

Performance e experimentação a partir de *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla

João Morales

Universidade Federal de Minas Gerais / Bolsista FAPEMIG

jpqmoraes@gmail.com

Eduardo Campolina

Universidade Federal de Minas Gerais

edcampolina@hotmail.com

Este trabalho discorre sobre o processo de elaboração de uma performance experimental da obra *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla (1921-1992). O principal referencial teórico utilizado é Paulo de Assis (2018), que trata sobre a experimentação na performance e os desdobramentos conceituais que a permeiam, a partir de uma metodologia de três etapas: (1) arqueologia; (2) genealogia; (3) problematização. Sabendo que esse tipo de construção deve necessariamente relativizar o aproveitamento dos diversos campos possíveis que trazem à tona outras extensões do sensível – artes plásticas, literatura, teatro, e outros – foram associados à obra de Piazzolla elementos provindos de universos não necessariamente sonoros. Destacam-se o poema *El Tango* de Jorge Luis Borges, o quadro *Juno* do pintor alemão Gerhard Richter, e trechos de um discurso teatral radiofônico do dramaturgo francês Antonin Artaud a respeito da remodelagem perceptiva do ser humano. Também são abordados aspectos referentes aos modos de exposição no contexto desse tipo de trabalho, com base nas discussões de Lucia D'Errico (2018). A performance experimental aqui descrita mescla assim substâncias heterogêneas, na procura de uma consistência que se apoie nos choques e ressonâncias possíveis entre os materiais selecionados, em acordo com a ontologia da obra de arte dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: Performance Experimental, Astor Piazzolla, Gilles Deleuze, Intermidialidade

Performance and experimentation from *Verano Porteño*, by Astor Piazzolla

This paper discusses the elaboration process of an experimental performance of the work *Verano Porteño*, by Astor Piazzolla (1921-1992). The main theoretical reference used is Paulo de Assis (2018), who deals with experimentation in performance and the conceptual developments that permeate it, from a three-step methodology: (1) archaeology; (2) genealogy; (3) problematization. Knowing that this type of construction must necessarily relativize the use of the various possible fields that bring to light other extensions of the sensitive – plastic arts, literature, theater, and others – elements coming from universes that are not necessarily sonorous were associated with Piazzolla's work. The poem *El Tango* by Jorge Luis Borges, the painting *Juno* by German painter Gerhard Richter, and excerpts from a radio drama discourse by French playwright Antonin Artaud about the perceptual remodeling of the human being stand out. Aspects concerning modes of exposure in the context of this type of work are also addressed, based on discussions by Lucia D'Errico (2018). The experimental performance described here thus mixes heterogeneous substances, in the search for a consistency that relies on the possible shocks and resonances between the selected materials, in accordance with the ontology of the work of art by philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Experimental Performance, Astor Piazzolla, Gilles Deleuze, Intermedia.

Introdução

A elaboração de uma performance de caráter experimental supõe, como o próprio nome já determina, a *experiência*, vivida em toda sua plenitude. O pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002), ao colocar o foco sobre as origens etimológicas desse vocábulo, ou de seu verbo derivado – *experimentar* – amplia nossa percepção relativa a tudo aquilo que aqui se acha envolvido:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. [...] O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião (Bondía, 2002, p.25).

Podemos assim entender a experiência, e por sua vez a situação experimental, como um movimento de passagem – *per* – no qual o caminho a ser percorrido não é dado previamente – ele é desenhado ao mesmo tempo que se efetua o percurso. Isso supõe desvios, surpresas, situações imprevistas, e mesmo momentos de risco que podem conduzir a situações de perigo: algo de desconhecido ou inesperado pode surgir durante a travessia, gerando desordens ameaçadoras ou até mesmo trazendo alívios de tensão inesperados que podem solucionar os impasses do caminho.

