

Franz Manata

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

franzmanata@hotmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Guilherme Vaz e o deslitióio do universo

Guilherme Vaz and the Unlitigation of the universe

Guilherme Vaz y el deslitigio del universo

Manata, F. Guilherme Vaz e o deslitióio do universo .
Revista Eco-Pós, 28(3), 371–384.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28555>

RESUMO

Este artigo analisa a obra de Guilherme Vaz a partir de sua crítica aos modelos formais e institucionalizados das artes moderna e contemporânea. Propõe-se que sua prática — centrada na escuta, no tempo e no deslocamento — reposiciona o papel social do artista, recusando o objeto artístico como mercadoria e investindo em uma estética do sujeito. A partir de experiências com povos indígenas e sertanistas, Vaz desenvolve uma metafísica do modo existente, que confronta a herança construtiva brasileira e articula uma crítica à racionalidade ocidental. O texto argumenta que sua produção, marcada por obras sonoras, performances, instalações e escritos, apresenta afinidades com perspectivas descentralizadas dos modernismos brasileiros, contribuindo para pensar outras formas de imaginar e construir o Brasil por meio da arte.

PALAVRAS-CHAVE: *Guilherme Vaz; Modernismo Periférico; Estética do Tempo; Arte e Presença.*

ABSTRACT

This article analyzes the work of Guilherme Vaz through his critique of the formal and institutionalized models of modern and contemporary art. It argues that his practice — centered on listening, time, and displacement — repositions the social role of the artist, rejecting the art object as a commodity and investing in a subject-centered aesthetics. Drawing on experiences with Indigenous peoples and sertanistas, Vaz develops a metaphysics of the existing mode that challenges the Brazilian constructive legacy and articulates a critique of Western rationality. The text suggests that his production — including sound works, performances, installations, and writings — aligns with decentralized perspectives of Brazilian modernisms, contributing to new ways of imagining and constructing Brazil through art.

KEYWORDS: *Guilherme Vaz; Peripheral Modernism; Aesthetics of Time; Art and Presence.*

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Guilherme Vaz a partir de su crítica a los modelos formales e institucionalizados del arte moderno y contemporáneo. Se propone que su práctica — centrada en la escucha, el tiempo y el desplazamiento — reposiciona el papel social del artista, rechazando el objeto artístico como mercancía e invirtiendo en una estética del sujeto. A partir de experiencias con pueblos indígenas y sertanistas, Vaz desarrolla una metafísica del modo existente que confronta la herencia constructiva brasileña y articula una crítica a la racionalidad occidental. El texto sostiene que su producción — compuesta por obras sonoras, performances, instalaciones y escritos — se alinea con perspectivas descentralizadas de los modernismos brasileños, contribuyendo a pensar nuevas formas de imaginar y construir Brasil a través del arte.

PALABRAS CLAVE: *Guilherme Vaz; Modernismo periférico; Estética del tiempo; Arte y presencia.*

Submetido em 14 de julho de 2025.

Aceito em 20 de outubro de 2025.

Introdução

Aos filósofos — O ente — o objeto — não participa do primário porque o primário não tem tempo para se fixar e se tornar um ente. No primário o tempo se torna realidade e o homem se torna clareza. Aos artistas — antes da arte existe o mundo da paleoarte, da paleofania e da paleossônia, este muito ligado à água-viva, e à litofania. Existe também a paleosselva. Antes. Aos teólogos — Ário de Alexandria dizia que quando a Palavra se fez Carne ocupou o lugar da alma no homem.

Guilherme Vaz¹

É incrível pensar que tem gente vivendo perfeitamente bem sem metal, em um mundo onde a noção de arte está ligada a outro tipo de tempo, relacionada às estações do ano em vez de galerias.

