

Sonoridades micropolíticas na arte de Manata Laudares

Micropolitical sonorities in the art of Manata Laudares

Priscilla Porto Nascimento Fasani*

 [0000-0002-1521-1818](https://orcid.org/0000-0002-1521-1818)

Resumo

Este artigo apresenta parte da tese *SoundSystem*: experiências sonoras e dançantes partilhadas pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no circuito independente de arte contemporânea. A partir das disparações afetivas incitadas por *The Place* (1998-...), que é a própria pista de dança como obra de arte, *Heartbeat* (2006), instalação sonora que compartilha uma conversa entre corações e, pela intervenção urbana *AFTER: Nature* (2008-...), que disponibiliza ao público o canto dos pássaros, pensaremos sobre a posição política assumida pelos artistas, que é realizada através da ativação de um saber eco-etológico.

Palavras-chave

Arte sonora; Sound System; Corpo vibrátil;
Micropolítica; Manata Laudares

Abstract

This article presents part of the SoundSystem thesis: sound and dancing experiences shared by artists Franz Manata and Saulo Laudares in the independent circuit of contemporary art. Based on the affective hits triggered by The Place (1998 -...), which is the dance floor itself as a work of art, Heartbeat (2006), a sound installation that shares a conversation between hearts and, through urban intervention AFTER: Nature (2008 -...), which makes the song of birds available to the public, we will think about the political position assumed by the artists, which is accomplished through the activation of an eco-ethological knowledge.

* Doutora em Cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Keywords

*Sound art; Sound System; Vibrating body;
Micropolitics; Manata Laudares*

*Sons são sons e homens são homens, mas agora
Nossos pés estão um pouco fora do chão (John Cage)*

AFTER: Nature



Fig. 1
AFTER: Nature (2008):
instalação sonora com
tweeters, 150 m de
cabos, gerador, trilha.
Créditos: Saulo Laudares.

Em 2008, Franz Manata e Saulo Laudares expuseram a primeira versão de *AFTER: Nature*¹, uma instalação sonora acusmática², em que não se via a fonte do som, reproduzindo uma trilha composta por sons de cantos de pássaros,

¹ Este trabalho recebeu o prêmio *Interferências Urbanas*.

² A situação acusmática, proposta por Pierre Schaeffer na década de 1950, possibilita uma nova escuta através do isolamento do som do seu complexo áudio-visual, permitindo a criação das noções de objeto sonoro e de arte sonora. Através da repetição do mesmo fragmento sonoro gravado, a ênfase é colocada nas variações de escuta, que possibilitam reverberações no inconsciente (GIBBS, 2007).

no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. O projeto consistiu na instalação de 28 *tweeters* (pequenos alto falantes de onde saíam os sons agudos) 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.

Dentre os sons emitidos, estava o canto do dançador-de-coroa-dourada, a primeira espécie híbrida de pássaros da Amazônia, que foi considerada extinta até reaparecer em 2002 na região do Rio Jamanxim. O pequeno pássaro recebeu este nome devido à dança de acasalamento executada pelos machos e à cor das penas da sua cabeça de tom amarelo brilhante³.

De acordo com Saulo Laudares, neste local artificial do Aterro, onde em vez de mar há terra, não habitam passarinhos, apenas aves predadoras como maitacas e araras, que comem os ninhos e os ovos dos outros pássaros⁴. Mas, a partir desta intervenção, os artistas puderam devolver os pássaros às árvores do Aterro. O curador Marcelo Campos ecoou sobre a obra:

Na polifonia das cidades, o canto dos pássaros funciona como som atávico, fazendo-nos lembrar nostalgicamente da natureza, da anti-civilização, da perda do paraíso. (...) A instalação de Franz Manata e Saulo Laudares situa-se na interseção entre som natural e artificios, 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, p. 78).

AFTER: Nature se constitui como um rizoma, está entre as coisas, situa-se entre lugar, num entretempo, configurando-se como uma obra de passagem.

³ MUSEU GOELDI. A primeira espécie de ave híbrida da Amazônia. Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/noticias/a-primeira-especie-de-ave-hibrida-da-amazonia>. Publicado em 31/01/2018. Acessado em fevereiro de 2020.

⁴ Depoimento à autora durante visita à exposição *AfterNature*, Sé Galeria, São Paulo, 7 abr. 2018.

