UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

A dimensão sonora da voz:

Quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa

Clotilde Borges Guimarães

SÃO PAULO
2020

Clotilde Borges Guimarães

A dimensão sonora da voz: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa

Versão Corrigida
(Versão original disponível na
Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Poéticas e Técnicas.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudoe pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Guimarães, Clotilde Borges
A dimensao sonora da voz:: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa / Clotilde Borges Guimarães ; orientadora, Patrícia Moran Fernandes. -- São Paulo, 2020.
208 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Som 2. Audiovisual 3. Voz 4. Vocalidade 5. Arte contemporânea brasileira I. Fernandes, Patrícia Moran II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Clotilde Borges Guimarães

A DIMENSÃO SONORA DA VOZ: QUATRO OBRAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS E UMA POLTRONA INTERATIVA.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em: Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos Pedros da minha vida: a meu filho, com amor;
e ao meu pai, com admiração.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora, Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes, pela sua incansável dedicação, cobranças, acolhida, sinceridade e bom humor. Ter conseguido escrever este texto se deve muito a ela.

Aos colegas do grupo de orientandos da Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes: Alexandre Nascimento, Carolina Gonçalves, Juliana Garzillo, Lyara Oliveira e Roderick Steel, pela escuta, carinho, parceria e discussões sobre o tema desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto, pelas conversas e conselhos.

À Silvia Galesso, psicóloga e educadora, que me acompanhou no final do processo da escrita e que, por trabalhar em outra área do conhecimento, se transformou numa primeira leitora, estabelecendo comigo uma interessante interlocução sobre o tema e o texto.

À Banca de Qualificação, composta pelos professores doutores Eduardo S. dos Santos Mendes, Patrícia Moran Fernandes e Fernando H. de O. Iazzetta, pelas sugestões e comentários.

À Banca de Doutorado, composta pelos professores doutores Eduardo S. dos Santos Mendes, Fernando H. de O. Iazzetta, Suzana Reck Miranda e Silvia Regina Ferreira de Laurentiz; pela leitura atenta e contribuições valiosas.

Ao Prof. Dr. Fernando H. de O. Iazzetta, por ter me convidado para fazer parte do grupo de pesquisa NuSom, onde fui recebida com carinho e respeito e no qual pude entrar em contato com outras bibliografias, pesquisadoras da vocalidade, e parceiros de atividades artísticas e de estudos, entre

eles, pude contar com a generosidade de Henrique Rocha de Souza Lima, Davi Donato, Gustavo Branco, Inês Terra e do Prof. Dr. Rui Chaves.

À rede feminista Sonora, da qual agora faço parte, pelas conversas, estudos e por escutarem e valorizarem minha voz, e em especial, minhas companheiras e amigas Eliana Monteiro da Silva, Carolina Andrade, Daniela Sou, Flora Camargo Garfinkel, Flora Holderbaum, Lilian Campesato, Lúcia Esteves, Mariana Carvalho, Marina Mapurunga e muito especialmente à compositora e pesquisadora Valéria Bonafé, por ter lido e comentado as informações e conceitos musicais utilizados.

À Flora Holderbaum, pela Oficina de Vocalidades, pelas conversas, parceria, generosidade e inspiração que sua pesquisa provocou na minha.

A todos os professores e funcionários da ECA/USP, que sempre foram solícitos e nunca mediram esforços para me ajudar nesta pesquisa, em especial à Profa. Dra. Esther Império Hamburguer.

E, finalmente, às amigas e amigos, ao meu filho, aos meus pais, e toda minha família, pelo carinho e suporte.

TECENDO A MANHÃ
João Cabral de Melo Neto, 1966.

Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo
para que a manhã, desde uma tela tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(MELO NETO, 1994. p.345)

"The voice does not move away from my body, but rather it carries it forward - the voice *stretches* me; it drags me along, as a body bound to its politics and poetics, its accents and dialectics, its grammars, as well as its handicaps **(LABELLE, 2014, p.5)**."

RESUMO

Este trabalho investiga experimentações sonoras em obras audiovisuais no contexto da arte contemporânea brasileira. Nos interessa estudar como a liberdade dos artistas, ao explorar a escuta, a voz e a sonoridade, se faz matéria expressiva.

Tratamos de obras da produção da arte contemporânea brasileira nas quais existe uma experimentação com a escuta e a voz, quando a voz é tratada como vocalidade (por suas qualidades sonoras e não semânticas), e não como oralidade (uso da voz com produção de significado) ou como sujeito de enunciação.

Procuramos entender o que provoca a escuta da sonoridade dessas vozes e como isso pode nos dar a perceber mecanismos de funcionamento do som nas mídias e se podemos observar, através disso, algum aspecto do contexto social e cultural em que vivemos.

Selecionamos quatro obras como estudo de caso: os vídeos *Telefone-sem-fio*[1] (1976), de Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade, *Vt Preparado AC/JC*[2] (1986), de Pedro Vieira e Walter Silveira, *Parabolic People*[3] (1991), de Sandra Kogut, e o vídeo captado em película, Sin Peso[4] (2007), de Cao Guimarães e O Grivo.

Também criamos um experimento artístico: uma poltrona sonora interativa, que ficou exposta durante alguns meses na cidade de São Paulo, a partir da qual provocamos os visitantes a experimentarem, eles próprios, a poética da vocalidade e sobre a qual também realizamos uma reflexão.

Palavras-chave: Som. Voz. Vocalidade. Audiovisual. Arte contemporânea brasileira.

1 https://drive.google.com/file/d/1UrU2GrSz_FXYs3X-oFlrobEi-otaUCv4o/view?usp=sharing

2 https://drive.google.com/file/d/1lvZ5BF09APvqDS-QnMBoAx6KnKwtpBfx2/view?usp=sharing

3 https://drive.google.com/file/d/1rVD9y919ysrDOu-ohi2dSJauv2iV_lPLW/view?usp=sharing

4 https://drive.google.com/file/d/14AcFKnY3ny_oo-Xl8_3AyH7BhxJm1u5zL/view?usp=sharing

ABSTRACT

This work investigates sound experiments in audiovisual works in the context of contemporary Brazilian art. We are interested in studying how artists' freedom, by exploring listening, voice and sound, becomes expressive matter.

We are dealing with works of Brazilian contemporary art production in which there is an experimentation with listening and the voice, when the voice is treated as vocality (for its sonic and non semantic qualities), and not as orality (use of voice with meaning production) or as a subject of enunciation.

We seek to understand what causes listening to the sound of these voices and how this can give us to understand mechanisms of sound functioning in the media and if we can observe, through this, some aspect of the social and cultural context in which we live.

We selected four works as a case study: *Telephone* (1976), by Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff and Sonia Andrade; *Prepared Vt AC / JC* (1986) , by Pedro Vieira and Walter Silveira; *Parabolic People* (1991), by Sandra Kogut, and the video captured on film, *Sin Peso* (2007), by Cao Guimarães and O Grivo.

We also created an artistic experiment: an interactive sound chair, which was exposed for a few months in the city of São Paulo, from which we provoke visitors to experiment themselves with the vocality poetics and to which we also produce a theoretical thinking.

Keywords: Sound. Voice. Vocality. Audio-visual. Brazilian contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

FIG. CAPA - Foto de Lilya Brik. Alexander Rodchenko, 1924.

FIG. 01 - Partitura Ária, 1958. John Cage

FIG. 02 – *Beba Coca-cola*, 1957. Poesia concreta de Décio Pignatari

FIG. 03 - *Estudo para área: por meios acústicos*, 1969. Cildo Meireles.

FIG. 04 – *Meb/Caraxia*, Cildo Meireles,1970. Disco de vinil de 7 polegadas

FIG. 05 – *Sal sem carne*, Cildo Meireles, 1975. Disco de vinil de 12 polegadas

FIG. 06 – Imagem do vídeo *Telefone sem fio*

FIG. 07 - Portapack sony CV 2600

FIG. 08 - Imagens do vídeo *Telefone sem fio*

FIG. 09 – Imagens do vídeo *Telefone sem fio*

FIG. 10 - Imagem do vídeo *VT Preparado AC/JC*

FIG. 11 - Ilha de Edicão U-matic

FIG. 12 - Fita casste U-Matic

FIG. 13 - Pedro Vieira, Pichi Martirani, Wlater Silveira, na ilha de edição. Foto do arquivo pessoal de Pedro Vieira

FIG. 14 - Imagem do vídeo *Parabolic People*

FIG. 15 - *Parabolic People*. Imagem do bloco 3

FIG. 16 - *Parabolic People*. Imagem do bloco 9

FIG. 17- *Parabolic People*. Imagem do bloco 5

FIG. 18- *Parabolic People*. Imagem do Bloco 9

FIG. 19 - Parabolic People. Imagem do Bloco 5

FIG. 20- *Parabolic People*. Imagem do Bloco 7

FIG. 21 - *Parabolic People*. Imagem do bloco 10

FIG. 22 - Imagem do vídeo *Sin Peso*

FIG. 23, 24, 25 e 26 - Fotos da construção da poltrona interativa na oficina de Shiyozi Izuno, com seu auxílio e de Esteban Viveiros.