Bondía propõe uma importante distinção entre experiência e *experimento*, que se faz adequada na discussão aqui proposta. Segundo ele, a ciência moderna, essencialmente cartesiana, ao se apropriar da experiência como método, a transforma em experimento, em “uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência” (Bondía,

2002, p.28). Diferentemente do experimento, a experiência requer a suspensão das convenções, dos preconceitos, dos automatismos e daquilo que aparenta ser natural e incorruptível, introduzindo-nos em outros tempos, espaços e sensações (Bondía, 2002, p.24). A experimentação nos moldes aqui imaginados se relaciona, dessa forma, mais com aquilo que é proporcionado pela experiência do que pelo experimento¹. A experiência abre os horizontes de possibilidades, considera a diferença e o que há de heterogêneo na abertura de novas dimensões que, se transpostas, podem ser produtivas.

O performer e pesquisador português Paulo de Assis, cuja produção pode ser considerada como o principal eixo teórico para este trabalho, discute profundamente a experimentação na atividade performática. Em contraposição a uma série de elementos normativos que validam as práticas artísticas no ocidente e que podem conduzir a uma concepção predominantemente platônica do que seria uma obra musical², a experimentação é tomada como um “[...] conceito chave para se operar na pretendida passagem da representação para a problematização” (Assis, 2018, p.20, tradução nossa). Se a representação traz algo que de certa forma já está dado, já é esperado, a problematização sugere um ambiente flexível, que pode carregar inconsistências e admite correr riscos dada a heterogeneidade possível dos materiais a serem articulados.

De acordo com Assis, a música notada em partitura na tradição ocidental pode ser vista como:

[...] associada com as noções de execução, recitação, transmissão, reprodução ou interpretação, confiando na existência de um texto musical sedimentado e comumente aceito, sob um conjunto de convenções estabelecidas que regulam a comunicação entre performer e audiência (Assis, 2018, p.19, tradução nossa).

A performance em caráter experimental procura ultrapassar tal estado de coisas, levando o performer para além da interpretação. Nesse cenário, o performer se posiciona de forma crítica diante os materiais manipulados, procurando agenciamentos produtivos, orientado por um pensamento que tende à transversalidade³. Assis defende um processo criativo direcionado ao diferente, na procura de um modo de experimentação que joga com objetos pertencentes a sistemas heterogêneos, não se limitando ao universo sonoro, mas procurando, além dele, articulações com os campos visual, literário, teatral, plástico, “ultrapassando os parâmetros dados de práticas conceituais e estéticas específicas” (Assis, 2018, p.21, tradução nossa).

Vale ressaltar, entretanto, que não se trata aqui de uma ingênua rejeição à ideia de interpretação fundada nas premissas tradicionais da obra enquanto uma entidade completa e imutável, no interior da qual o performer deve se esforçar para descobrir uma suposta verdade – tal noção é colocada como também possível e mesmo legítima.

Com base nessas premissas, trazemos aqui um relato do planejamento de uma performance experimental que parte da obra *Verano Porteño*, do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992), composta em 1965. Tomamos como estímulo as recentes comemorações de 100 anos de nascimento do compositor para imaginarmos uma performance que coloca certos aspectos da obra e de Piazzolla em um viés problematizador, mesclando mídias visuais e sonoras, a partir do arranjo para violão solo escrito pelo violonista brasileiro Sérgio Assad⁴.

A metodologia

Assis (2018, p.109, tradução nossa) sugere a ideia de obra musical como um “conglomerado de coisas historicamente construído”, propondo seis tipos de estratos que abrangem os múltiplos componentes que a circundam, que vão desde tratados, rascunhos, análises, transcrições e gravações, até materiais que não possuem relação direta com a obra, mas podem trazer agenciamentos frutíferos. No entanto, é importante ter em mente que não é a distância entre esses elementos que define o quão útil pode ser a conexão entre eles, mas sim a força – ou, em termos deleuzianos, a *intensidade* – produzida nesse acoplamento. Sobre esse ponto, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam a possibilidade da constituição de territórios que organizam os processos criativos, e que se materializam a partir da junção de materiais expressivos que de alguma forma se comunicam:

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. [...] É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (Deleuze & Guattari, 1997, p.105).