Podemos pensá-la como um ritornelo⁵ deleuziano, que aciona sensações no nosso corpo, levando-nos a um movimento vital dançante. Há nela a intenção de reinventar o cotidiano e transfigurar o lugar comum. Trata-se de uma desnaturalização do ordinário e um *dépaysement* (BUENO, 2012), um deslocamento para outro lugar, que provoca transformações.

Esse bloco de sensações (DELEUZE, 2011) da obra pode introduzir outras maneiras de ver e sentir através das ressonâncias ou reverberações desde que se afine a escuta para os afetos que o encontro mobiliza. Este estado de graça pode ser partilhado a partir de uma disponibilidade para deixar-se contaminar por este poder regenerador da força vital (RONILK, 2006, p.53). O *duo* sentiu a necessidade de fabricar um tempo de duração, o tempo do acontecimento⁶ e partilhá-lo neste encontro. Pois como dizia o poeta Manoel de Barros (2010, p. 199): “quando nossos olhos estão sujos de civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves”.

Franz Manata e Saulo Laudares realizaram uma versão em vídeo da instalação *AFTER: Nature* à convite do canal Futura para uma série de inter-programas, nos quais apresentaram uma leitura sobre ruídos urbanos. Nota-se que este trabalho foi inspirado nas pesquisas do compositor e artista plástico canadense Raymond Murray Schafer que propunha em seu projeto *The Soundscape* (1977) a necessidade de se pensar numa ecologia sonora, numa limpeza de ouvidos, considerando a poluição sonora existente nas cidades (SCHAFER, 2011). Manata e Laudares também realizam *soundwalks*, caminhadas meditativas propostas por Schafer, a fim de obterem informações sonoras dos ambientes e colherem material sonoro para realizarem suas obras.

⁵ Num sentido genérico, chama-se ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território. Num sentido restrito fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som. Ritornelo é um cristal de espaço-tempo, uma experiência de improvisação, que leva à desterritorialização, a reterritorialização, a transformações (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 139).⁶ A situação acusmática, proposta por Pierre Schaeffer na década de 1950, possibilita uma nova escuta através do isolamento do som do seu complexo áudio-visual, permitindo a criação das noções de objeto sonoro e de arte sonora. Através da repetição do mesmo fragmento sonoro gravado, a ênfase é colocada nas variações de escuta, que possibilitam reverberações no inconsciente (GIBBS, 2007).

⁶ Acontecimento é o efeito incorpóreo de misturas de corpos (ZOURABICHVILI, 2016, 145).

The Place



Fig. 2
The Place (2014):
Galeria Bang Bang,
Lisboa, Portugal.
Créditos: Saulo Laudares.



Fig. 3
The Place (2017):
Cafiné, Berlim,
Alemanha.
Créditos: Saulo Laudares.

The Place, assim como *AFTER: Nature*, existe em várias versões e faz parte do conjunto da produção do *duo* Manata Laudares que é designado *SoundSystem*. Este projeto no qual os artistas consideram-se o sistema de som, surge em 1996, na cidade de Belo Horizonte, e tem como proposta partilhar experiências que têm o objetivo de afetar os inter-atores. Os artistas sonoros utilizam signos como cantos de pássaros, microfones, alto-falantes, batidas do coração e música eletrônica. Também fazem uso de elementos das artes visuais como a pintura em aquarela, fotografias, impressões em tecido, esculturas, cerâmica, azulejos, vídeos, frascos de vidro, comprimidos, letreiros luminosos e projeções. Além disso, utilizam imagens e conceitos retirados da literatura e da filosofia.

Apesar de criarem alguns objetos, a obra do *duo* Manata Laudares passa essencialmente pela desmaterialização do objeto, pois acordando com o posicionamento do artista Robert Morris consideram que “o objeto não se tornou menos importante. Ele só não é mais o problema central da arte”⁷.