Guilherme Vaz²

Era 2000 quando Paul Crutzen e Eugene Stoermer publicaram, em um boletim que circulava entre cientistas ligados ao Programa Internacional de Pesquisa sobre o Sistema Terra (*International Geosphere-Biosphere Programme* – IGBP), o artigo *The Anthropocene*³. Longe dos centros acadêmicos e institucionais, três anos depois, por aqui germinava uma experiência radicalmente singular e sintonizada com essas transformações. Por uma sincronicidade mágica, com objetivos distintos, mas com profundas relações políticas e sociais, emergiam desdobramentos imprevisíveis na dimensão estética.

Quem poderia imaginar que, nas longínquas chapadas do sul de Goiás, havia um artista de vanguarda brasileiro, precursor em vários campos, que, após viver por mais de vinte anos com sertanistas e povos indígenas sul-americanos como zoró-panganjej, gavião-ikolen e araras, teria algo a dizer sobre o assunto? Em busca de seu continente modal e de seu modo existente, em 20 de fevereiro de 2003, Guilherme Vaz escreve um pequeno texto para o cineasta Sérgio Bernardes, intitulado *O deslúrio do universo*. Ali nascia o mote conceitual para a cineinstalação *A árvore*, a ser apresentada ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Nele, o artista apresenta uma síntese da dimensão perspectivista⁴ de seu modo existente.

¹ Frase extraída do texto “*O homem correndo na savana / AnhangueraParanaíba*”, publicado no encarte do CD de mesmo nome, lançado em 2003, e publicado em sua fortuna crítica em 2016.

² Em entrevista dada ao Podcast Arte Sonora em 2016, citada em *Guilherme Vaz: eu sou o que eu posso ser* (2016).

³ Publicado pela *International Geosphere-Biosphere Programme* – IGBP, na *Newsletter*, número 41. No artigo argumentam que os humanos se tornaram uma força geológica global, ajudando a popularizar o termo “antropoceno” para descrever a atual época geológica dominada pelos efeitos das atividades humanas.

⁴ No sentido atribuído por Eduardo Viveiros de Castro no texto *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, na revista *O Que Nos Faz Pensar*, da PUC-Rio, n. 18, p. 225-254, 2004.

No texto, Vaz propõe não apenas a história do homem, mas também a dos falcões, do gavião-real, dos cervos, do leopardo branco, da baleia-azul e do puma. Afirmar a existência de sinais de escrita entre os animais e defende que os seres denominados *árvores* detêm um conhecimento desconhecido à humanidade. Para o artista, todos os seres vivos — e mesmo os minerais — possuem linguagem. É a partir dessa premissa radical que Vaz propõe o “deslitição do universo” (Vaz, 2016d, p. 265), entendendo como falso e artificial o litígio anterior, que serviria não à diversidade, mas a uma “homoinstancialidade hegemônica” (Vaz, 2016d, p. 265), contrária à vida e ao princípio diverso de Eros. Essa posição, segundo ele, “combate o antropocentrismo letal da cultura e da arte ocidental, irmanando o homem com todo o universo por meio da humilhação de sua arrogância homogênea” (Vaz, 2016d, p. 265).

Decerto, Guilherme Vaz é um daqueles artistas que se relacionam com o Oeste do mundo e tem por vocação o risco do desbravamento. Nascido em Araguari, no interior de Minas Gerais, viveu uma temporada que o levou por Brasília, Salvador e Rio de Janeiro, ao longo das décadas de 1960 e 1970, período em que se envolveu com a música, o cinema e as artes plásticas. Podemos dizer que a matriz de sua produção está no Sertão do Brasil, e que se dedicou a investigar as raízes culturais do nosso povo. Essa vivência antropológica permitiu que Vaz criasse uma obra singular, inventiva e, sobretudo, brasileira. Em entrevista ao podcast *Arte Sonora*⁵, o artista reflete sobre essa geografia cultural, distinguindo entre os que olham para o Leste — em direção a centros como Paris e Roma — e os que, como, se voltam para o Oeste, interessados no desbravamento da América e no mundo indígena, entendendo esses eixos como complementares, ainda que dialéticos e distintos (Vaz, 2013).