No caso desta performance de *Verano Porteño*, a tentativa de constituir territórios passou pelo agenciamento de componentes que não se relacionam necessariamente com o espaço-tempo do compositor ou da obra, mas que podem ser eficientes por produzirem intensidade, como procuraremos demonstrar.

Tomamos como referência uma metodologia de três etapas levantada por Assis (2018, p.110), sendo: (1) *arqueologia* – identificação e reunião de materiais; (2) *genealogia* – pesquisa historiográfica, analítica e comparativa; (3) *problematização* – agenciamento e reconfiguração dos materiais em novas disposições. Assis as descreve da seguinte forma:

Em primeiro lugar, os inúmeros vestígios materiais e as coisas são identificadas arqueologicamente e recuperados para consideração posterior; em segundo lugar, as relações e conectores que entretêm uns com os outros, bem como a sua transmissão ao longo do tempo, são estudados em termos de uma genealogia,

revelando singularidades (ou seja, pontos particulares de alta energia ou concentração de forças); e, finalmente, seleções específicas de coisas são reunidas como arranjos, ou, em língua deleuziana, como ‘conjuntos de máquinas concretas’ (Deleuze e Guattari 1987, 555) que as problematizam novamente” (Assis, 2018, p.110, tradução nossa).

Cabe observar que esta performance/produto, embora se situe em um dos extremos do processo, não representa objeto fechado em suas particularidades. Uma primeira versão experimental pode ser transformada a partir da situação inicial, gerando novas versões que produzirão continuidade de acordo com a necessidade e desejo daqueles que o conduzem a experimentação. Cabe ressaltar aqui também que os trabalhos experimentais podem e devem ser enriquecidos pelo trabalho em grupo, congregando na medida do possível uma equipe que se disponha às trocas e somatórias, aproveitando capacidades e habilidades providas das diversas áreas envolvidas. Com isso, se encontra também deslocado de sua posição tradicional o criador solitário, único responsável e administrador do processo criativo, que aqui é substituído por um corpo coletivo, o que torna a experiência ainda mais multifacetada e aberta à diversidade.

Buscamos a seguir demonstrar como foi realizado o planejamento da performance/produção de *Verano Porteño* com base nos três passos propostos por Assis, ressaltando alguns pontos essenciais que serviram como balizas e forneceram outros ângulos de aproximação.

O processo de criação

No caso presente foram levantados, além de aspectos que são evidentes na obra ou na trajetória do compositor, certos componentes que se conectam com elas de maneira menos direta. Como impulso para uma problematização, traçamos uma possibilidade de relação entre a música de Piazzolla e a diáspora judaica no início do século XX, uma vez que o argentino teve contato com comunidades judaicas durante sua infância na cidade de Nova Iorque. Pode-se dizer que suas obras carregam influências dessa cultura, e como exemplo dessa proximidade, constata-se que o esquema rítmico no qual o compasso quaternário é submetido a uma métrica de 3-3-2, comum nas obras de Piazzolla, também aparece no *klezmer*, um tipo de música judaica (Azzi & Collier, 2017, p.229-233).

Sabe-se que *Verano Porteño* foi escrita em 1965 para ser executada como música incidental da peça de teatro *Melenita de Oro*, de Alberto Rodríguez Muñoz. Observando o contexto no qual a obra foi composta, notamos uma dimensão noturna, a qual tomamos como ponto importante na performance construída:

A música deveria ser gravada, com o Quinteto imitando sua performance no palco. Piazzolla percebeu, ao retornar a Buenos Aires vindo do Brasil, que a gravação seria no dia seguinte – com a música ainda não escrita. Ele a escreveu da noite para o dia (Azzi & Collier, 2017, p.134, tradução nossa).