Há um século, o gesto duchampiano do *readymade* levou a questionar os limites da arte e a pensar o artista não como um mero produtor de objetos, mas como um propositor de ideias. Além de problematizar a questão da autoria e do *status* do artista como um gênio-criador, Marcel Duchamp abordou questões de gênero que ainda hoje polemizam no mundo das artes. Duchamp surgiu travestido de mulher, pela primeira vez, numa foto de 1927, através de sua personagem *RroseSélavy*. No final dos anos 60, a arte foi despossuída do objeto que a representava desde o renascimento. Lucy Lipard usou a expressão desmaterialização da arte pela primeira vez em 1968, caracterizando a abertura da arte para além do objeto canônico. O grupo americano *Fluxus*, do qual fizeram parte John Cage, Nam June Paik, La Monte Young, Joseph Beyus, configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contra ao *status quo* da arte, que buscavam realizar uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte que aproximasse arte e vida. O curador suíço Harald Szeemann organizou a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* em 1969, quando destacou uma nova forma desmaterializada de trabalho, em que o processo era a obra de arte,

⁷ Declaração do *duo* na instalação audiovisual *Verbos* (2011).

reunindo pela primeira vez na Europa artistas conceituais, provocando reações. Ainda hoje, o curador suíço Hans Ulrich Obrist dá preferência à obra desmaterializada e gosta de trabalhos que não podem ser dissociados de sua recepção pelo público.

Esse impulso para o imaterial no Brasil foi inaugurado pelo estilo curatorial de Walter Zanini que realizou exposições que marcaram o início da atividade curatorial no país e que dialogaram com a arte postal e com o grupo *Fluxus* (OBRIST, 2010, p.192).

Frederico Moraes, em 1969, criou a Unidade Experimental do MAM-RJ, em parceria com Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus, abrindo espaço para um laboratório de linguagem, onde aconteciam debates, concertos e cursos. A unidade acabou se expandindo para a área externa do museu dando lugar aos Domingos de criação, encontros de inventividade coletiva (COSTA, 2019). Moraes acreditava no artista como um propositor de situações que devem ser vividas e experimentadas, deslocando a sua aura para o público, co-criador das obras (COHN, 2010, p. 123).

Na versão inaugural de *The Place*, realizada em 1998, a proposta era partilhar a experiência⁸ da pista de dança e foi inspirada na obra Incidentes de Roland Barthes. No texto *No Palace, esta noite...* Barthes descreve a experiência que teve nesta boate francesa e afirma a potência deste encontro. O projeto *SoundSystem* emerge de um desejo de eternizar o instante pleno de intensidade da experiência vivida na pista de dança. Conforme Barthes:

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 (...) para saborear-lhe o encontro, é preciso que o lugar desse encontro tenha também seu interesse e seu sabor (2004, p. 53).

⁸ Experiência é entendida como algo que pode nos atravessar, nos transformar sem que se possa nomeá-la; é algo que excede a linguagem, é um limiar, é um saber que não se sabe, refere-se a um acontecimento singular, que se aproxima mais das sensações, é um ponto de indeterminação que comporta a união dos opostos (KIFFER; BIDENT; REZENDE, 2012). A experiência é o que nos toca e isto requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm. A experiência é uma abertura para o desconhecido e para o imprevisível (BONDÍA, 2002).

O momento em que a noção de partilha⁹ aparece de forma conceitual no trabalho do *duo* foi em *The Place*, que é um espaço de imersão em processo onde ocorrem manifestações que têm no outro o seu sentido de existência. O lugar pode se tornar uma pista de dança, um local de palestras ou mesmo uma rádio na web. Através de suas ações, *The Place*, realizado em diversas cidades do Brasil e do mundo, pretende instituir uma rede compartilhada de experiências sonoras.

The Place é um espaço coletivo sinalizado por uma malha de quebra-cabeças, projetada no chão ou na parede que, quando iluminada por luz negra, fica florescente. A imagem de quebra-cabeças, que sugere que o trabalho exige um esforço de pensamento, tem igualmente inspiração barthesiana. Desta vez em sua metodologia criativa que consistia em encaixar fragmentos de diferentes anotações para produzir seus textos (PINO, 2015, p. 41). *The Place* é o lugar onde DJs, artistas, intelectuais e o público compartilham suas experiências sonoras, dançam e se divertem. Conforme observou o curador Fernando Cocchiarale¹⁰, o que anima e dá vida a esse espaço em *The Place* é a música, que também proporciona o encontro da obra do *duo* Manata Laudares. Manata iniciou sua carreira como artista plástico e Laudares como DJ.

A embriaguez promovida pela frequência hipnótica da música eletrônica, a alegria da dança e o encanto dos encontros possíveis, vitalizam os espaços em *The Place*. Essa festa, inspirada nos cultos ao deus Dionísio, cheios de vitalidade e alegria, une música e dança, funcionando como um dispositivo¹¹ de sensações destinado a estimular a vontade de potência¹².