1. Deslocamentos

Guilherme Vaz jamais atribuiu grande relevância às questões do espaço ou da forma, comumente exploradas por seus contemporâneos. Não via sentido na produção do objeto artístico como mediador mercantil das relações sensíveis no mundo. Ao contrário, como observou Moraes (1995), seus trabalhos funcionam como “veículos”⁶. Frequentemente, são

⁵ Disponível em: <https://www.artesonora.net/podcast/pod-01-guilherme-vaz>. Acesso em: 8, jul, 2025.

⁶ Na *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro — 1816–1994* (1995, p. 306), Moraes comenta a participação de Guilherme Vaz no Salão da Bússola, importante marco da arte conceitual brasileira, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em novembro 1969. Ele diz: “Um outro artista, músico experimental, no mesmo salão, simplesmente comunicava aos visitantes

obras desprovidas de *valor de troca* e, não raras vezes, foram destruídas ao final do *uso*⁷. Ainda assim, em 2016, por ocasião de sua retrospectiva, tornou-se evidente que Vaz havia produzido peças — como desenhos, pinturas, objetos, esculturas, instalações, performances, trabalhos sonoros, fotografias, filmes e vídeos — não como fim em si mesmas, mas como extensões naturais de seus deslocamentos. Trata-se de manifestações de uma existência estética vivida em tempo expandido. Ao longo de sua trajetória, realizou apenas uma exposição em galeria comercial,⁸ encerrada na mesma noite da abertura. Só voltou a expor em caráter institucional mais de cinquenta anos depois.⁹

Quando decidiu deixar a cidade do Rio de Janeiro, aos 28 anos, Guilherme Vaz já havia participado de importantes exposições como o Salão da Bússola e a Unidade Experimental¹⁰, realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1969; *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970; e a Bienal de Paris, em 1974. Todas se tornaram marcos decisivos para a arte conceitual.

Após um período especialmente produtivo no Rio de Janeiro, em meio à cena conceitual emergente ligada ao MAM, Vaz se aproxima dos jovens cineastas Nelson Pereira dos Santos e Júlio Bressane¹¹, compondo trilhas sonoras para seus filmes — o que lhe rendeu o reconhecimento como precursor da música concreta no cinema brasileiro. No entanto, para um artista indômito e movido pelo invento, a própria cena conceitual que ajudara a fundar já se mostrava esquemática. Como declarou mais tarde: “A arte conceitual tem um aspecto de

(com o tácito apoio do júri, que considerou válida sua proposta) as experiências a serem feitas — fora do salão. Por exemplo, correr, em qualquer lugar, em espaço aberto ou fechado, verticalmente, em escadas, ou horizontalmente, nas praias, por quanto tempo desejar; ou permanecer em silêncio, em um grupo. A experiência termina com o cansaço do corredor ou com o primeiro barulho. O resultado não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo. Guilherme Vaz usou o salão (onde marcou com giz, no chão, uma área, colocando-se ali, ao lado de pequenos *sinais*) como veículo”.

⁷ Podemos citar como exemplo o objeto/instrumento construído especialmente para o filme de Júlio Bressane, *Garoto* (2015), que foi performado por Vaz e destruído após as filmagens.

⁸ Na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, em 1970.

⁹ Exposição retrospectiva realizada, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2016, que seguiu para o SESC Pompeia, em São Paulo, no ano seguinte.

¹⁰ Como desdobramento da vivência intensa proporcionada pelo estágio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) — viabilizado por sua premiação no Salão da Bússola e coordenado por Frederico Moraes —, Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus criam, em 1969, a Unidade Experimental, um laboratório de vanguarda instalado no próprio MAM.