O mesmo ano de 1965 marcou um encontro entre Piazzolla e o escritor e poeta Jorge Luis Borges. Apesar da relação conturbada entre esses dois personagens, uma vez que Borges era contrário às inovações musicais trazidas por Piazzolla no tango argentino, os mesmos participaram da gravação de um disco em parceria chamado *El Tango* – mesmo nome do poema de Borges que está na primeira faixa do álbum. (Azzi & Collier, 2017, p.135-137). Tais aspectos e materiais também foram contemplados no projeto experimental, no intuito de promover uma aproximação entre a música e a poesia – encontramos e aproveitamos a gravação do poema *El Tango* na voz de Jorge Luis Borges que foi incluída em um determinado ponto da construção.

A ontologia deleuziana trabalha com o campo das sensações enquanto campo problemático. Todo o tempo o criador está à procura de linhas de força mais ou menos explícitas que direcionem a articulação de materiais diversos. Nesse sentido, Deleuze busca no dramaturgo Antonin Artaud o conceito de *Corpo sem Órgãos* como elemento chave para o universo perceptivo. Com esse conceito, Artaud apontava para uma remodelagem ou redimensionamento da percepção humana, que ele considerava praticamente anulada pela religião e pela moral. Aproveitamos então como matéria de expressão a gravação de uma emissão radiofônica feita por Artaud em 1947, denominada *Pour en finir avec le jugement de Dieu* – dela retiramos o trecho onde Artaud enuncia seu *Corpo sem Órgãos*, que veio compor a elaboração.

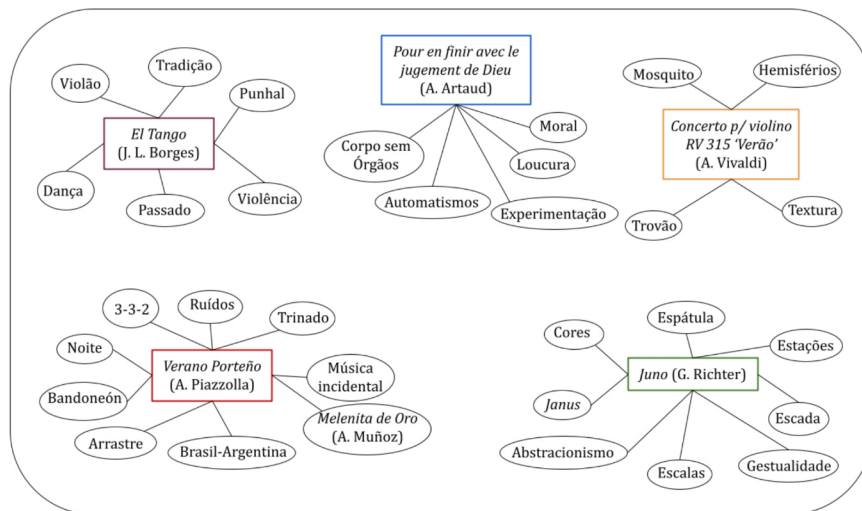
Outros elementos surgiram derivados de aspectos formais da obra de Piazzolla. imaginando que posteriormente a sua composição, *Verano Porteño* integrou um ciclo conhecido como *Las Cuatro Estaciones Porteñas*, nos foi possível vislumbrar uma associação deste com o conjunto de obras de Vivaldi que levam o nome *Le Quattro Stagioni*, supostamente tomado como fonte de inspiração. Essa relação é ainda mais flagrante se levarmos em conta os compassos finais de *Invierno Porteño*, onde há uma escrita especialmente similar à do compositor barroco (Azzi & Collier, 2017, p.173). Portanto, selecionamos trechos do *Concerto para violino RV 315 ‘Verão’*, de Vivaldi, considerando que o próprio título da obra já indica uma ligação direta com a peça de Piazzolla.