FIG. 27 - Foto da instalação sonora interativa *Telefone sem fio Interativo*, 2018.

FIG. 28 - Foto dos painéis interativos da poltrona

FIG. 29 e 30 - Fotos do espaldar direito e esquerdo da poltrona interativa

FIG. 31 - Foto de Flora Holderbaum, interagindo na poltrona

FIG. 32 - Foto da gravação da poesia Sonora no estúdio Lami ECA/USP, em 21/03/2019

FIG. 33 - Foto de José Roberto Aguilar

FIG. 34 - Foto de Anna Bella Geiger

FIG. 35 - Foto de Rodolfo Caesar

FIG. 36 - Foto de Pedro Vieira

FIG. 37- Anna van Steen

FIG. 38- Foto de Raquel Kogan

SUMÁRIO

Introdução: Escutar a voz 12

1. Vocalidade: aproximação do problema 18

1.1 A performance oral 23

1.1.2 A escuta 24

1.2 O som e a sonoridade da voz como matéria nas artes 26

1.2.1 Poesia e literatura de ouvido 26

1.2.2 Música falada 28

1.2.3 Cinema vocal 38

1.2.4 Artes visuais e audíveis 42

1.2.5 Produção teórica sobre o som nas artes no brasil 48

2. Análise da vocalidade nas obras escolhidas 52

2.1 ***TELEFONE SEM FIO*** (1976) 60

2.1.1 Uma estrutura aberta 66

2.1.2 Várias escutas 68

2.1.3 Imagem/som 70

2.2 ***VT PREPARADO AC/JC*** (1986) 74

2.21 Edição/composição 78

2.3 ***PARABOLIC PEOPLE*** (1991) 87

2.4 ***SIN PESO*** (2007) 106

3. A instalação sonora *Telefone sem fio interativo* (2018) 116

3.1 A poesia sonora 122

3.2 A relação entre a videoarte *Telefone sem fio* (1976), a instalação *Telefone sem fio interativo* (2018) e a poesia sonora 125

3.3 Escutar a própria voz, a escuta mediada 126

4. Considerações finais: uma pesquisa interdisciplinar 128

Referências bibliográficas 140

Anexos 148

INTRODUÇÃO: ESCUTAR A VOZ

Ao procurar por obras audiovisuais cuja sonoridade me chamassem a atenção, percebi que minhas escolhas recaiam sobre o tema da voz. Por que escolher a voz, um tema tão pouco debatido, árido? Primeiramente porque meu trabalho consiste em escutar vozes: sou técnica de som direto de cinema, trabalho com a gravação das vozes nas filmagens desde 1984. A escuta que pratico no meu trabalho faz com que eu me atente, para além do valor semântico, às qualidades sonoras dessas vozes. E foi exatamente o que me atraiu nesta pesquisa: a dimensão sonora da voz.

Minha formação e atividade profissional é ancorada no cinema narrativo e documental, mas fui procurar produções que trabalharam a vocalidade em obras ligadas à arte contemporânea, pois é nesse campo artístico em que se tem mais liberdade para experimentar sem preocupações com formatos já estabelecidos. Selecionei então, como corpus desta pesquisa, os vídeos *Telefone sem fio*, *VT Preparado AC/JC*, *Parabolic People* e o vídeo, captado em película, *Sin Peso*. Neles, a sonoridade das vozes é trabalhada como performance oral e matéria poética.

Porque estas obras e não outras? O que, primeiramente, determinou estas escolhas foi o acesso a este tipo de produção. As obras mais acessíveis se encontravam na internet ou no acervo da Associação Cultural Videobrasil. Algumas obras acabaram sendo adquiridas por galeristas e o acesso a elas se tornou um pouco mais restrito. Na Associação Cultural Videobrasil, encontrei uma organização do acervo e atendimento diferenciado aos pesquisadores, o que me fez conseguir a autorização dos autores e acesso a algumas obras.

O MAC-SP também deu um tratamento especial a esta pesquisa, mas na época em que eu estava selecionando as obras, o museu passava por um processo de mudança física, o que prejudicou um pouco a pesquisa no seu acervo.

A outra razão por eu ter escolhido estas quatro obras foi pinçar, desde o período do surgimento do vídeo como forma de expressão nas artes visuais brasileiras até recentemente, algumas obras, inclusive algumas delas hoje em dia já consideradas canônicas, nas quais o som e a sonoridade das vozes era algo sobre o qual era necessário que houvesse alguma atenção e reflexão crítica e teórica.

Estudos sobre a voz no cinema narrativo tratam a fala e a voz na perspectiva de atribuição de sentido e investigam aspectos como a relação da voz com o corpo, do corpo com o espaço e da voz com o poder, como o artigo de Mary Ann Doane (1980, p. 457), e o livro de Michel Chion sobre a voz no cinema ([1982]2004), no qual o autor propõe uma teoria sobre o cinema falado e, com essa finalidade, cria e adapta termos para designar vozes sem corpo e suas localizações em relação à tela. Nesse livro, ele analisa também a importância da palavra falada como a estrutura em volta da qual os outros sons se organizam dentro de um filme. Essas análises estão preocupadas com o posicionamento do corpo que emite a voz em relação à imagem, ou centradas no uso da palavra, e é exatamente esse aspecto da voz que não queremos pesquisar.

Três das quatro obras escolhidas para o *corpus* têm como suporte o vídeo. Essa mídia traz uma característica que a diferencia do cinema, o vídeo é sonoro desde sua criação, pois a tecnologia usada para captar a imagem em vídeo foi derivada da gravação magnética do som (HOFFMAN; ELSAESSER, 1998, p. 12), assim todos os vídeos possuem a possibilidade de serem sonoros na sua captação, o que, com relação à voz, proporciona a captação do ato de fala de maneira simples, como ocorre nos vídeos *Telefone sem fio* e *Parabolic People*.

Uma das obras do *corpus* é um vídeo captado em película. Na maioria das produções captadas em película, como foi no cinema antes da existência do cinema digital, para que o som possa ser gravado simultaneamente à imagem, é necessária a utilização de outro equipamento, um gravador só para captura do som, para que possa ser, posteriormente, sincronizado à imagem. Muitas vezes o som, numa obra audiovisual, também pode ser usado sem estar em sincronia com sua fonte, de maneira a estabelecer outras conexões entre imagem e som que não o de impressão de realidade do registro de um fato ocorrido, como é o caso de *VT Preparado AC/JC* e *Sin Peso*.

Nossa investigação consiste em levantar alguns exemplos, entre obras audiovisuais experimentais brasileiras, do uso da voz como vocalidade e como matéria expressiva, independentemente do suporte ou da relação estabelecida entre o som e a imagem. O que buscamos perceber é o que a dimensão sonora da voz nessas obras audiovisuais pode nos fazer sentir e compreender para além do significado semântico das palavras.

Ao longo da pesquisa, procuramos entender a vocalidade e como ela foi usada e manipulada em várias manifestações artísticas, em geral, e nas obras audiovisuais que escolhemos para analisar, em particular. Para isso, nos servimos de parâmetros extraídos da música, da sonologia, do cinema e da literatura.

Ao analisar cada uma das quatro obras, buscamos observar quais aspectos da vocalidade foram usados, em que contexto aquela obra foi criada, quais aspectos da mídia que usavam era afetada e quais efeitos isso provocava para as proposições e sentidos que determinada obra carrega. Concluímos que a vocalidade é um conceito que possui aspectos muito variáveis e pode ser matéria poética que se adapta para vários fins.