¹¹ Vaz compôs trilhas sonoras para filmes de Nelson Pereira dos Santos, como *Fome de Amor* (1968), e de Júlio Bressane, como *O Anjo Nasceu* (1969) — ambos premiados nos IV e V Festivais de Brasília, respectivamente, nas categorias de melhor filme e melhor música original.

macumba para turista, é uma coisa limpinha com uma palavra em cima” (Neves; Manata, 2016, p. 67).

2. Geometria da vida

Guilherme Vaz travou também um embate com o construtivismo brasileiro, o qual considerava uma corrente importada, alheia às matrizes culturais do país. Em oposição, defendia a necessidade de “reconsiderar a geometria indígena e sertanista” (Neves; Manata, 2016, p. 78) e que, no lugar da geometria euclidiana, se pensasse numa “geometria esférica” (Neves; Manata, 2016, p. 78). Ao afirmar que “a curva é social e includente” (Neves; Manata, 2016, p. 78), ele desloca a questão para o campo das relações sociais,¹² o que lhe permite abandonar as questões da representação em favor da apresentação; mudar do eixo estético para o ético; e assim alterar a noção de autoria.

Guilherme acreditava que a geometria indígena e sertanista, em suas pinturas corporais e artefatos de uso, carregam, segundo ele, “uma filosofia, um pensamento de mundo. Uma geometria da vida” (Neves; Manata, 2016, p. 77). Argumentava que se pode ordenar o mundo com uma geometria mais avançada, que assuma curvas, elemento que considerava profundamente brasileiro. “Diferente da linha reta euclidiana, a curva, em sua natureza, relaciona-se com o número Pi — um número infinito — e, portanto, ‘não fecha’, organizando-se em um tipo de ordem diferente, sem exclusão” (Neves; Manata, 2016, p. 78).

Seu entendimento multinaturalista lhe permite reivindicar a geometria de diversos entes e, ao mesmo tempo, tecer randomicamente profundas críticas à arte moderna. Em seus escritos, Vaz postula que a geometria está presente em toda a natureza, do cacau ao casco do jacaré, impregnando uma “geometria randômica física e invisível” (Vaz, 2016c, p. 273-274). Para ele, “tudo é geométrico, inclusive a obra de Rothko, mas deve ser executado ‘à mão livre’, para que o inteligível permaneça inexplicável” (Vaz, 2016c, p. 273-274). Contrasta essa noção com o expressionismo, que vê como uma “potência platônica estável” (Vaz, 2016c, p. 273-274), e não como um período histórico, cujas manifestações, para ele, vão da pintura japonesa clássica às

¹² Algo que se torna evidente quando entendemos que, durante esse percurso, articulando prática artística a aspectos políticos e sociais, Vaz presidiu a Fundação Cultural de Ji-Paraná, em Rondônia, na fronteira com a Bolívia. Lá, desenvolveu trabalhos de Antropologia, Artes Visuais e Música pré-histórica, reafirmando seu compromisso com uma arte enraizada em modos de existência e saberes não hegemônicos.

altitudes da cordilheira Altaica, "tornando as 'aventuras infantis' de um Pollock meramente em um 'Kindergarten'" (Vaz, 2016c, p. 273-274). Trata-se, portanto, de algo radicalmente distinto da geometria construtiva brasileira que, em sua visão, "acontece distante da geometria dos sertões" (Vaz, 2016c, p. 273-274).

3. O tempo da terra e o modalismo

O caráter multimídia da obra de Guilherme Vaz surge inteiramente como derivação de seus deslocamentos, vividos em uma experiência de tempo estendido. Foi isso que o levou a formular o conceito de "esférico" (Vaz, 2016c, p. 273-274), pensado como um contraponto possível ao cubo branco e como forma de confrontar a herança construtiva, que, segundo ele: "dá as costas para o interior do Brasil" (Vaz, 2013, p. 13). Acerca de tal concepção, Vaz afirma que o som possui uma transversalidade, uma *cola* que une assuntos distintos, fazendo da arte sonora algo esférico. Esse pensamento se opõe à noção de cubo, que pauta a modernidade em um sistema de negação — para ver uma face, é preciso negar as outras. Na esfera, a parte negada é mínima. O pensamento esférico, portanto, não age por rejeição de ângulos, nem se define pela oposição a algo. Trata-se de permitir que muitas linguagens existam, não apenas no objeto, mas no próprio sujeito, que deve se tornar "polissemântico" (Vaz, 2013, p. 75).

