Filme Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio**. Curadoria Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Opus, 2008.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Franciele Filipini dos. **A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais**. Encontros Funarte: tecnologias para as artes, 2011.
- _____. **Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica**. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009.
- SARDENBERG, Ricardo. **Arte Contemporânea no século XXI. 10 brasileiros no circuito internacional**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Resenha Sobrevivência dos vagalumes**.
<<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-sobrevivencia-dos-vagalumes-de-didi-huberman-404614.htm>>. Acesso: 08 de maio de 2017.
- SCOVINO, Felipe (ORG). **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- SILVA, Cintia Vieira da. **O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

- _____. **Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa.** Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SILVA, João Bosco da. **Concretismo: a liberdade concreta.** UEFS, Feira de Santana, 2007. Disponível em: <<https://rl.art.br/arquivos/4861626.pdf>>. Acesso: 10 de maio de 2018.
- SILVA, Nadia Filomena Ribeiro da. **Tempo e experiência: um estudo filosófico acerca da natureza do instante e da duração.** Tese defendida no departamento de Filosofia da PUC-RIO, no dia 28 de março de 2003.
- SOCHA, Eduardo. A invenção da duração in: **Dossiê O tempo.** Revista Cult 153, dez 2010.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética / Spinoza.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- TARTÁGUILA, Cristina. **Pássaros, ondas, espelhos e arte com um pouco de paz.** Segundo Caderno in: O Globo, 27/08/13.
- TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: **Sobre o ofício do curador.** São Paulo: editora Zouk, 2010.
- TEJO, Cristiana (Org.). **Panorama do pensamento emergente.** São Paulo: editora Zouk, 2011.
- VIGOTSKI, Liev Semiônovitch. **Formação social da mente: descobrimento dos processos psicológicos superiores.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **Psicologia da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VIRILIO, Paul. **Guerra Pura: a militarização do cotidiano.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- _____. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. In: **Sobre o ofício do curador.** São Paulo: editora Zouk, 2010.
- ZAREMBA, Lilian (Org). **Entrevistos: sobre rádio e arte.** Rio de Janeiro: Editora Soamerc-Oi Futuro, 2009.
- ZEPPINI, Paola S. **Deleuze e o corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo.** Dissertação de mestrado apresentada na Unicamp, 2010.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento.** São Paulo: Editora 34, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura.** São Paulo: Cosacnaify portátil
27, 2014.

ANEXOS