Durante o período da pesquisa, surgiu uma oportunidade curiosa: a de participar de uma chamada para trabalhos artísticos. Isso possibilitou realizar uma experiência de campo, ao criar uma instalação sonora interativa que ficou expos-

ta de 01 a 26 de abril, no Espaço das Artes/USP, e de 13 de setembro a 13 de dezembro de 2019, no Centro Universitário Maria Antônia/USP, na cidade de São Paulo. Essa instalação faz uma homenagem à videoarte *Telefone sem fio* e às suas experimentações com a vocalidade, e também experimenta a interatividade com o público ao convidar os visitantes a gravarem suas próprias vozes. Essa experiência também será comentada e analisada no final das análises do *corpus*.

No capítulo um, discutiremos o estudo da materialidade da voz e qual a sua importância para a reafirmação de um discurso de dimensão subjetiva e particular, em obras em que a sonoridade da voz é parte constituinte, mas que também é constituída por relações de gênero, classe, raça, política e poder. Sob essa chave também se inclui a escuta de si[5], pois escutando nossa produção artística, poderemos escutar o que ressoa de nós nela.

Selecionamos, ainda para o capítulo um, referências nas artes sobre o uso da vocalidade na poesia, na literatura, na música, no cinema e nas artes visuais, buscando contextualizar algumas práticas realizadas com a sonoridade das vozes, principalmente no Brasil, mapeando algumas experiências precursoras com a vocalidade. Além de se estabelecerem diálogos entre as obras escolhidas para análise, desenha-se um contexto de experiências com a vocalidade no país.

Quando apontamos o uso da vocalidade na poesia e na literatura, destacamos a Poesia Fonética, a Poesia Concreta, e autores como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Comentamos a ocorrência da vocalidade na música erudita e experimental e também na música popular brasileira. Ao discutirmos o emprego da vocalidade no cinema, analisamos o seu uso no cinema narrativo e de fluxo. Nas artes visuais, comentamos como a vocalidade se constituiu um elemento expressivo mesmo em obras hoje consideradas canônicas com as de Hélio Oiticica e Cildo Meirelles.

Para demonstrar que existe um campo bem amplo propício à pesquisa sobre o uso do som e da sonoridade em obras audiovisuais na arte contemporânea brasileira, começamos o

[5] Referência a uma proposta metodológica apresentada no artigo A conversa enquanto método para a emergência da escuta de si (BONAFÉ, CAMPESATO, 2019)

capítulo dois comentando algumas obras em que não só a vocalidade, mas outras sonoridades são exploradas, como o ruído, a oralidade na TV, a performance musical ao vivo, o som como disparador de dispositivos, a espacialização do som numa instalação que expande o dispositivo cinematográfico e a espetacularização de produções musicais periféricas.

Continuamos, neste mesmo capítulo, com a análise das obras selecionadas. Em *Telefone sem fio*, vídeo realizado por um grupo de artistas cariocas em 1976, o registro da performance de um jogo também se configura como o registro de um processo no qual se desloca uma situação de brincadeira para um experimento artístico. Nossa análise busca investigar o uso da vocalidade numa obra processual que faz uso dos procedimentos da performance oral para brincar com a sonoridade das palavras e subverter seus sentidos, mas que carrega marcas do contexto em que foi realizada.

Na análise de *VT Preparado AC/JC*, de 1986, notamos como um maior acesso a equipamentos de edição de vídeo no Brasil fizeram com que fossem assimiladas sonoridades usadas na música experimental numa obra que se pretendia destinada a uma cultura de massas.

Em *Parabolic People*, diferentemente dos vídeos anteriores, as questões abordadas não são mais regionais, o vídeo encampa a ideia de um mundo globalizado. Numa tradução livre, os personagens dos dez blocos que constituem esse vídeo funcionam como antenas parabólicas, amplificando suas vozes e imagens dos cinco cantos do mundo (África, Ásia, Europa, América do Norte e América do Sul) através da televisão. Nesse vídeo, procuramos entender o efeito provocado pela escuta de performances orais, nas quais personagens dessa aldeia global falam em várias línguas diferentes, sem legenda, e que, ao contrário do que se poderia supor, não provoca a dispersão de Babel, mas, antes, um sentimento de comunidade humana.

Sin Peso, vídeo captado em película, cujo som foi captado separadamente da imagem, criado e produzido pelo duo de artistas sonoros, O Grivo, é composto de imagens abs-

tratas de formas geométricas coloridas, captadas por uma câmera Super 8, e de sons editados de pregões falados/cantados em espanhol. Em nenhum momento visualizamos os donos das vozes. No início dessa obra audiovisual, a escuta dessas sonoridades, somada às imagens das formas geométricas, provoca um efeito sensorial meditativo, característico de obras como essas, em que o espaço-tempo é percebido de forma estendida. Nos interessou localizar como a composição criada pelo O Grivo com os pregões, um misto de fala e canto, serve ao tipo de cinema praticado por Cao Guimarães.

No capítulo três, descrevemos o processo de criação e realização da instalação sonora interativa e analisamos os resultados obtidos com a interação do público. A instalação sonora tinha como objetivo fazer circular novamente o vídeo *Telefone sem fio*, de 1976, e convidar o público a interagir com as propostas poéticas da vocalidade.

Ao longo do período em que esta pesquisa, foi elaborada, foram realizadas entrevistas com vários artistas (Anna Bella Geiger, José Roberto Aguilar, Pedro Vieira, Rodolfo Caesar, Raquel Kogan e Lea Van Steen) que transcrevemos na íntegra e que, por ser fonte primária de informações, disponibilizamos nos Anexos.

Como este é um trabalho sobre o som em obras audiovisuais, convidamos os leitores a percorrerem os links de acesso às referências sonoras e audiovisuais comentadas no texto, assim a leitura será mais proveitosa e prazerosa.

1 Vocalidade: aproximação do problema

Neste capítulo, comentaremos autores, campos artísticos e teóricos cujo tema de interesse é a vocalidade. Discutiremos a materialidade da voz, a sonoridade da palavra na performance oral, a poesia fonética e sonora (aquela cuja matéria poética é a sonoridade das palavras) e a vocalidade. Ao final, comentaremos e o tema da escuta por meio de alguns autores. Levantaremos também algumas experimentações com o som, a voz e a vocalidade nas artes em geral, principalmente no Brasil.

A voz, na maioria das vezes está atrelada à palavra, à linguagem e à construção discursiva. Um discurso liga uma palavra a outra. Para alguns pensadores, como a italiana Adriana Cavarero (2011), o discurso filosófico em geral usa as palavras sem levar em conta seu dado acústico e, por isso, essa filósofa entende que a metafísica usa a palavra como meio para vocalizar um conceito, isto é, o significante verbal está sempre ligado a um conceito, e a voz que o produz, a uma universalidade abstrata e sem corpo, ao separar a palavra dos falantes. Para Aristóteles, o homem fala e sua *phoné* (voz) é *semantiké* (significa), isto é, a voz somente sonoriza os significados.

Para Cavarero (2011), nada comunica mais a unicidade do que a voz, por ser a comunicação corpórea de um ser único: toda voz é única. A voz não é só palavra, e é este excedente, sua sonoridade, que confere um corpo a essa voz. Uma emissão vocálica implica em uma escuta, a da própria voz e a de outrem, o que também implica numa relação com outro ser singular, estabelecendo um espaço político de interação.

A partir dessa constatação, Adriana Cavarero desenvolveu uma teoria sobre a *pluralidade de vozes singulares*, em oposição a uma voz universal e genérica da metafísica, a do indivíduo, que ela define como lugar do *logos desvocalizado*. Nessa teoria, os sujeitos tomam o lugar dos indivíduos. Segundo a autora, os sujeitos têm nome e endereço, isto é, o discurso tem origem geográfica e histórica. Cada voz que ouvimos nas obras que vamos analisar também pertence a um tempo e a um espaço e isso também é levado em conta em nossa análise.

Para que a voz exista é necessário respirar. A palavra grega *pneuma* é equivalente semântica da palavra hebraica *ruah*, que designa, em seu sentido genérico, respiração e, em seu sentido específico, hálito, alento vital, alma, espírito, sopro. O seu correspondente em árabe é *rúhun*, que designa sobretudo alma. A respiração está ligada ao sopro divino, à vida.

Produzir sons com a voz é um ato consciente, quando o fazemos, temos intenção de fazê-lo. Ao emitirmos sons vocais, expiramos, e é então que o ar pressiona as pregas vocais, fazendo-as vibrar. Essas vibrações passam pela garganta, pela cavidade bucal, palato, língua, dentes, lábios, nariz, movimentam a musculatura facial e ressoam nas cavidades ósseas da face, produzindo estes sons. Cada pessoa possui características anatômicas próprias que, na passagem dessas vibrações, criam, além do timbre, vários índices corporais, que nos ajudam a identificar esta voz, são eles: sons guturais, de respiração, sibilâncias, cliques bucais, estalidos da língua, rumorismos.