Em texto publicado no livro *Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia em Depoimentos* (2006), Guilherme Vaz recusa-se a "permanecer num mundo puramente 'abstrato', e completamente ausente de identidades, de 'domínios existenciais' e de 'territórios da imaginação', tal como proposto pelo 'império formalista'" (Vaz, 2006, p. 279). Em sua busca, procura o que chama de "fímbria de contato entre o medievalismo e o iluminismo" (Jayme; Vaz, 2001, p. X), encontrando-a no modalismo.

Para compreender a obra de Vaz, é fundamental entender o modalismo. Diferente do sistema tonal, que dominou a música ocidental entre os séculos XVII e XIX, tendo como base uma hierarquia de acordes com uma tônica central, o sistema modal é anterior e não possui essa relação funcional entre os acordes. As escalas modais oferecem um campo sonoro mais estático e aberto, frequentemente associado à espiritualidade, à música medieval e às tradições não-

ocidentais, incluindo a música indígena. É nesse sistema que Vaz encontra a conexão com o tempo da terra.

Preparando o retorno do Oeste, Vaz publica seu primeiro disco, *Sinfonia das Águas Goianas* (2001), uma peça que oscila entre o neomodal e o neotonal para retratar a outra face desse “inconsciente coletivo dos povos de Goiás” (Vaz, 2016f, p. 258). No texto de apresentação da obra, observa que, em termos antropológicos, o modal responde pelo espiritual na música, estando presente no mundo indígena americano, na Ásia e no medievo europeu. Ele narra, por exemplo, o relato de Jean de Léry, no século XVI, sobre como cantos modais entoados por europeus levaram os tupinambás a um estado de êxtase (parusia), vendo no modal a semente de uma conexão entre mundos miticamente opostos (Vaz, 2016f, p. 257).

Em *Ipsa Sonant Arbusta* (Até as árvores cantam), texto que integra o encarte do disco *O anjo sobre o verde* (2016g), Vaz postula que o modalismo é o verdadeiro sistema escalar sonoro universal, presente tanto nos cantos dos animais quanto na “interface mineral e tectônica do mundo” (Vaz, 2016f, p. 257). Relaciona isso à série harmônica — uma sequência de frequências sonoras naturais que são múltiplos inteiros de uma frequência fundamental, formando a base acústica de todos os sons —, descrevendo-a como um arco-íris de valores que descem a “valores infinitesimais” (Vaz, 2016f, p. 257). Para Vaz, a soma das séries harmônicas produz um “movimento browniano no interior do som”, uma ordenação dinâmica e reclusa do mundo (Vaz, 2001, *apud* Manata, 2026, p. 55).

Para J.-P Caron, grande parte da música de Guilherme Vaz é modal, pois abdica da dinâmica típica da tonalidade, mas também não adere à modernidade musical atonal. Seu trabalho conjuga arcaísmos do modalismo litúrgico ocidental e ameríndio com a indefinição de frequência própria do ruído, como se o abismo fosse capaz de comunicar culturas distantes (Caron, 2016, p. 109). A escala modal, realizada com tonalidade e escala definidas, mas sem relações funcionais, foi o que permitiu sua conexão com o tempo da terra. Para ele, o instrumento desta ligação é o maracá porque “seu som ‘limpa’ o ar... [e move a] energia da floresta” (Vaz, 2016a, p. 288).