Por fim, outro personagem tomou lugar importante na produção, uma vez que decidimos trabalhar também com a associação entre música e pintura: reunimos obras do artista plástico alemão Gerhard Richter (1932), conhecido pelo alto grau de experimentação em suas pinturas abstratas, que dialogam com diferentes estéticas. Selecionamos sua obra *Juno*, quadro pintado em 1983, cujo título é uma referência direta ao verão europeu, e no qual certos aspectos pictóricos explorados guardam relações com essa estação. *Juno*, “[...] ao mesmo tempo

que uma deusa romana, é a versão alternativa do nome alemão do mês de Junho. A clareza e o calor do verão nórdico podem remeter às cores escolhidas pelo artista” (Australia, 2010, tradução nossa).

Richter, embora distante do universo de Piazzolla, permitiu o traçado de conexões na medida em que foi possível identificar elementos inovadores que qualificam a trajetória de ambos: o primeiro, pelo uso de ferramentas que conferem a seus trabalhos características singulares, como a espátula, sendo empregada como um raspador em suas telas (Corn, 2020, p.39); Piazzolla, pela profunda transformação que operou no tango argentino, inserindo progressões harmônicas típicas do jazz, ruídos e sons que faziam alusão ao eco da cidade de Buenos Aires com sua intensa movimentação (Azzi & Collier, 2017, p.228).

A luz da metodologia de três etapas sugerida por Assis, consideramos, num primeiro momento, toda sorte de componentes que circundam os autores e as obras citadas anteriormente. Visto que seria impossível discutir detalhadamente cada variável (outros tipos de materiais são aproveitados na elaboração) nos limitamos aqui a uma visão parcial, um recorte delimitado do processo criativo. Sendo assim, apresentamos a seguir um mapeamento inicial que guiou a construção da performance experimental de *Verano Porteño*.

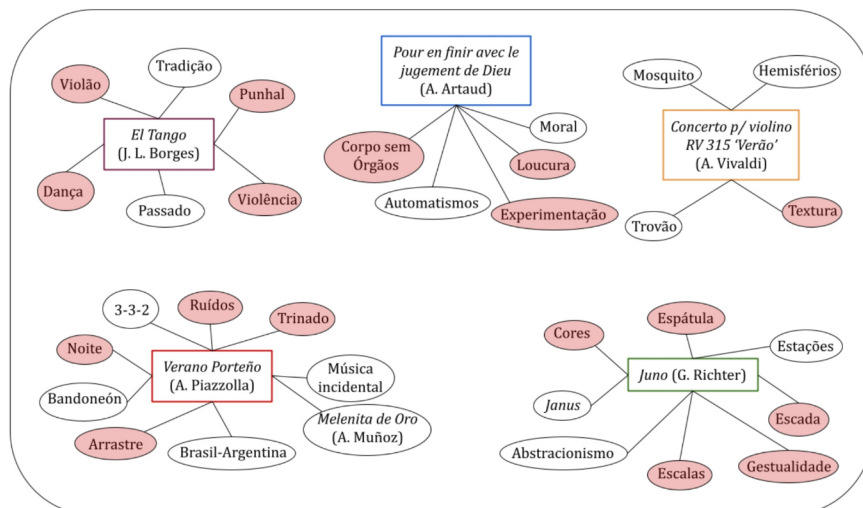


Ex.1: Mapeamento arqueológico inicial com recorte de materiais expressivos que gravitam no entorno das obras selecionadas.

Na genealogia, observamos pontos que apresentavam maior potencial para uma problematização, e as possíveis conexões entre eles. Pela ótica deleuziana, esses pontos são relevantes e podem ser considerados, pois quando um meio chega ao seu limite energético, outros meios são disparados. E é justamente a expressividade da passagem transcodificada entre os meios - passagem essa chamada de *ritmo* - que gera território, aspecto fundamental na ontologia aqui considerada (Deleuze & Guattari, 1997, p.103-105).