Esses índices corporais, produzidos por um sujeito, muitas vezes foram silenciados ao longo da história, nos registros musicais e do cinema, porque "não significavam nada", isto é, atrapalhavam a compreensão do significado da palavra, mas, ao serem apagados, as marcas dos sujeitos destas vozes também o foram.

Não seriam estes os índices corporais sobre os quais Roland Barthes fala no seu ensaio *O grão da voz* (BARTHES, 2009, p. 255): "O *grão* da voz não é - ou não é só - o seu timbre; a significância que ele abre não pode precisamente definir-se melhor que pela própria fricção da música e de outra coisa, que é a língua (e nunca a mensagem)", ou em outro momento do texto: "O grão é o corpo na voz que canta (...)" (BARTHES, 2009, p. 263).

Entendemos o termo *grão* usado por Barthes como referência à existência do grão na fotografia fotoquímica, o que pode ser detectado a olho nu e se caracteriza como a unidade mínima da imagem fotográfica. Sendo assim, podemos conjecturar que o *grão* da voz é uma característica da voz

observada de modo discricionário em suas partes materiais e corporais.

Vejamos um exemplo: quem não reconhece a voz do presidente Lula? Quais seriam os grãos da sua voz? O timbre grave, a rouquidão misturada a sons guturais, uma sibilância produzida pela língua. Essas são as características daquele corpo que produzem a sonoridade singular daquela voz. Além disso, ao reconhecer a voz do presidente Lula, reconhecemos quem é ele, sua trajetória e a história política do nosso país, com todas as implicações que isso pode gerar e, dependendo da obra artística em que isso pode ser usado, essas informações fazem toda a diferença.

Ao analisar a vocalidade nas obras videográficas escolhidas, partimos da concepção da filósofa italiana Adriana Cavarero, para entendê-las como vozes únicas, localizadas no tempo e no espaço, sujeitas às contingências destas balizas, isto é, lê-las como um texto, um discurso, sem também *desvocalizar* o meu logos, o que significa fazer uma leitura a partir das minhas experiências.

Existe uma similaridade entre o pensamento de Cavarero e o de Seth Kim-Cohen, expresso em seu livro *In a blink of an ear* (2009): pensar o elemento sonoro numa obra artística não restrito ao domínio do sonoro, mas também a questões conceituais, sociais e políticas, pois nada escapa ao discurso, nem a nossa escuta.

Cavarero está mais alinhada à epistemologia feminista, a que incorpora os sujeitos a uma dimensão subjetiva e particular. Já Kim-Cohen entende o elemento sonoro, numa obra artística, como parte constituinte dessa obra, mas também constituída por relações de gênero, classe, raça, política e poder.

A prática artística expandida, aquela que incorpora o espectador, inclui as relações entre o processo e o produto, o contexto no qual a obra foi realizada e a maneira e o lugar onde ela foi exposta. Os dois discursos, o de Cavarero e o de Kim-Cohen, consideram, nas suas análises, os elementos extra-som, porque esses elementos são tão importantes para a

análise quanto o som em si.

Mesmo que a pesquisa queira focar seus esforços na identificação de trabalhos brasileiros que experimentaram com a sonoridade das vozes, o interesse não está em estabelecer polarizações entre voz e linguagem, mas investigar a questão da vocalidade, dada sua centralidade como problema nesta tese.

1.1 A PERFORMANCE ORAL

Paul Zumthor (2001, 2005, 2007) aprofundou os estudos sobre a performance oral, que, para ele, se dá na relação e na transmissão entre quem fala e quem escuta, constituindo-se numa forma de ligação entre dois seres. Performance é jogo, espelho, estabelecido pela voz e pelo gesto. Esse autor elege o termo "vocalidade" em vez de oralidade, pois para ele:

> *Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa phonê não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar* (ZUMTHOR, 1993, p.21).

Para esse autor, a performance oral não se restringe à voz, ela inclui o gesto e o espaço onde se realiza, num contexto de teatralidade. É na voz que as emoções mais intensas se manifestam, informando, por meio do corpo, quem a produziu. A princípio, para Zumthor, nada substitui a presença física numa situação de performance. A respeito das performances orais registradas por meios audiovisuais, ele declara que a mediatização atenua ou apaga certos aspectos corporais,

mas o essencial se preserva: “o jogo de estímulos e percepções sensoriais múltiplas" (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

Sob esse prisma, nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, existem performances orais, como em *Telefone sem fio* e *Parabolic People*, e somente com a voz, como em *Sin Peso*. Já *VT Preparado AC/JC* trabalha com a manipulação das vocalidades, chamando a atenção para o que Zumthor denomina de “micropartículas vocais”, isto é, pequenos ruídos fundidos ao sons das palavras que se tornam audíveis através de manipulação eletrônica, e dos “vocemas”, unidades retiradas das vocalidades para compor um tipo de colagem sonora.

Em *Parabolic People* e em *Sin Peso*, a fala é tratada como sonoridade, pois também é ritmo, e cada país tem a musicalidade da sua língua e seus sotaques. Nesses trabalhos, muitas vezes não compreendemos o significado semântico de algumas línguas. Nossa atenção, então, se concentra primeiramente numa escuta causal – procurando identificar se as vozes são de mulheres, homens, crianças, jovens, velhos; posteriormente, nossa atenção se volta para a materialidade sonora das vozes, suas qualidades, seu grão, o que distingue aquela vocalidade de outra. Em *Parabolic People* também observamos o gesto, e as expressões faciais que fazem parte da performance oral.

1.1.2 A ESCUTA

“A voz implica uma escuta" (CAVARERO, 2011, p. 21). Aprender a falar depende da capacidade de escutar. Podemos verificar isso quando observamos deficientes auditivos que não têm problemas com o aparelho fonador, mas não conseguem falar como os ouvintes por conta de não escutarem como falam suas vozes. Para Cavarero, falar é interlocução, é falar a alguém.

Depois de emitida, a voz como som se propaga pelo espaço, e os ouvidos são canais que estão sempre abertos à recepção, não existe nenhum obstáculo para que os sons não sejam percebidos pelo ouvido, pois, ao contrário dos olhos, não possui pálpebras auditivas. Mesmo dormindo, continua-

mos a ouvir, como pode provar o uso que fazemos do despertador. Quando falamos, falamos sempre a alguém:

> *Uma vez que eu fale, falo necessariamente ao outro - este pode estar ausente, é secundário. A palavra que não é endereçada a algum outro é puramente autista, psicótica, considerada como desviante* (ZUMTHOR, 2005, p. 66).

A escuta da voz, como a entende Michel Chion (2011), é classificada como causal (cuja intenção é a de identificar sua fonte) e semântica (cuja intenção é a de interpretar o código da língua). Da mesma maneira, Barthes (2009) entende esses dois modos de escuta descritos no seu ensaio *A escuta*.

Barthes ainda distingue escutar de ouvir: "ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico" (2009, p. 235). Na escuta psicanalítica, Barthes percebe indicações de estados de espírito. Nesse tipo de escuta, a atenção flutua entre o corpo e o discurso. E foi a partir da escuta psicanalítica que se abriu um caminho para uma escuta que ele denominou de escuta *pânica*, entendida como uma escuta ativa, atenta à etimologia da palavra escutar (*auscultare*; ouvir com atenção). A escuta *pânica* se refere ao deus da mitologia grega, Pã, aquele que tudo pode, não tem limite, visto que, diante de significantes, ela está aberta a vários significados. O ouvinte pratica uma escuta ativa, usando seus códigos, e por isso essa escuta é relacional, constrói-se numa relação.

Também para Jean-Luc Nancy (2014, p. 23), estar à escuta, ou disponível para a escuta, implica em ressoar o que se escutou em si, isto é, escutar o outro no que o outro ressoa em si. Talvez esteja aí um dos aspectos relevantes de se escutar as vozes e vocalidades dessas obras brasileiras – seria como se exercitássemos uma *escuta de si*[6], o que nessas vozes ressoam em nós e sobre nós.