Podemos dizer que a prática artística de Guilherme Vaz, no geral, é modal em seu *ethos* — no sentido do vínculo ao comportamento: o modo de existência — e, em particular, no sentido musical, neomodal. Além disso, que, em sua existência multinatural, o artista conjuga o corpo à dimensão epistemológica, enquanto modo existente; o som ao seu aspecto ontológico, quanto à

construção do indivíduo; e a arte em sua relação com o meio, onde se revela a dimensão cosmológica; construindo assim uma *metafísica do modo existente*¹³ (Manata, 2023).

4. Modo existente e a crítica ao objeto

Dentre as inúmeras implicações desta prática artística desenvolvida por Vaz, umas das mais potentes — que nem a arte moderna, tampouco a arte contemporânea, perceberam — é sua *metafísica do modo existente*. Isso condicionou um reposicionamento do autor, que, em sua obra, é sujeito. Por meio de seu perspectivismo — conceito filosófico que, na antropologia, designa a capacidade de diferentes espécies ou seres verem o mundo a partir de suas próprias perspectivas, e que Vaz encarna em sua prática —, desloca o papel social do artista, reformulando sua posição no mundo e suas formas de enunciação.

Para Vaz, o ponto crítico de seu trabalho não é “que objeto eu vou mostrar” (Vaz, s. d., apud Manata, 2016, p. 83), uma vez que não possuía qualquer interesse nos objetos, nem via neles a função do artista. O que o emociona é a fabricação de um “mundo claro” (Vaz, s. d., apud Manata, 2016, p. 83) através da experiência. “Arte é um nome fraco para uma realidade muito mais forte. A experiência faz o sentido. Inaugure. Invente” (Vaz, s. d., apud Manata, 2016, p. 83), propõe. Em sua crítica mordaz ao moderno, defende uma arte inteiramente do sujeito e não do objeto, algo que considera ainda estranho até para o sistema de arte contemporânea. Para ele, pensar a importância do papel social do autor é o “terreiro eterno da arte”, um terreno pouco visitado (Vaz, 2013 apud Manata, 2016, p. 162). A questão da pessoa, do sujeito, é essencial em sua obra, a ponto de tornar sublime qualquer objeto de mau gosto quando próximo da grandeza do sujeito (Vaz, 2015 apud Manata, 2016, p. 297). E sobre o papel social do autor, segue dizendo que “A pessoa, o que a filosofia chama de sujeito, é de longe mais importante que o objeto, superando-o, na angulação das opções composicionais e da filosofia da arte, por isso o teatro” (Vaz, 2015 apud Manata, 2016, p. 297).

O que se constata, portanto, é uma arte centrada na pessoa — do artista, mas também do outro —, e não mais no objeto. Uma arte em que o tempo se manifesta como espera e duração. E, enquanto espera, escuta. J.-P Caron esclarece que a obra de Vaz articula um tempo

¹³ A citação refere-se a um texto não publicado, escrito em 2003.

numericamente longo, mas qualitativamente ausente, como uma “não duração” ou eternidade que só é aproximada pela longa duração, exibindo o momento em sua extensão (Caron, 2016, p. 110). Marisa Flório Cesar, por sua vez, observa que, na obra de Guilherme Vaz, corpos, objetos e ações cotidianas se convertem em material de composição, expandindo ambiências sensoriais e privilegiando o tempo como duração, no qual a presença do espectador é convocada para completar a obra (César, 2016, p. 95).

Considerações finais

Entender a vivência de Guilherme Vaz no Oeste pode nos ajudar a compreender melhor a questão da existência como obra de arte (atributo ético), que envolve sua prática artística. Nesse caso, não se trata de transpor a estética para a vida — estratégia recorrente nas últimas vanguardas e ainda presente nas práticas da chamada “estética relacional” (Bourriaud, 2009). O que se delineia é algo mais profundo: uma estética da própria vida, um modo de existência, ou, como diria Foucault, um “estilo de vida” (Foucault, 1984). Algo como a vida como obra de arte na visão de Deleuze em *Conversações* (2000), mas também como ética. Apresenta-se, talvez, como uma forma de se relacionar com o mundo ancorada naquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 13) denomina “produção de presença”, isto é, os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre os corpos humanos. Parece-nos que se trata, aqui, de uma via não metafísica que contrasta com a tradição hermenêutica dominante nas ciências humanas, voltada à atribuição de sentido aos fenômenos. Em oposição a essa lógica, Vaz propõe uma experiência não interpretativa, que rompe com a ideia de que o outro deve ser sempre representado ou inventado a partir dos interesses do Ocidente.