⁹ Utilizamos o termo no sentido de Jacques Rancière, para o qual partilha significa tanto a participação em um conjunto comum quanto, inversamente, 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. RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹⁰ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

¹¹ Dispositivo aqui se refere ao modo de funcionamento, a um modo de dispor as coisas.

¹² No sentido nietzschiano, a vontade de potência é o disparador ou força impulsionadora que leva à criação. Está relacionada à energia vital (MORA, 2001, p. 731).

Dentro de uma leitura barthesiana, esta festa (*party*) em *The Place* pode ser vista como uma partilha, que isola um grupo longe dos outros; como uma farra, que liga eroticamente os participantes; como uma partida, o momento regulado de um divertimento coletivo (BARTHES, 2005, p. 128). Mais do que isso, a festa em *The Place* é lugar de atividade política. Nas palavras do curador Bernardo Mosqueira: “a pista (de dança) é lugar de atividade política: resistência, afeto, articulação, relação e criação. Fervo¹³ é Luta”¹⁴.

Os artistas Franz Manata e Saulo Laudares, que tiveram um encontro amoroso na vida e na arte, resistem às imposições de gênero, à insensibilidade, e a outras formas de domesticação do desejo. Seu ativismo, no entanto, se dá por meio da luta micropolítica e não através da luta macropolítica, que é uma luta visível contra o opressor e em defesa das minorias. Como afirmou Deleuze, os corpos não se definem por seu gênero, órgãos ou funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). Essa arte que tem como tema central o encontro, a interação, o viver junto, a partilha de momentos, quando se propõe a investir e problematizar a esfera das relações, desenvolve um projeto político (BOURRIAUD, 2009).

Também propõem a dilatação do tempo vivido, resistindo à cronopolítica, política de controle do tempo, que deseja um corpo útil, exercendo sua função no organismo social. Essa experiência de proporcionar uma duração a ser experimentada, um tempo suspenso ou dilatado tem a ver com a proposta do compositor minimalista Philip Glass que, através do mecanismo da repetição, desejava criar uma música que pensasse espacialmente, que construísse a experiência do ex-tase.

Esta prática artística em *The Place* reverbera também a curadoria realizada pelo norte-americano Walter Hops, em 1978, quando organizou a exposição *Thirty-Six Hours* num pequeno espaço alternativo, o Museu de Arte Temporária, propondo a participação coletiva de artistas e apresentando em sua abertura alguns *discjockeys* (OBRIST, 2010, p. 33).

¹³ Fervo é um local de encontro das pessoas para fazer uma festa e produzir alegria.

¹⁴ Entrevista de Bernardo Mosqueira à autora, via e-mail, 22 set. 2016.

Heartbeat



Fig. 4
Heartbeat (2006):
instalação sonora com
caixas de som, fontes,
cabos, trilha.
Créditos: Saulo Laudares.

A instalação sonora *Heartbeat* (2006) ocupou as Cavalariças do Parque Lage, no Jardim Botânico, e consistia em duas enormes caixas de som, colocadas diametralmente opostas no espaço, que emitiam uma trilha sonora composta pelos sons dos ritmos cardíacos de cada um dos artistas. O vazio entre as duas caixas era um convite para que a audiência participasse fisicamente dessa conversa entre corações. O som vital dos batimentos cardíacos fazia vibrar os corpos, pois não era possível ao público ficar isento diante daquelas ondas de grave. Este fragmento do discurso amoroso dos artistas afetava os participantes, levando-os a dançar.

Segundo o curador Guilherme Bueno, *Heartbeat* investe na “plástica do som” (2012), que é a capacidade de as ondas agirem sobre o corpo do participante, criando campos de força de atração ou repulsão, que fazem tanto imergir hipnoticamente quanto ser “obstruído” naquele ambiente (BUENO, 2012).

O *duo* Manata Laudares, assim como Deleuze e Guatarri, compartilhava um modo de existência, um modo de vida, uma ética. Os artistas/autores não

criam ou escrevem juntos, no mesmo ritmo, mas cada um no seu tempo e, assim, trabalham entre os dois, trata-se de uma dupla captura.