[6] (BONAFÉ, CAMPESATO, 2019)

1.2. O SOM E A SONORIDADE DA VOZ COMO MATÉRIA NAS ARTES

Aqui pretendemos entender como algumas práticas artísticas com o som e a sonoridade das vozes se articularam, que grupos as praticaram fora e dentro do Brasil e quais foram as relações entre eles, para produzir um mapa dos caminhos que levaram aos cruzamentos dessas experiências com as propostas poéticas das obras escolhidas para este estudo.

1.2.1 POESIA E LITERATURA DE OUVIDO

A poesia sempre trabalhou com a sonoridade das palavras. Mas existiu a poesia que desprezou o valor semântico para trabalhar somente com sua sonoridade, como os futuristas italianos e russos que propunham, cada grupo à sua maneira, libertar as palavras do peso do significado.

Já em 1916, o futurista italiano Fortunato Depero cria a Onomalíngua, uma forma poética que explora pronúncias, ruidismos bucais, onomatopeias. Em 1922, Kurt Schwitters, artista ligado ao movimento dadaísta, compôs o poema sonoro a-semântico Ursonate[7], que usa o som de uma pré-linguagem, pois usa somente o som dos fonemas e letras, desprezando qualquer conteúdo semântico para usar a sonoridade da voz declamando estes fonemas. Existiu outro movimento, o Letrismo[8], criado por Isadore Isou na década de 1940, que também professava a necessidade de um desmanche interno da verbalidade, incluindo dentre esses sons não-verbais o arroto, a tosse e o espirro (HOLDERBAUM, 2014, p.53-68).

A poesia que se utiliza essencialmente da sonoridade da voz possui dois momentos históricos: a da Poesia Fonética, praticada pelas vanguardas históricas mencionadas acima, anterior à década de 1950, e a Poesia Sonora, posterior à década de 1950, prática criada depois da introdução de meios de registro eletrônicos, que tem como seu grande expoente Henri Chopin, francês ligado à Música Concreta.

7 https://www.youtube.com/watch?v=rsoyapSIRmM&t=187s

8 https://www.youtube.com/watch?v=MU4vogDIkYc

Para o pesquisador brasileiro de Poesia Sonora, Philadelpho Menezes, não houve no Brasil grupos ou movimentos experimentais de Poesia Sonora, ausência que ele conclui dever-se à forte presença da oralidade na nossa literatura e da poesia na música popular:

> *A inexistência da poesia sonora entre nós pode ter muitas explicações: o peso significativamente menor da escrita na nossa cultura, isto é, a falta do inimigo; as falas locais e a oralidade errática popular que penetram constantemente as escrituras da alta literatura; a forte presença da música popular de razoável grau construtivo, que, cantando a poesia, reduz, de certa forma, o espaço do poema sonoro, ainda que com esse não se confunda absolutamente, mas cuja prática pode produzir um efeito semelhante para o ouvido do leigo (...)* (MENEZES, 1992, p. 16).

Com efeito, na literatura brasileira podemos observar o que a pesquisadora Marília Librandi-Rocha (2015) denominou de *escrita de ouvido*, com a ocorrência de uma proximidade da escrita com a oralidade e a musicalidade das nossas culturas, trazendo para a escrita a voz, os sons e os ruídos. Librandi-Rocha afirma que isso se dá em um contexto de engajamento literário que ocorre em ex-colônias, nas quais se pode sentir a influência de uma cultura iletrada, oral e musical.

Em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa cria um romance que encena uma fala e uma escuta do começo ao fim das suas 460 páginas, trazendo para sua escrita a fala ininterrupta de Riobaldo, mimetizando uma oralidade de improviso.

A autora comenta o termo *escrevo de ouvido* que Clarice Lispector usou no seu livro *Hora da Estrela*:

> *Escrevo de ouvido quer dizer, então, dizer que se escreve com a língua pré-consciente, com a língua que se ouve antes que se entendam seus significados, com a língua que é significante antes de ser significado; com a língua que é antes de tudo*

> *som, tom, nuance, e vibração* (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p. 138).

Librandi-Rocha, ao comentar as obras de Machado de Assis e Guimarães Rosa, assinala que estes autores atuaram como uma espécie de etnógrafos, ouvindo suas culturas como se fossem estrangeiros para melhor inventá-las nas suas escritas, dando voz ao corpo coletivo do qual faziam parte, adicionando à escrita a entonação e seus sotaques, a presença da voz e suas reverberações.

É possível observarmos o registro da oralidade de várias línguas em um dos vídeos escolhidos para o corpus desta pesquisa: *Parabolic People*.

Não poderíamos deixar de mencionar o movimento da Poesia Concreta brasileira, no qual seus poetas, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, defenderam, em seu Manifesto da Poesia Concreta (1975), uma poesia na qual o som das palavras tivesse lugar de peso igual à disposição das palavras na página e ao seu valor semântico. Se apropriando de um termo criado por James Joyce para definir o tipo de poesia que faziam, *verbivocovisual*, a palavra usada nos seus poemas tinha uma dimensão acústico-oral, uma gráfico-espacial e outra de conteúdo.

Os concretistas brasileiros iniciaram seus estudos da música de vanguarda contemporânea em meados de 1950, nas palestras de Hans-Joachim Koellreutter (CAMPOS, 2007, p.142), figura importante para a difusão da música contemporânea no Brasil. Os poetas concretistas buscavam em outras artes, como a música, estudar questões relativas às formas que outras artes adotavam para aplicar às suas poesias (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1975, p.40).

1.2.2 MÚSICA FALADA

Foi através das transformações ocorridas no campo da música, em relação à inclusão dos sons complexos (os ruídos) como elementos composicionais, bem como da interdisciplinaridade e hibridismos ocorridos nas artes na contempora-

neidade, que a sonoridade ganhou relevância. Pretendemos comentar propostas musicais e alguns trabalhos que fizeram experimentações com a voz, ruidismos vocais e vocalidades.

No campo da música erudita, a crescente valorização do timbre nas práticas composicionais e as pesquisas por novas sonoridades contribuíram para que, no início do século XX, a voz pudesse se libertar das amarras do bel canto, incorporando seus índices de corporalidade: a fala, expressões vocais não-linguísticas (gritos, sussurros, choro, riso) e ruidismos bucais.

Um marco desse acontecimento foi a composição de Arnold *Schoenberg*, *Pierrot Lunaire* (1912), quando criou a técnica de *Sprechgesang*, o canto falado[9]. Na introdução que escreveu para a obra, Schoenberg determina que a parte da voz não deve ser cantada, que deve manter o ritmo, como se cantasse, mas não se deve cantar as notas da melodia (CAMPOS, 2007, p.47).

Na Europa, na década de 1950, a música erudita contemporânea se transformou com o advento de novas tecnologias de registro e gravação sonora, possibilitando a manipulação dos sons, como a Música Concreta e a Música Eletrônica. A Música Concreta, criada pelo francês Pierre Schaeffer, partia de sons pré-existentes, musicais ou não, captados por um microfone, inclusive a voz, que eram editados e manipulados. Por sua vez, a Música Eletrônica, produzida inicialmente na Alemanha, tendo como um dos seus porta-vozes Karlheinz Stockhausen, criava música a partir de sons gerados e manipulados eletronicamente (CAMPESATO, 2007, p. 35).

Pierre Schaeffer, criador da Música Concreta[10] foi um pesquisador ligado ao rádio, meio que criou uma nova condição de escuta: uma escuta sem os olhos. A partir de 1938, começou a escrever artigos que expressavam suas reflexões a respeito do rádio, como as lições para o "músico da mesa de som", a audição binaural comum e a audição radiofônica, e sobre o cinema e o rádio como instrumentos de criação de novas formas de arte e sobre a interpretação vocal para o rádio.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=b_6JCGB2kxI

[10] https://www.youtube.com/watch?v=MOYNFu45khQ

No texto sobre interpretação vocal, Schaeffer segue as ideias do teatrólogo francês Jacques Copeau acerca da interpretação de atores para o rádio, no qual coloca suas observações sobre a característica da voz gravada através de um microfone bem próximo, que proporciona uma escuta dos mínimos sons emitidos pela voz, dirigida a um indivíduo no seu espaço íntimo, o que proporcionava uma projeção de voz mais natural (FENERICH, 2012). Para Copeau e Schaeffer, a voz radiofônica proporcionou uma escuta íntima da voz, como se falasse encostada no ouvido, amplificando os sons mais sutis da fonação. Em 1948, Schaeffer dá início a sua pesquisa com a escuta e gravação de vozes e ruídos em discos de acetato e depois em fitas magnéticas[11].