Sendo os meios as diferentes mídias envolvidas no planejamento da performance pretendida (os sons musicais, as imagens, as falas, os ruídos), a intensidade presente em certos aspectos - como o elemento 'noite' em *Verano Porteño* - é aquilo que permite a passagem transversal entre os planos visual e sonoro. É possível, assim, que tais intensidades façam com que outros materiais vibrem por simpatia, como que "contaminados" por essas componentes - podemos pensar aqui em um devir noturno em *Juno*, por exemplo, disparando, na problematização, uma operação que produza zonas sombrias no quadro através da utilização de filtros que alterem sua atmosfera brilhante, conjugados com sonoridades também escurecidas por transformações eletrônicas. Este seria um exemplo de derivação deleuziana que atinge o cerne do ato criativo, estabelecendo comunicações com o que está fora, de forma a "tornar sonoras as forças não sonoras, [...] visíveis as forças invisíveis" (Deleuze, 1981, p.506, tradução nossa). Representamos então essa constelação de forças a partir da figura anterior, destacando certos componentes.

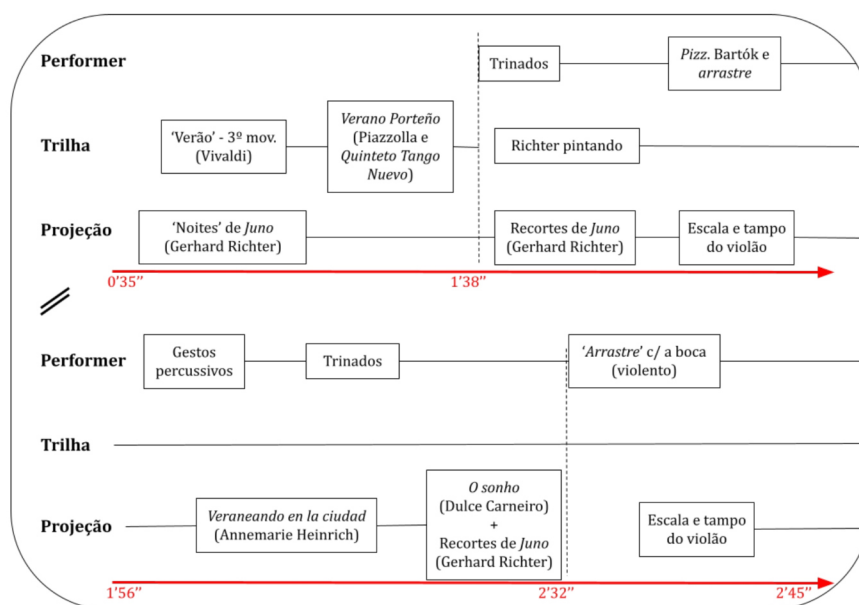
Durante o processo de problematização, terceiro momento da metodologia proposta por Assis, foram trabalhos acoplamentos entre materiais considerados potencialmente interessantes. Se, como afirmam Deleuze e Guattari, o artista é um inventor de *afectos* e *perceptos*, uma obra de arte opera, segundo sua lógica, no nível sensível, como um "bloco de sensações" (Deleuze & Guattari, 1992, p.213)⁵.



Ex.2: Genealogia derivada do mapeamento arqueológico inicial, com identificação de materiais escolhidos para o desenvolvimento da performance.

Nesses encontros, há uma *atualização-diferenciação*. Uma singularidade é criada, não sendo subordinada pela sua relação de semelhança com os materiais antes selecionados, mas percebida pelas diferenças produzidas. É um fenômeno que ameaça e quebra os padrões de reconhecimento de um mundo capitalista, e que “faz gaguejar a língua corrente, [...] torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião” (Deleuze & Guattari, 1992, p.228).

Mais uma vez, é inviável ilustrarmos aqui os agenciamentos formados, já que não se tratam de encaixes como os de um quebra-cabeça, mas sim de uma série de organizações que inclusive escapam do universo musical no qual esse texto procura se enquadrar. O mais próximo, para fins didáticos, seria apresentar alguns dos eventos visuais e sonoros que compõem o planejamento da performance em questão – como no esquema abaixo, em referência aos primeiros minutos da gravação.



Ex.3: Organização temporal de trecho da performance com localização dos eventos sonoros e visuais (minutagem aproximada).