A experiência de ouvir e sentir o som dos batimentos cardíacos, dissociados de uma imagem corpórea, nos remeteu, com o tempo, ao conceito deleuziano de Corpo sem Órgãos (CsO) (DELEUZE; GUATARRI, 1996). 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 têm um ritmo próprio, são música.

O CsO é uma prática, um exercício, uma experimentação que busca gerar um corpo de resistência e intensidades, livre de automatismos e capaz de dançar. A dança é a libertação do corpo dos movimentos utilitários no direito e no avesso; põe em xeque a aparente imobilidade das coisas. A lógica utilizada aqui não é a da razão, é a lógica da sensação (DELEUZE, 2007). Em sua arte sonora não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. O *duo* Manata 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. Com o CsO, aprendemos que é possível ver, sentir, imaginar, amar, pensar de outros modos.

O conceito de “corpo vibrátil” (RONILK, 2016), cunhado por Suely Rolnik, compatível com o CsO artaudiano-deleuziano, é ainda mais pertinente para nomear a relação afetiva destes corpos dançantes, que são constituídos de um organismo e de órgãos, mas que ultrapassam a sua condição utilitária. O corpo vibrátil é como aquele ponto de interrogação que há em nós, que está sempre levando a uma recriação e realizando um exercício experimental de liberdade. Esta política praticada por Manata Laudares, que trabalha no campo do invisível, denominada cartografia ou micropolítica, é um modo de pensar com este corpo vibrátil, desejante, que utiliza a capacidade subcortical do nosso corpo, que sentimos através das sensações.

A concepção da obra de Manata Laudares está em consonância com a ética de Spinoza quando se refere à relação entre os bons encontros e o aumento da potencialidade dos homens. É preciso buscar compor relações que aumentem a nossa força de existir. Esta ética é uma etologia que considera o poder de afetar e ser afetado e é necessariamente uma ética da alegria, da afirmação da existência (DELEUZE, 2002).

Arte sonora

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 (COX, 2004). O trabalho artístico de Manata Laudares tem sua genealogia nestas práticas musicais.

Uma das primeiras referências ao termo conceitual arte sonora, ocorreu em 1983, durante a exposição *Sound/Art*, realizada em Nova York, que reunia trabalhos que tivessem por objetivo a máxima: “ouvir é uma outra forma de ver” (ZAREMA, 2010, p. 360). 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. A arte sonora se tornou então um campo viável, encontrando lugar em importantes museus e galerias no mundo.

A definição contemporânea de *Sound Art* ou Arte Sonora abrange as produções artísticas que têm o som como objeto de reflexão e suporte ao mesmo tempo, e têm sido apresentadas das mais diversas formas, tais como instalações, esculturas e intervenções urbanas (VAZ, 2008). O termo arte sonora foi muito utilizado para designar diferentes formas de música experimental, referindo-se aos experimentos realizados em meados do século XX que possibilitaram o advento de uma nova audição.

A invenção da música concreta por Pierre Schaeffer que, em 1948, pela primeira vez, utilizou material sonoro do cotidiano para fazer música, foi um ato revolucionário. Schaeffer era responsável pela sonoplastia da Radio difusão-Televisão Francesa e utilizou objetos como matracas e buzinas para realizar uma possível composição com ruídos. Depois de uma fase de experimentação acústica, Schaeffer começou a gravar os sons dos objetos, tornando-se precursor das técnicas experimentais de *DJ*. Seu primeiro estudo, o *Étude aux chemins de fer*, feito a partir de ruídos de uma estação ferroviária, já apresentava uma nova questão, pois partiu dos próprios ritmos do trem, que não se encaixavam no sistema métrico convencional. A composição *Sinfonia para um homem só* (1950), feita em parceria com Pierre Henry, é considerada como prelúdio da música eletroacústica. Neste trabalho os sons de choros, passos, risos, batidas

de coração e chamadas telefônicas foram gravados e manipulados em estúdio (MELO, 2007).

Neste mesmo período, na Alemanha, os pesquisadores da Escola de Colônia (ou Senoidal), liderada por Herbert Eimert, experimentavam aparelhos eletrônicos para a produção sonora que serviu de matéria-prima para a música eletrônica. Karlheinz Stockhausen usou equipamentos dos laboratórios eletrônicos para gerar e transformar sons do improviso e para montá-los dentro de composições finalizadas (GIBBS, 2007).