A Música Concreta é produzida por meio da escuta, seleção e manipulação dos sons fixados e manipulados. A apropriação de procedimentos da fonografia e também de usos inicialmente não previstos, como o da variação de velocidade, da reprodução e gravação sonora ao inverso, e especialmente do *loop*[12] , proporcionaram a Schaeffer a criação de uma música a partir do registro de sons "concretos", e não de notas musicais primeiramente concebidas, depois notadas e por fim executadas (SCHAEFFER, 1952).

A utilização do *loop* levaria Schaeffer tanto a poder observar o evento sonoro fora de seu contexto, somente pelas suas características intrínsecas, anulando o fluxo temporal do evento original, quanto a criar um procedimento de escuta que ele denominou de *escuta reduzida* (SCHAEFFER, 2003, p.159).

O importante a observar é que esse processo composicional é baseado na escuta, sem a intermediação da escrita ou notação musical, com o acesso direto aos sons propiciados pela sua fixação, primeiramente em mídias analógicas como os discos e as fitas magnéticas e, posteriormente, em meios digitais de armazenamento. Nesse novo tipo de música, os procedimentos usados para a criação musical partem da escuta.

Além desses dois processos surgidos na Europa, nos EUA, John Cage criou outras propostas composicionais para a música contemporânea, que utilizaram a indeterminação e

[11] Suas experimentações foram relatadas nos seus livros *Introduction à la musique concrète,* de 1950, e *À la recherche d'une musique concrète*, de 1952 (PALOMBINI, 1999).

[12] Descoberto a partir de um acidente – o sulco fechado de um disco, forma de reprodução sonora em que o fim do som emenda ao seu começo, repetindo a reprodução deste trecho ao infinito.

o aumento da participação do intérprete e do público. Cage se preocupava com a relação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, numa situação de performance musical, pois ele acreditava que a prática musical realizada ao vivo viabilizava a natureza social da música (CAGE, 2006, p. 337).

Além de usar métodos composicionais aleatórios, como atribuir decisões composicionais ao I Ching, muitas das suas obras permitem que os intérpretes escolham sonoridades para uma estrutura criada por ele, como a obra composta para voz, Ária[13] (1958), na qual Cage pede ao intérprete que escolha dez diferentes tipos de cantar e os associe a cores registradas. Abaixo, as escolhas feitas pela cantora Cathy Berberian e a partitura:

[13] https://www.youtube.com/watch?v=Y3tbdHbqUsQ

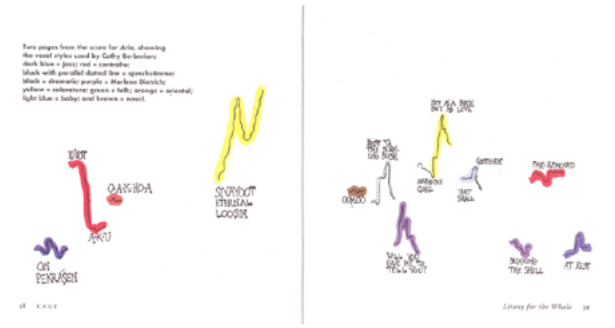

FIG. 1 Partitura Ária, 1958. John Cage

Cage era admirador das ideias de Thoreau, pensador americano falecido em 1862, dentre elas a da desmilitarização da linguagem. Para Thoreau, ouvir uma sentença era como ouvir pés marchando. Para Cage, quando usamos palavras para transmissão de mensagens, carregamos com elas a instrução, o governo, a coação. Para ele, a sintaxe cumpriria a função de um exército (CAGE, 2006, p.340).

> *[...] as palavras, quando comunicam, não chegam a ter efeito algum, começa a se tornar evidente para nós que precisamos de uma sociedade na qual a comunicação não seja praticada, na qual as palavras se tornem nonsense, assim como acontece entre amantes, e na qual as palavras se tornem o que elas eram originalmente: árvores e estrelas e o resto do ambiente primitivo. A desmilitarização da linguagem: uma grave preocupação musical* (CAGE, 2006, p. 341).

Cage então criou obras que denominou de conferências, que podem ser somente lidas ou também declamadas. Essas conferências provocam "uma leitura musical, de semântica fugidia" (CAMPOS, 2007, p. 149), como a *Lecture on Nothing* e *Empty Words*[14].

As palestras ou conferências partem de textos pré-existentes e tomam a forma de mesósticos, isto é, formam acrósticos perpassando verticalmente o texto. Em *Empty Words*, com o intuito de desmilitarizar a linguagem, Cage vai suprimindo partes do texto dos Diários de Thoreau. Na Parte I omite sentenças, na Parte II omite frases, na Parte III omite palavras, na Parte IV omite sílabas, e nos deixa somente um balbucio de letras e sons.

Na Europa, dois compositores se destacaram por comporem com a voz: o italiano Luciano Berio e o francês Henri Chopin. Berio compôs *Visage* (1961)[15]; e Henri Chopin, *Sol Air* (1961-1964)[16]. Em Visage, Berio estabeleceu uma relação entre os sons eletrônicos e sons vocais não articulados, como o riso, choro, canto e inflexões usadas em vários idiomas, num trabalho que Berio desenvolveu com a cantora Cathy Berberian.

A cantora e compositora Cathy Berberian (1925-1983) mereceria um capítulo à parte, se fosse conveniente estender esse assunto. A mezzo-soprano americana de origem armênia foi reconhecida internacionalmente como cantora erudita versátil, de forte senso teatral e de voz com grande tessitura. Berberian foi companheira de Berio e, hoje, é consi-

[14] https://www.youtube.com/watch?v=w5U4Z3Z5ff0&t=316s

[15] https://www.youtube.com/watch?v=JmMJV-NrQrA

[16] https://www.youtube.com/watch?v=bO3aXsfYE_w

derada por alguns autores como co-autora de algumas obras de Berio para voz. As obras desse período davam ao intérprete muita liberdade para criar sonoridades para sua voz, o que proporcionou várias parcerias consideradas colaborativas. Além disso, Cathy compôs a peça *Stripsody* (1966), na qual a partitura deveria ser interpretada como uma sonoplastia de rádio, mas somente usando as possibilidades sonoras da voz (MENDES, 2010, p.35).

Em *Sol Air*, Henri Chopin – cuja origem dos trabalhos com voz se deu na Poesia Fonética, sobre a qual comentamos anteriormente – usou as técnicas de microfonação e composição da Música Concreta. *Sol Air* foi realizada somente com sonoridades da voz de Chopin, gravada numa fita magnética, usando mudanças de velocidade, volumes e sobreposições. As sonoridades usadas são materiais linguísticos produzidos por ele, compostos das vogais e consoantes das palavras sol e *air*, acrescentados de ruídos produzidos pela boca e pela respiração.

Uma das estratégias para privilegiar o elemento vocal foi o uso de um registro mais acústico do que eletrônico e também mais ligado a elementos da performance, como a composição de Luciano Berio, *A-Ronne* (1975)[17], na qual Berio trabalhou as mudanças de articulação, inflexão e entonações da voz, transitando entre o som e o ruído que estão contidos nela, e que vão alterando o significado ou significados das palavras. E ele o faz repetindo por vinte vezes um poema de Edoardo Sanguineti, testando quase todas as articulações possíveis. Nas palavras de Berio: "O poema de Sanguineti não é tratado como um texto para ser musicado, mas como um texto a ser analisado e como um gerador de situações vocais e diferentes personagens expressivos"[18].

Essa nova estética da voz, nascida do cruzamento das pesquisas teatrais com o corpo e a voz, da poesia fonética e sonora, da música concreta, eletroacústica e indeterminada, também dialogou com o jazz, o rock, e com o canto experimental, como o de Meredith Monk (OLIVEIRA, 2018, p. 24).

[17] https://www.youtube.com/watch?v=OzoNR3QsuAk&t=204s

[18] Notas sobre a obra, escritas por Berio em 1974, tradução nossa, acessível no site do autor, em http://www.luciano-berio.org/en/node/1420

Na análise que faremos das obras *Telefone sem fio* e *Parabolic People*, iremos identificar ressonâncias das experiências que Berio fez com a voz, como também mudanças de articulação e inflexão e a alteração dos significados das palavras no vídeo *Telefone sem fio* e as inflexões e sonoridades de vários idiomas em *Parabolic People*. Nesses vídeos existe um jogo que contrapõe a sonoridade das palavras e os seus sentidos e, com isso, explora uma dupla funcionalidade da voz: dar sentido às palavras e ser uma sonoridade.