Modos de exposição

Partindo do projeto de performance experimental aqui explorado, é pertinente que sejam brevemente discutidas questões relacionadas ao que Lucia D’Errico (2018), em seu trabalho acerca da performance divergente⁶ chama de *modos de exposição*. A pesquisadora, ao lidar com diferentes plataformas e estratégias na apresentação do objeto artístico, salienta que “[...] a autonomia estética dessa atividade é menos relevante que sua constituição como crítica” (D’Errico, 2018, p.133, tradução nossa).

Percebe-se que há uma preocupação em como o público pode ser capaz de produzir conexões que viabilizem essa percepção da obra como instância crítica. Entretanto, não se trata de conduzi-lo a uma única e universal perspectiva – isso seria equivalente a uma noção tradicional de interpretação – mas sim admitir uma variedade de absorções possíveis. Guattari e Rolnik (1996, p.32), ao comentarem sobre a produção e consumo de subjetividade, se referem ao sujeito como um *terminal*, que a partir da relação com o que se passa, define diferentes modos de existência. A experimentação, dessa forma, não estabelece um simples movimento de rejeição ao outro (público), mas também não o toma como condição. Nesse sentido, a única reação indesejável é a indiferença.

No escopo do vídeo da performance experimental de *Verano Porteño*, concebemos uma espécie de exposição inicial de alguns materiais que pudessem dar pequenas referências à problematização, como a apresentação de mídias visuais utilizadas no projeto – sem nenhum tipo de manipulação – ou textos que remetessem à conduta experimental. Embora esse procedimento se aproxime do regime da representação, não há predominância desse pensamento no planejamento experimental. Ao contrário, ele é transportado para um contexto de problematização. D’Errico (2018, p.129, tradução nossa) cita esse aspecto, lembrando que “como o ‘organismo’ de Deleuze e Guattari, a representação nunca pode ser totalmente negada: é preciso manter pequenas porções, e experimentar o deslocamento da sua fronteira”.

Não há o intuito de pressupor um sentido para a experiência artística em questão, mas de produzir o que Deleuze chama de *contrassenso*⁷. Dessa forma, a apresentação preliminar de certos materiais anteriores à performance, funciona, ao nosso ver, como a exposição de um repertório de elementos – uma cena – que em seguida são problematizados e entram em desacordos. O filósofo Jacques Rancière exemplifica um fenômeno similar no âmbito da comunicação e da interlocução política, bastante útil para ilustrar a proposta aqui apreciada:

[...] é esta lógica de discordância que é exemplificada na secessão plebeia em Aventino, a qual eu frequentemente refiro: os patrícios de Aventino não entendem o que dizem os plebeus; eles não compreendem os ruídos que saem da boca dos plebeus, de modo que, para ser audivelmente compreendidos e visivelmente reconhecidos como súditos legítimos, os plebeus não só devem defender sua posição, mas também construir a cena da argumentação de tal forma que os patrícios possam reconhecê-la como um mundo em comum. O princípio da interlocução política é, portanto, a discordância; ou seja, é a compreensão discordante tanto dos objetos de referência como dos sujeitos que falam (Rancière e Panagia, 2000, p.116, tradução nossa).

Conclusão

Na elaboração aqui referida, imaginamos o performer assumindo o papel de agenciador, em operações de associação nas quais carrega questionamentos, articula afetos e desejos em um ambiente que se quer transversal. Essa postura crítica abarca estruturas e objetos heterogêneos, sendo necessário lidar todo o tempo com forças opostas ou convergentes, que geram choques, fusões, oposições, contrapontos, toda uma variedade de relações que afetam as matérias de expressão.