Outra figura que exerceu uma grande influência na arte e na música contemporânea foi John Cage, ao incorporar silêncios, ruídos e instrumentos não convencionais em seus *happenings* e desenvolver performances colaborativas que previam a intervenção do público. Influenciou o próprio movimento artístico do grupo *Fluxus* que começou a explorar a ideia da performance como arte, promovendo a aglutinação de artes plásticas, música, teatro e dança. Cage, um iconoclasta, realizou obras que subverteram a linguagem musical e artística vigente, dando ênfase ao processo de criação.

Em 1940, Cage começou a compor no *Prepared piano*, assim chamado devido a inserção de parafusos, latas, cartolina e outros objetos dentro de suas cordas 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) convida 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 platéia ouve (COX; WARNER, 2004, p. 25-28). Em *Variations V* (1985) operava juntamente com outros músicos, diferentes instrumentos enquanto a Companhia de Merce Cunningham apresentava uma coreografia. Os sons dos movimentos dos bailarinos eram captados através de microfones. Cage compôs 4'33" após ter visitado a câmara anecóica (sem eco), uma sala à prova de reverberações, na universidade de Harvard, onde acabou ouvindo um som grave, que provinha do seu sistema circulatório e um agudo, do seu sistema nervoso. Cage chega à conclusão de que o silêncio não existe e que é som ambiente (CAGE, 2015, p. 44-45).

Um dos pioneiros a contribuir para o desenvolvimento da arte sonora, antecessor de Schaeffer e Cage, foi o artista Luigi Russolo que fez parte do movimento Futurista italiano e escreveu o manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913), um dos mais influentes textos sobre estética musical do século XX. Russolo argumenta que os instrumentos de orquestra tradicionais não eram mais capazes de capturar o espírito da vida moderna, com seus ruídos industriais e, um ano depois, cria os *Intonarumori*, máquinas produtoras de ruídos (COX; WARNER, 2004, p.10). Todas estas fontes sonoras deveriam ser incorporadas na criação de uma nova forma de música, entretanto, nesta época ainda não havia tecnologia que permitisse a incorporação dos sons do mundo real às performances musicais (GIBBS, 2007).

Edgard Varése, assim como Russolo, clamou por um novo conceito de música e se inspirou nos desenhos metafóricos da astronomia e cartografia. Compôs com Pierre Schaeffer a música eletrônica *Déserts*, sua primeira composição usando fita magnética. Em 1958, em parceria com o arquiteto Le Corbusier, compôs *Poème Electronique*, música que foi apresentada acompanhada por projeções de imagens.

O artista sul-coreano Nam June Paik inventa a videoarte em 1963 durante a Exposição de música e televisão eletrônica, realizada na Alemanha. Nesta exposição disponibilizou televisores e usou imãs para distorcer as imagens, promovendo uma experiência sinestésica, uma indivisão dos sentidos.

Philip Glass, compositor minimalista, através do mecanismo da repetição visou realizar a experiência do tempo suspenso, acreditando que a música tem a força de vencer o empobrecimento da nossa experiência do tempo. A ópera *Einstein on the beach*, trabalho feito com Robert Wilson, tinha 5 horas de duração ininterruptas, durante as quais era permitida à audiência entrar e sair quando desejasse (SAFATLE, 2017).

La Monte Young, também minimalista, realizou o projeto *Dream House* junto com a sua esposa Marian Zazeela, transformando um prédio, onde moraram junto com outros músicos, em uma instalação de luzes e som (VAZ, 2008). O *duo* Manata Laudares chegou ser comparado à dupla integrante do *Fluxus*.

No Brasil, a formação da Arte Sonora aconteceu de maneira difusa e experimental, expandindo-se através da literatura, das artes plásticas e das

escolas de música. O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter criou o grupo Música Viva (BRITO; ZANETTA, 2004, p. 2) em 1938, considerado o primeiro movimento musical moderno no Brasil, além de fundar as primeiras escolas de música e introduzir as sonoridades da música dodecafônica¹⁵. Acreditava no caráter interdisciplinar da música, entendendo que o acontecimento musical está conectado com a vida (BRITO, 2012, p. 101-103).

Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos deram origem ao movimento concreto na literatura, na década de 1950. Utilizavam recursos poéticos como rimas e aliterações a fim de estabelecer relações sonoras entre as palavras, além de utilizar elementos das artes visuais. A poesia concreta *O rei menos o reino* (1949-1951), de Augusto de Campos, apresenta avocação do poeta ao som, conseguindo realizar o projeto *verbivocovisual* joyceano, que idealizava integrar a palavra, o som e a visualidade gráfica das letras. Os literatos uniram-se ao grupo de arte concreta, tornando-a interdisciplinar.

O Movimento Concreto nas artes visuais, criado pelo grupo paulista Ruptura em 1951, propunha um trabalho geométrico e racional. Com a dissidência do grupo carioca Frente, surge o movimento neoconcreto que intuiu o não-objeto, valorizando a dimensão orgânica e a experiência do sujeito. A questão central, que era a organização do campo visual no Concretismo, passa a ser a relação entre corpo e espaço no Neoconcretismo, estimulando o uso dos demais sentidos. Ambas as propostas eram sintetizadas pela questão de Malevitch sobre a autonomia da arte em relação à representação. A arte neoconcreta aproximava-se da desmaterialização do objeto, pois estava mais relacionada à experiência estética do que ao objeto em si (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p.16). O artista Hélio Oiticica dizia que o que fazia era música através dos seus *Heliotapes* e *Cosmococas*.

¹⁵ A música dodecafônica ou atonal foi criada na década de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg e propunha uma ruptura do sistema tonal. Todas as 12 notas da escala cromática passam a ter a mesma importância.

Guilherme Vaz, um dos fundadores da arte conceitual no Brasil, foi também um dos pioneiros da Arte Sonora no país. O artista percebia o som como um grande imã, no qual cabe colar qualquer imagem, juntar opostos, transgredir fronteiras proibidas. 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 (LAGNADO, 2018). Na obra *Music for papersheet* (1973), o artista compõe com uma folha de papel, enquanto em *Crude* (1973), tira sons da arquitetura de um edifício com seu corpo (MANATA, 2016).

Cildo Meireles desde a década de 60 experimenta o som nas artes plásticas, acreditando que a experiência estética se dá com o uso de todos os sentidos, não somente com a visão. Em *Marulho* (1991-1997/2003) é possível escutar a palavra água em diversas línguas enquanto se caminha sobre o píer que redonda no mar feito de folhas azuis. Na instalação sonora *Babel* (2001) foram empilhados 800 aparelhos de rádio, ligados simultaneamente em diferentes estações. O coletivo *Chelpe Ferro*, com seus áudio-readymades, além dos artistas Paulo Vivacqua, Rodolfo Caesar, entre muitos outros, possuem trabalhos singulares que se destacam na arte sonora do Brasil.

A emergência do projeto *SoundSystem* 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 denominamos escuta sinestésica. Esta escuta tem o som como disparador de sensações que afetam os demais sentidos, proporcionado um encontro com o outro e consigo mesmo.

Essa capacidade sinestésica (BARTHES, 1990, p. 278), muito trabalhada pelos artistas e poetas, busca aguçar as sensações do invisível ao pronunciar 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 um pequeno fragmento sonoro, seja do que for, pode nos falar para além da razão. Entretanto, tal qual o personagem Alberto Caiero, de Fernando Pessoa, Manata Laudares vivem o conflito do artista que precisa viver e pensar a sua obra ao mesmo tempo.

Linguagem de travessia

As instalações do projeto *Sound System* são híbridas, coadunam sons, imagens e experiências corporais. Utilizam um mínimo de material palpável que é capaz, no entanto, de provocar um adensamento de sensações. Como observou o crítico de arte Reynaldo Roels Jr:

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 JR, 2006).

As obras do *duo* se constituem com a indocilidade dos simulacros, questionando sempre os limiares entre original e cópia, tornando complexa a noção de autoria, enfatizando o engodo dos sentidos e libertando-se de uma ideia da arte como representação. Propõem o sentido como construção e não como algo dado a priori. A potência do falso deleuziana está muito presente na obra da dupla, na qual existe sempre uma multiplicidade de caminhos, pontos de vista, perspectivas. O perspectivismo e o entrelaçamento de uma ética que se confunde com uma estética provêm do projeto filosófico nietzschiano, segundo o qual a arte é uma forma de dar sentido à existência, possibilitando a coexistência da razão e da sensibilidade, da música e da dança, estando para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 1978).