Gilberto Mendes foi um compositor brasileiro contemporâneo que dedicou grande parte de sua obra para a voz e a vocalidade. Além de *Beba Coca-cola*, comentada mais adiante, ele também compôs *Santos Football Music* (1969)[19], na qual é utilizada a reprodução em fita magnética da narração de um jogo por um locutor esportivo, que usa a vocalidade de uma maneira bem particular. Além disso, faz parte da execução da obra a participação da plateia para a produção de sons vocais, tais como vaias, hinos de times de futebol, cantos e comemorações de gol, normalmente usados pelas torcidas nos estádios de futebol.

Em *Asthmatour* (1971)[20], os cantores gargarejam e simulam uma respiração asmática. Gilberto Mendes musicou também alguns poemas concretos de Augusto de Campos e Décio Pignatari, explorando sua dimensão sonora.

A música de vanguarda produzida no Brasil manteve relações com a Poesia Concreta, como podemos observar na produção musical de Gilberto Mendes, que musicou dois poemas concretistas, *Nascemorre*[21], de 1962, de Haroldo de Campos, e *Beba Coca-cola*[22] (1966), de Décio Pignatari. Nascemorre foi composta para vozes, percussão e fita gravada. Assim Mendes descreve a peça no documentário *A odisseia musical de Gilberto Mendes*[23]: "trabalhei os sons concretos dos fonemas (...) criando objetos musicais, através de uma escolha aleatória feita pelos solistas." Em *Beba Coca*-cola Mendes utiliza a fala e um arroto[24] como um dos elementos composicionais da peça. Mendes usa um ruído corporal, produzido pelo aparelho digestivo e pela boca, sem nenhuma indicação

[19] https://www.youtube.com/watch?v=a_P_USxgG-FM&list=RDf7gCzwxk6f-c&index=4

[20] https://www.youtube.com/watch?v=f7gCzwxk6fc&-t=135s

[21] https://www.youtube.com/watch?v=O6JrRwuY7Kk

[22] https://www.youtube.com/watch?v=6DKRtGjIaD4

[23] https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4 (15:14)

[24] https://www.youtube.com/watch?v=6DKRtGjIaD4 (1:30)

no poema, isto é, elemento criado por ele e acrescido na obra como matéria musical.

FIG. 2 **Beba Coca-cola**, 1957. Décio Pignatari

Os poemas transformados em peças musicais evidenciam a dimensão acústico-oral dos poemas concretos, que, mesmo não renunciando ao sentido semântico da palavra, também não desprezavam sua sonoridade, ao contrário, valorizavam-na.

Augusto de Campos, no seu livro Música de Invenção (2007, p. 37), discorre sobre a obra *Pierrot Lunaire* e sobre a tradução que fez dos poemas: "adverte Schoenberg que a executante não deve cair numa modalidade de fala cantada, pois o objetivo não é, de modo algum, a fala realístico-natural; mas também não deve evocar uma canção (2007, p. 41). Em 1968, juntamente com o maestro Júlio Medaglia, Augusto de Campos, havia pensado em convidar Gal Costa para realizar uma das "Canções" de Pierrô Lunar:

> *Eu achava que o "canto-falado" estava abrindo brechas na música popular – Jimi Hendrix, por exemplo, dizendo ritmicamente os seus textos atrás das sonoridades distorcidas das guitarras, ou Gilberto Gil cantofalando A Voz do Vivo*[25] *de*

[25] https://www.youtube.com/watch?v=dPuvn9mO-iY (2:24)

> *Caetano Veloso – e que era o momento de juntar estas pontas e criar novos curtos-circuitos musicais* (CAMPOS, 2007, p. 40).

Não só no campo da música erudita, mas também na música popular brasileira, podemos observar os experimentos com a voz, como na música de Caetano Veloso *De conversa – Cravo e Canela* do disco *Araçá Azul* (Caetano Veloso, 1973)[26], na qual explora várias modalidades vocais: expressões orais organizadas de maneira musical, sotaques, gírias, sons bucais, guturais, percussões corporais. Caetano Veloso declara, em seu livro *Verdade Tropical* (1997), que ele já havia introduzido sonoridades vocálicas, como as dos cantadores nordestinos, na sua gravação de *Asa Branca*[27], no disco gravado em Londres em 1971. Essa experimentação chamou a atenção de Leon Hirszman e o motivou a convidar o cantor para compor a trilha musical de seu filme, *São Bernardo* (1972)[28].

A trilha musical criada por Caetano Veloso para o filme *São Bernardo* foi feita apenas com sons produzidos com a sua voz, sem usar nenhuma palavra. Caetano improvisou vendo trechos do filme, numa gravação em quatro canais, que possibilitou sobreposições desses improvisos.

Foi esse trabalho que estimulou Caetano a gravar, em um de seus discos mais experimentais, *Araçá Azul*, a música *De conversa – Cravo e Canela*[29]. No seu livro, Caetano comenta sobre a música: "nascida da experiência com *São Bernardo*, ela consiste em gemidos e grunhidos superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa (VELOSO, 1997, p. 485).

Um elo importante entre o experimentalismo com a voz na música contemporânea e esse tipo de experiência que Caetano Veloso realizou em *Araçá Azul* foi o compositor e arranjador Rogério Duprat. É conhecida a participação de Rogério Duprat na produção e arranjos dos discos dos músicos tropicalistas, que com isso fez emergir experimentos relacionados à vocalidade em discos do grupo tropicalista. Rogério foi a conexão entre as experimentações da música erudita

[26] https://www.youtube.com/watch?v=OZSHHHPpSzI

[27] https://www.youtube.com/watch?v=uqfNMm8Or5A (3:05)

[28] https://www.youtube.com/watch?v=AfXHAlHEoyk (27:02)

[29] https://www.youtube.com/watch?v=OZSHHHPpSzI

contemporânea, com a inclusão de ruídos e da manipulação eletrônica das sonoridades, e as inovações que os tropicalistas queriam implementar na canção popular.

Essas inovações contemporâneas aproximaram os poetas concretistas dos tropicalistas, que passaram a explorar o mundo da comunicação de massas como um espaço a ser ocupado. Alcançaram, assim, outro público.

Antes de ser produtor e arranjador dos discos do Tropicalismo, Rogério Duprat havia tido uma formação de músico erudito, teve aulas com Pousser, Boulez e Stockhausen. Esses estudos o levaram a se interessar por explorar, além da altura dos sons musicais, o timbre, o ritmo e processos de manipulação dos sons, tendo inclusive estagiado nos estúdios de Pierre Schaeffer, em Paris (GAÚNA, 2002).

Posteriormente conheceu o trabalho de John Cage, com o qual se sentiu mais sintonizado. Duprat é o tradutor do livro de John Cage lançado em português no Brasil - *De segunda a um ano*. O vídeo *VT Preparado AC/JC* parte do registro do lançamento desse livro no Brasil, com a presença de Cage.

Duprat chegou a ser professor na UNB, onde deu aulas de composição dodecafônica e atonal. Foram nesses cursos que Cildo Meireles, artista visual, e Guilherme Vaz, músico, tiveram contato com esse tipo de música e que teve grande influência nos seus trabalhos artísticos e sobre os quais vamos comentar mais adiante.

Depois do Golpe de 1964, Duprat viu-se obrigado a abandonar a universidade e voltar para São Paulo, onde se associou a um estúdio de gravação de jingles e discos de música popular. Foi sob essas circunstâncias que ele foi trabalhar com a música popular e num momento em que o Tropicalismo buscava um arranjador com ideias mais arrojadas. Rogério declara que para ele não havia distinção entre música erudita e popular, para ele tudo tinha virado arte (GAUNA, 2002, p.59).

John Cage, no seu livro de 1961, *Silence*, afirma que, para ele, todos os sons, incluindo os ruídos, eram "musicais" e

se podia fazer música com eles, defendendo a postura de que o compositor fosse um "organizador de sons" e valorizando o processo da escuta.

Como veremos na análises das obras, mais adiante, é assim que, gravando e editando os sons dos pregões de uma feira na Cidade do México, O Grivo, o duo de artistas que trabalhou com Cao Guimarães em *Sin Peso*[30](2007), "organiza" os sons dessas vozes. Não chega a ser música ou canção, os artistas não trabalham com as alturas, mas nos chamam a atenção para os timbres e ritmos daquelas vozes que cantam/falam nos pregões coletados e ordenados.