No caso deste projeto – a construção e produção de uma performance experimental de *Verano Porteño* – todo esse *background* culminou no levantamento de inúmeros materiais que virtualmente guardavam relações, diretas e/ou indiretas, com a obra ou com aspectos biográficos e estilísticos de Piazzolla. Diferente de um regime de representação, no qual o objeto artístico é tido como estável, partimos para uma concepção que assume também as inconsistências e seus possíveis acoplamentos, sempre na procura de uma solução que possa trazer intensidade. Isso envolveu a utilização de diferentes mídias que pudessem se tornar plataformas de problematização

É evidente que o processo experimental, por sua condição de multiplicidade inerente levanta questões sensíveis e importantes que precisam ser debatidas e amadurecidas. Uma delas diz respeito à forma de comunicação, e toda a gama de estratégias que auxiliam a percepção e o fluxo das intensidades. É imprescindível estarmos cientes, portanto, das possibilidades que nos cercam, mas também e sobretudo da extrema dificuldade que um tal desafio pode supor. O ato criativo não se resolve simplesmente na experimentação – os caminhos se alargam e as vias abertas na empreitada nos desafiam a insistir experimentando.

Referências

- Assis, P. (2018). *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. (livro)
- Australia, N. G. (2010). *Richter, Gerhard | Juno. National Gallery of Australia*.
<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=129225>. (página web)
- Azzi, M., & Collier, S. (2017). *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. San Francisco: Astor & Lenox. (livro)

- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência [tradução de João Wanderley Geraldi]. *Revista brasileira de educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. (periódico)
- Corn, W. (2020). Gerhard Richter. *DASartes*, 96, 28-47. <https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-96>. (revista digital)
- Deleuze, G. (1981). Peindre le cri. *Critique: l'oeil et l'oreille, du conçu au perçu dans l'art contemporain*, 408, 506-511. (revista)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). O que é a filosofia?. São Paulo: Editora 34. (livro)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). Mil platôs: *capitalismo e esquizofrenia*. v.4. São Paulo: Editora 34. (livro)
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). Diálogos. São Paulo: Escuta. (livro)
- D'Errico, L. (2018). Powers of Divergence: *An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press. (livro)
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). Micropolítica: Cartografias do Desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes. (livro)
- Rancière, J., & Panagia, D. (2000). Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière. *Diacritics*, 30(2), 113-126. <http://www.jstor.org/stable/1566474>. (periódico)

· Com relação ao título do presente artigo, e para evitar qualquer ambiguidade, esclarecemos que nossa orientação neste trabalho se aproxima mais da experiência do que do experimento, dada a necessidade fundamental de produzir derivações, por vezes distantes, que abririam muito o campo trabalhado, escapando do perfil de experimento. Tal esclarecimento se faz necessário até mesmo por limitações inerentes ao idioma que poderiam causar certa confusão já no ponto de partida da nossa construção.

· Em relação a tais parâmetros conceituais que regulam e policiam as práticas artísticas ocidentais, Assis (2018, p.44, tradução nossa) menciona a noção de *paradigma clássico*, elaborada pelo filósofo David Davies.

· A esse performer que agencia de forma crítica os objetos e se mistura com a figura do compositor e do público, a pesquisadora artística italiana Lucia D'Errico (2018, p.125, tradução nossa) chama de *operador*.

· A performance experimental aqui referida se encontra disponibilizada na plataforma *YouTube*, através do *link* a seguir: <https://youtu.be/157D8eqnieM>.

· Localizar a obra de arte no campo das sensações não sugere um movimento de rejeição ao pensamento ou ao entendimento, dado que “pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações” (Deleuze, 1992, p.253).

· D'Errico define as performances divergentes como “constituídas por sons e gestos que são irreconhecíveis como pertencentes à partitura a que se referem, e nisto divergem dos paradigmas tradicionais de execução e interpretação musical” (D'Errico, 2018, p.11, tradução nossa).

· Deleuze e Parnet (1998, p.5) citam Proust em relação ao contrasenso: “Proust diz: ‘Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra cada um coloca seu sentido ou, ao menos, sua imagem que, no mais das vezes, é um contrasenso (sic). Nos belos livros, porém, todos os contra-sensos (sic) são belos’”.