Em sua obra, tudo se encaixa num sistema maior, que extrapola o campo da música ou das artes visuais. Guilherme Vaz considera pedras, folhas, formigas, lugares, entes (originários ou não), pensamentos etc., como um todo incrivelmente complexo e, em última instância, para ele tudo que existe é parte de uma única coisa: substância; o mesmo que o filósofo holandês, Espinosa, chama de Deus.

Não quero aqui reivindicar algum aspecto teleológico para seu trabalho, ao contrário, procuro apenas ressaltar o aspecto filosófico de sua obra e a consonância entre Substância e Deus proposta por Espinosa, que considerava que “todos os objetos — sejam animais, vegetais ou minerais — têm mentalidade. Seus corpos e mentes são parte de Deus, que é maior que todos

os atributos físicos e mentais do mundo” (Manata, 2020, p. 522-523). Deus, para Espinosa, é a “substância” que subjaz à realidade. Não é algo “transitivo” do mundo — algo externo que traz o mundo. Em vez disso, é a causa “imanente” do mundo. Tais questões aparecem em todo o percurso artístico de Guilherme Vaz, e manifestam-se especificamente no período que esteve no oeste do Brasil (Manata, 2020, p. 522-523).

A questão central é epistemológica e, portanto, política. Vaz constrói seu trabalho como uma prática artística expandida no tempo, que abraça o período de sua existência. Vida e obra operando como um longo acorde que vibra para refletir sobre a natureza e os limites da arte enquanto conhecimento e alteridade. Para ele, a arte é a própria autodeterminação ontológica.

Trata-se de um domínio ainda pouco estudado, mas entendo que, com sua obra, Vaz oferece ferramentas poderosas para enfrentar o tempo da arte atual¹⁴: a experiência da duração que envolve o tempo expandido; o conceito de *esférico* e de *curva social*, que descola o problema para o campo das relações sociais; sua noção de construção em que virtualidade¹⁵ é tornada um empreendimento concreto, entre outras. Além dessas características, tivemos a oportunidade de tocar em muitas questões afins, como o papel do autor enquanto propositor de ações objetivas no mundo, que altera o papel social do artista e introduz a questão da entrega pública como dádiva; a experiência que chamamos de *intensidade* e *duração*, que envolve a prática artística em um tempo expandido; a mudança do que entendemos ser o objeto da arte, agora não mais centrado no produto mercantil como única condição de existência, mas como uma derivação de nossos deslocamentos; e a noção de coletivo deslocada para a construção de relações no campo social, no que denominamos de “economia política da arte” (Manata, 2016, p. 314).

J.-P Caron esclarece, com propriedade, que Vaz parece propor uma arte-antes-da-arte, ou antes-da-instituição-arte. Ao evitar o horror do artista pela arte, a Arte passa a ser o topo aparente de uma construção (geometria) oculta, “filosofia encarnada” (Caron, 2016, p. 113) e distante dos sistemas. Ela exige o Fora, um fora que coloca em conexão as disparidades. Pressupondo esse algo de fora, é possível conectar os topos afastados. Assim, a unidade da obra singular torna-se, meramente, uma conveniência. Arte se aproxima, aqui, de uma atividade

¹⁴ “Arte atual” é uma apropriação de um termo usado por Frederico Moraes para designar uma arte que ainda não havia sido nominada e que veio a se chamar “arte conceitual” (Manata, 2020, p. 527). Neste caso, designa esse novo objeto que ainda não tem nome.