A obra de Manata Laudares faz parte de uma genealogia de artistas que questionam a redução do trabalho do artista a um produtor de objetos qualificados formalmente. Como pontua o curador Fernando Cocchiarale, “há uma escolha conceitual do trabalho com um teor quase virótico, desconstrutivo, no qual, muitas vezes, não existe obra”.¹⁶

¹⁶ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

O processo de criação do *duo* possui uma proposta poética que passa pela desmaterialização do objeto, entretanto se utiliza do som, que é matéria, mas uma matéria-desmaterializada. Em *The Place*, o som sinaliza o espaço e é através do som que nos apropriamos do espaço em nossa vida cotidiana e construímos nosso repertório existencial.

O foco no processo artístico torna, na maioria das vezes, os trabalhos indissociáveis de sua recepção pelo público e, por não terem muitas vezes uma forma física, praticamente desaparecem quando o inter-ator da obra vai para casa. O que ficam são os contágios, o quase-imperceptível, as sensações intensivas.

Manata Laudares trabalham justamente nesses liames, com essa indeterminação, pois sua obra vem construindo um posicionamento que é totalmente refratário à formatação e à classificação. Por isso, afirmou Cocchiarale, “classificar o trabalho do *duo* é, em parte, liquidar com a sua potência ambígua”.¹⁷ Trata-se de uma linguagem de travessia.

Fragmentos finais

Esse desejo de voar, ou o devir corpo-pássaro-dançarino, presente na obra do *duo*, tensiona a impossibilidade que nos é ensinada desde a infância. Seu sentido ético é tornar o impossível possível, é transformar a impotência em potência.

Quando as sensações provocadas pelas obras conseguem nos afetar e quebrar nossos circuitos de afetos (SAFATLE, 2016), nos desterritorializando significa que, de alguma forma, passaram a fazer parte de nossa textura sensível e foram capazes de arrancar as velhas tintas dos nossos sentidos.

São estas pequenas transformações que alimentam o eterno retorno dessa luta invisível que tem como objetivo reeducar as sensibilidades.

¹⁷ Entrevista de Fernando Cocchiarale à autora no MAM-RJ em 5 jan. 2017.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- 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. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014.
- BUENO, Guilherme. **Franz Manata e Saulo Laudares**. Dasartes número 23. Disponível em: <<http://dasartes.com.br/materias/franz-manata-e-saulo-laudares/>>
- CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAGE, John. **Musicage: palavras**. Rio de Janeiro: Numa, 2015.
- CAMPOS, Marcelo. AFTER: Nature. **Interferências Urbanas**, prêmio 2008 (Catálogo).
- 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.
- COSTA, Ana Luísa Veliago. **Os sentidos experimentais dos domingos de criação**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2019.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel. **Audio Culture: readings in modern music**. New York/ London: Editora Continuum, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa uma filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

FASANI, Priscilla Porto Nascimento. **Sound System: experiências sonoras e dançantes partilhadas pelos artistas Franz Manata e Saulo Laudares no circuito independente de arte contemporânea.** Tese. (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2019.

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

KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe; REZENDE, Renato (orgs). **Experiência e arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LAGNADO, Lisette. **After Nature: proliferação de híbridos.** Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/008213.html>>

MANATA, Franz. **Guilherme Vaz: uma fração do infinito.** Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MELO, Fabrício. De “Introduction à la musique concrète” ao **Traité des objets musicaux: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer** (Dissertação em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUSEU GOELDI. **A primeira espécie de ave híbrida da Amazônia.** Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/noticias/a-primeira-especie-de-ave-hibrida-da-amazonia>. Acessado em: fev. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

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

PINO, Cláudia Amigo. **A última aventura.** Revista Cult, n. 200, abr. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

ROELS JR., Reynaldo. **Soundsystem** (Catálogo), 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora Sulina, UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. Deleuze, esquizoanalista. **Revista Cult.** n. 108, Nov. 2006.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFATLE, Vladimir. Philip Glass queria música que criasse a experiência do tempo suspenso. **Folha de São Paulo.** 13 jan. 2017.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da arte sonora* (Dissertação em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZAREMBA, Lilian (Org). *Entreouvidos: sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Editora Soamerco -Oi Futuro, 2009.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em junho de 2020.

Como citar:

FASANI, Priscilla Porto Nascimento. Sonoridades micropolíticas na arte de Manata Laudares. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 121-141, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.10>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>