

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201669-83>

## AS NOÇÕES CURATORIAIS DA EXPOSIÇÃO OCUPAÇÃO ARTE SONORA REALIZADA POR FRANZ MANATA E SAULO LAUDARES NO CASTELINHO DO FLAMENGO

José Maurício Saldanha Alvarez\*  
Priscilla Porto Nascimento Fasani\*\*

**Resumo:** *Visando pensar sobre o processo curatorial da exposição Ocupação Arte Sonora, realizado 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.*

**Palavras-chave:** *Arte contemporânea brasileira. Arte relacional. Curadoria.*

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

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.

De acordo com Georgina Adam (2014, p. 25), o curador no século XXI desenvolve uma faceta múltipla, plural e de alta mobilidade, circulando no mundo das galerias e na proliferação de eventos bienais. Alguns inclusive transitam entre instituições plurais e do mundo comercial, pertencentes a categoria de super curadores.

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<sup>1</sup>.

As vanguardas modernas experimentaram uma grande aversão aos museus e à institucionalização devido a estes espaços serem considerados o lugar da sedimentação

---

\* Universidade Federal Fluminense. Professor Associado I. Centro de Estudos Gerais, Instituto de Artes e Comunicação Social. E-mail: [saldanhaalvarez@hotmail.com](mailto:saldanhaalvarez@hotmail.com)

\*\* Doutoranda em Cultura e Sociedade, no Instituto de Humanidades Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: [priscillafasani@hotmail.com](mailto:priscillafasani@hotmail.com)

<sup>1</sup> Franz Manata, em entrevista concedida via skype no dia 6 de agosto de 2015.

da cultura. Ainda hoje é comum a idéia de que o próprio circuito de arte poderia neutralizar a força de um trabalho. A rua, como sabemos, apesar de ser considerada um 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 a 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<sup>a</sup> (1981) e 17<sup>a</sup> (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<sup>a</sup> Bienal, como curador geral da mostra, procurou permitir tanto a apreciação de obras históricas quanto das produções contemporâneas. Enquanto na 16<sup>a</sup> Bienal o destaque foi a seção de arte postal com a curadoria de Julio Plaza, na 17<sup>a</sup> 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 núcleo de países que selecionavam suas obras separadamente através de representações nacionais. Este formato só seria abolido em 2006, na 27<sup>a</sup> 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 Dornier (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 pendurou as obras 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 Flório 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 performance, danças e eventos (FOSTER, 2015, p. 27).

O curador Pontus Hulten 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 Hulten, na década de 60 o museu se tornou um lugar de encontro para toda uma geração. Na perspectiva de Hulten, 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 inibir a presença do público foi feita por Sandberg quando criou uma exposição na qual as pessoas podiam ver a exposição 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. Hops propôs utilizar todo o prédio, a partir da idéia 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. Outro projeto neste estilo curatorial foi o *P.S.I.*, realizado em Nova York, que tinha a intenção de comportar cem mil itens num prédio. Por outro lado, também buscou pensar exposições apresentando duas ou três obras ou mesmo uma só (OBRIST, 2010, p. 103).

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 (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 de Berna 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 Siegelau quando propôs em seu projeto curatorial desmistificar o papel do curador (OBRIST, 2010, p. 162). Segundo as palavras de Andrew Renton, falando no painel da ICA, em 2010, a curadoria tornou-se uma das forcas dominantes no mundo da arte contemporânea (ADAM, 2014, p. 50).

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). Em contrapartida, existem pontos de vista que consideram que a prática curatorial não apenas é composta pela colaboração entre curadores e artistas, mas que a obra de arte contemporânea contempla igualmente uma forma de ajuda do curador para o artista (The Producers, 2002, 71). Para alguns autores,

a parceria envolve uma oportunidade única para um curador/organizador desenvolver um incrível trabalho criativo (The producers, 2002, p. 75).

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).

Para Rugg e Sedgewick (2007, 19), pode-se falar no surgimento de um curador global, que providencia para as exposições de arte um painel que se transforma num aparato discursivo. E seu fazer se torna uma prática, e a função do curador, uma parte estruturada no nível de um discurso.

Como afirma Márcio Fainziliber (2015, p. 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 Flório, 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 com apenas 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”. 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.

A exposição *Ocupação Arte Sonora*, realizada de 6 de março a 26 de abril de 2015, no Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, teve a curadoria feita por Franz Manata, artista e curador independente, cujo projeto Arte Sonora, realizado 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](http://exst.net/artesonora). Já participaram dos programas artistas consagrados como Cildo Meirelles, Leonora Barros e o coletivo Chelipa 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 *The Place*, prática desenvolvida pelo duo desse 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 Manata<sup>2</sup>, 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

<sup>2</sup> 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.



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.

Manata e Laudares passaram a ser representados pela Galeria Artur Fidalgo em 2013, quando se apresentaram oficialmente ao circuito de arte durante a exposição *Em Cartaz*, no Armazém Fidalgo. 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).