¹⁵ A potência de existir.

contínua e de uma conexão entre ideias que possui na obra singular o seu momento de concreção para outrem (Caron, 2016, p. 113).

Na querela travada ao longo do século XX entre tempo (música) e espaço (arte), Guilherme Vaz nunca se afastou da experiência do tempo. O que fez foi expandi-la, incorporando ao tempo a existência do espaço pela duração, transformando-o no verdadeiro dispositivo central de sua obra (Manata, 2020). Essa escolha ressoa de maneira profunda com a noção bergsoniana ([1889] 1999) de *duração* (*durée*) — não como o tempo cronológico e mensurável, mas como tempo vivido, contínuo, qualitativo e fluido. Em vez de contrapor tempo e espaço, Vaz propõe um tempo que absorve o espaço, que o dissolve em experiência vivida. Do mesmo modo, diante da oposição clássica entre sujeito (cognoscente) e objeto (conhecido), desloca o debate para o campo da existência, colocando a pessoa — como presença concreta e sensível, como modo de estar no mundo — no centro da questão. Assim, rompe com a lógica representacional moderna para afirmar uma arte que não busca significar, mas fazer viver; que não visa interpretar o mundo, mas produzi-lo em presença. É nesse sentido que sua obra pode ser compreendida como uma filosofia encarnada: uma prática que pensa com o corpo, no tempo e com o outro.

Referências

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CARON, J.-P. VII ou IX proclamações de/para Guilherme Vaz. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

CARON, J.-P. A Era do Incomum na Arte: Conversas com Guilherme Vaz. *Revista Claves*, João Pessoa, n. 9, 2013, pp. 61-80. Disponível em:

www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/download/24157/13259. Acesso em: 30 jul. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiro de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O Que Nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, nº 18, 2004, pp. 225-254.

CESAR, Marisa Flórida. Arte do tempo e do espaço. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. On the genealogy of ethics: an overview of work in progress. In: RABINOW, Paul (org.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

JAYME, Joaquim; VAZ, Guilherme. *Sinfonia das Águas Goianas*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira - Agepel, 2001.

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

MANATA, Franz. O tempo como dispositivo. *Concinnitas, Revista do PPGA/UERJ*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 38, 2020, pp. 509-531..

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Ed. Topbooks, 1995.

VAZ, Guilherme. Ensaio Vídeo Sonoro: Uma Fração do Infinito. *Revista MESA*, Rio de Janeiro, volume 2, 2015, pp. 81-85.

VAZ, Guilherme. *Arte Sonora: Podcast #01 - Guilherme Vaz*. 2013. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.artesonora.net/podcast/pod-01-guilherme-vaz>. Acesso em: 8, jul, 2025.

VAZ, Guilherme. O maracá. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016a.

VAZ, Guilherme. Declaração de princípios dos compositores da Bahia em depoimentos. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016b.

VAZ, Guilherme. Música em Manos. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016c.

VAZ, Guilherme. O deslúrio do Universo. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016d.

VAZ, Guilherme. O homem correndo na savana / AnhangüeraParanaíba. Encarte do CD.. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016e.

VAZ, Guilherme. Sinfonia das Águas Goianas. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016f.

VAZ, Guilherme. Ipsa Sonant Arbusta (Até as árvores cantam). Encarte do CD O anjo sobre o verde, 2001. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016g.
NEVES, Caio; MANATA, Franz. Guilherme Vaz: eu sou o que posso ser. In: MANATA, Franz (Org.). *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

Franz Manata

E artista, curador e professor. Sua pesquisa investiga a dimensão comunicacional do som e sua materialidade nos corpos, nas coisas e na vida prática. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, leciona na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde co-coordena o programa Arte Sonora. Como artista, trabalha em parceria com Saulo Laudaes no duo Manata Laudaes, desde 1995, com exposições no Brasil e no exterior.

E-mail: franzmanata@gmail.com