Os artistas, além de participarem de exposições coletivas e individuais, também participam de feiras importantes. Em 2012 e 2013, estabeleceram uma parceria com a Feira ArtRio<sup>3</sup>, 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 movimentam 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 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 de Manata e de Laudares, 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, a dupla 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.” O curador desta exposição, Fernando Cocchiarale, explica

---

<sup>3</sup> Feira internacional que acontece desde 2011 no Píer 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.

que os artistas privilegiam processos a estrita contemplação de um objeto e seu destino ao mercado de arte<sup>4</sup>.

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).

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 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 menina<sup>5</sup>. 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

<sup>4</sup> Cf.: <http://www.cultura.rj.gov.br/espaco-evento/casa-de-cultura-laura-alvim/franz-manata-e-saulo-laudares-na-galeria-laura-alvim>

<sup>5</sup> 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.

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, Orlandia e Galeria do Poste. Surge uma tendência dos artistas viajarem por conta própria, um hospedando o outro. A casa deixa 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 espectador (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. Esse encontro faz parte da programação do centro cultural.

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 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<sup>6</sup>.

Na torre, estavam alguns *DJs* vindos de Brasília testando o som a ser compartilhado à noite, durante a apresentação do *The Place*, no térreo. O *The Place* 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

<sup>6</sup> 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.

por uma malha de quebra-cabeças projetado na parede, onde artistas, intelectuais e público compartilham experiências de áudio, conversam e se divertem.

A instalação *Dancing* (2007-2012), de Manata e Laudares, colocada logo no primeiro andar, faz menção à emergência da conceituação do principal projeto dos artistas que é o *SoundSystem*. A ideia inicial do *The Place* (“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 a obra *Au Palace ce Soir*, texto em forma de aforismos, 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.

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, projetada na parede ou no chão nas diferentes configurações de *The Place*, ao longo dos anos, tem inspiração na metodologia criativa de Barthes.

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 auto-vigiamos? 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 da 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. Os trabalhos passaram a ser disponibilizados e divulgados no site Exst.net. Segundo 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. Sete anos depois da experiência no Parque Lage, mais um desdobramento é feito nesta *Ocupação no Castelinho*.

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 *The Place*, apresentando a cena de música eletrônica contemporânea. Durante o *The Place*, 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. “O *The Place* se configura como uma experiência mais fluida, em rede, rizomática, onde as pessoas agregam e desagregam, conectam e desconectam, compatível ao 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 tem 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 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 *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 do situacionista Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* ([1967] 1997), 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 e à construção de obras que trocam com os fluxos sociais. Durante a sua conferência, em 1957, sobre o processo criativo, Duchamp afirma o espectador como co-autor 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 pelo Interferências Urbanas no mesmo ano), no Recanto dos Animais, no Aterro do Flamengo. Uma instalação sonora acusmática (em que não se vê a fonte do som) foi instalada numa árvore, reproduzindo uma trilha composta por sons de pássaros e animais durante um amanhecer no inverno. Nesta obra, os artistas propõem uma desaceleração, instigam o passante a desfrutar dos sons dos pássaros e até permitem aos mais desatentos descobrir, através de “falhas” na trilha e outros ruídos, que se trata de um artifício. 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.

## BIBLIOGRAFIA

ADAM, Georgina. **Big Buks**. The explosion of the Art Market in the 21<sup>st</sup> Century. Ashgate Publishing, 2014.

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

BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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.

ALVAREZ, José Maurício Saldanha; FASANI, Priscilla Porto Nascimento. As noções curatoriais da exposição ocupação arte sonora realizada por Franz Manata e Saulo Laudares no Castelinho do Flamengo. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 69-83, jan./jun. 2016.

- BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato (ORG). **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: editora circuito, 2011.
- CARVALHO, Ananda. **Walter Zanini: experimentações e procedimentos curatoriais**, 2013. Disponível em: <<https://art.medialab.ufg.br>>. Acesso: 18 de agosto de 2015.
- 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.
- 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.
- 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.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1997.
- 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>>.
- MESQUITA, Ivo. **Panorama do pensamento emergente**. São Paulo: editora Zouk, 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- OLIVEIRA, Luccas. Castelinho Espaço Nobre. **O Globo**, 12 abr. 2015.
- PINO, Claudia Amigo. A última aventura. **Revista Cult**, n. 200, abril de 2015, p. 40-43.
- MARTIN, Sarah. The Producers. **Contemporary Curators in Conversation**. Newcastle: University of Newcastle, Baltic Center of Contemporary Arts, 2002.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.
- Revista Arte! Brasileiros**, n. 29, maio-jun. 20015.
- 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.
- 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.
- ZANINI, Walter. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. In: **Sobre o ofício do curador**. São Paulo: editora Zouk, 2010.

**Recebido em 28/01/2016. Aprovado em 22/05/2016.**

**Title:** *Curatorial notions of the exhibition Sound Art Occupation performed by Franz Manata and Saulo Laudares in Castelinho do Flamengo*

**Abstract:** *Aiming to think about the curatorial process of the Exhibition Sound Art Occupation, performed by Franz Manata and Saulo Laudares in Castelinho do Flamengo, in 2015, we perform one brief genealogy from trusteeship history. The Manata's and Laudares untimeliness art work refers to the invisibility of the work itself, through its immateriality, gives visibility to the contemporary problematic of time management and the liquidity of affective meetings.*

**Keywords:** *Brazilian Contemporary Art. Relational Art. Trusteeship.*