Em *Parabolic People*[31], vamos nos ater à exploração que Kogut faz da performance oral como sonoridade, já que ouvimos vozes falando em várias línguas línguas (russo, japonês, francês, línguas africanas, etc). Nossa apreciação então se concentra nas inflexões e entonações aplicadas às palavras usadas pelas pessoas que se dispuseram a se registrar em atos de fala, também nos fazendo lembrar do trabalho de Berio, executado em *A-Ronne*.

Já em *VT Preparado AC/JC*[32], o processo da edição dos sons tem algumas semelhanças com o processo de composição de música eletroacústica. As falas gravadas como entrevistas são a matéria com a qual a edição vai trabalhar: cortes, inversões, alterações de rotação. Além disso, o vídeo contém quase um minuto de silêncio, em alusão à famosa peça de Cage, *4:33*.

[30] https://drive.google.com/open?id=14AcFKnY3ny_ooXl8_3AyH7BhxJm1u5zL

[31] https://drive.google.com/open?id=1rVD9y9I9ysr-DOuohi2dSJauv2iV_lPLW

[32] https://drive.google.com/open?id=1lvZ5BF09APv-qDSQnMBoAx6KnKwtpB-fx2

1.2.3 CINEMA VOCAL

Como o cinema trata a vocalidade e os índices corporais da voz? Nesta parte do texto, vamos nos voltar para a maneira como o cinema faz uso da voz e da vocalidade.

Guilherme Vaz foi um músico que experimentou a interdisciplinaridade com artes visuais, compondo partituras verbais, happenings e música para cinema. Teve aulas de composição com Reginaldo Carvalho (músico de formação eletroacústica) e, de 1964 a 1965, passou a ter aulas num

curso de ensino médio ligado ao departamento de Música da UNB, com Rogério Duprat. De 1966 a 1967, Guilherme foi, então, para a UFBA, onde entrou em contato com o ensino de música experimental.

Guilherme Vaz criou trilhas musicais para vários filmes de diretores como Nelson Pereira dos Santos, Julio Bressane, Ivan Cardoso e Sergio Bernardes, trilhas que saíam totalmente do padrão de músicas compostas para cinema até então no Brasil. O pioneirismo de Guilherme Vaz, ao compor com uma estética da Música Concreta e criar sonoridades para o filme *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1969)[33], é comentado por Suzana Reck Miranda (MIRANDA, 2016, p. 97), num artigo escrito para o catálogo da exposição sobre Vaz, *Guilherme Vaz, uma fração do infinito*, de 2016 (MANATA, 2016).

[33] https://www.youtube.com/watch?v=z9JIYw_effM&t=3958s

Miranda destaca que os sons compostos e gravados por Vaz se fazem ouvir por eles mesmos e não como complemento da imagem. Há momentos em que a música compete com os diálogos e se opõe a uma possível criação de um clima emocional, provocando uma sensação de desorientação. Miranda enaltece as soluções sonoras encontradas por Vaz, como a sonoridade de cacos de vidro esmagados no chão do estúdio, uma tentativa de simular a fala do personagem surdo-mudo do filme. Este experimento de Vaz, de construir uma sonoridade para a não-voz desse personagem, é raro no nosso cinema.

É possível verificar, na história do cinema, que as vozes com índices sonoros de corporalidade pertencem aos doentes, aos monstros e aos amantes, e estes sons são classificados como efeitos sonoros (CARREIRO; MIRANDA, 2015, p. 125). Um exemplo são os sons de uma respiração e fala dificultada pelas deformidades corporais do personagem John Merrick, do filme *O Homem Elefante* (1980), criadas pelo ator John Hurt e pelo sound designer Alan Splet, no filme dirigido por David Lynch. Quando os personagens possuem algum tipo de monstruosidade, suas vozes são acrescidas de sons corporais, como a menina do filme *O Exorcista* (William Friedkin, 1973). Em *Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976),

são os gemidos dos amantes que dão a dimensão do prazer sentido por eles.

Para Adriana Cavarero (2011, p. 51), "a voz, antes da palavra – ou independente da palavra – é simplesmente voz animal: fonação alógica, uma vez que assemântica (...)". Não seria, então, uma coincidência usarem uma mescla de sons de animais para criar a vocalização dos monstros.

Para Arlindo Machado (2013), o cinema narrativo raramente teria logrado o uso do som como recurso expressivo pleno e não atrelado à imagem, pois, apesar dos avanços tecnológicos e estéticos pelos quais o som passou no cinema, ele sofre por sua natureza essencialmente visual: o som está sempre atrelado à imagem ou à tela. Por esse motivo, parece-nos que são nas obras mais experimentais que se tem mais liberdade para investigar a vocalidade fora dos padrões da representação, como no cinema narrativo, ou de compromissos com o real, como no cinema documentário.

No cinema comercial, a voz é usada como elemento narrativo, a informação contida nas palavras é parte importante na compreensão da história ou narração que está sendo contada. Neste tipo de cinema, muitas vezes é usado o recurso de "limpar" a fala dos personagens de seus vestígios corporais, como estalos da língua dentro da boca e respiração um pouco mais ofegante, numa prática às vezes estabelecida entre os editores de vozes. O mesmo acontece na gravação da voz nos discos de música comercial.

Neste tipo de cinema, além de a voz já possuir uma maior hierarquia dentre os outros sons da trilha sonora, quando esta voz é portadora da palavra, isto é, tem sentido semântico, ela estará sempre em primeiro plano, independente da sua localização espacial na tela. Isso produzirá um efeito da valorização do texto, do sentido das palavras, em detrimento da escuta de um sujeito que emite essas palavras.

Michel Chion denomina esse tipo de uso da *palavra falada* no cinema como *fala-teatro* (CHION, 2011, p. 134) e como *fala-emanação*, aquela que não é ouvida e compreen-

dida na íntegra, tornando-se uma emanação dos personagens (CHION, 2011, p. 138). Recurso, segundo ele, usado raramente, no qual a fala é relativizada e que ele chama de cinema sonoro descentrado, oposto a um cinema verbo-centrado. Chion cita como exemplo os filmes de Tarkovski.

Uma mudança de paradigmas com relação ao cinema narrativo se fez sentir na década de 1990, quando surgiu um conjunto de filmes em que a busca de um sentido e a construção de um drama psicológico são substituídos pela primazia do sensorial e da instalação de um fluxo temporal estendido, em filmes em que "os personagens (e, de certo modo, o espectador) estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola" (VIEIRA, 2009, p.4). Alguns cineastas são identificados com essa proposta estética, como Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Lucrecia Martel e Philippe Grandrieux.

Os filmes brasileiros *O céu de Suely* (Karim AÏnouz, 2006), e *Transeunte* (Erik Rocha, 2010) também podem ser identificados com a estética do cinema de fluxo. Em *O céu de Suely*, os personagens perambulam de cidade em cidade, mas, diferentemente de autores modernos, Aïnuz traduz essa "experiência corporal vivenciada pelos personagens em algo partilhável sensorialmente pelo espectador" (VIEIRA JR., 2014, p. 132), assim como em *Transeunte*, no qual o personagem solitário que perambula pela cidade nos faz sentir de maneira sensorial, transmitido através de sua escuta, os matizes da sua vida cotidiana.

Neste tipo de cinema, prevalece a lógica da sensação em detrimento da lógica da encenação, o que proporciona um acesso à "intensidade da experiência, mas não ao seu significado" (OLIVEIRA JR., 2010, p.100). Os autores desse tipo de filme buscam uma estratégia em que qualquer hierarquia em relação ao som seja desautomatizada e sua dependência da imagem seja neutralizada.

Em vários artigos, como o de Vieira (VIEIRA JR., 2015), o cinema praticado por Lucrécia Martel é identificado como

um cinema de fluxo. No movimento cinematográfico Novo Cinema Argentino, surgido em meados da década de 1990, e principalmente nos filmes de Lucrecia Martel (O Pântano, 2001) e Pablo Trapero (Família Rodante, 2004), a voz é tratada como sonoridade, ritmo, e sua textura sonora se torna mais importante que o significado das palavras (BARRENHA, 2010; TAÑO, 2017), pois essas camadas contidas na sonoridade podem revelar outras informações que o discurso verbal não dá conta.

Como veremos na análise das obras, como no vídeo *Parabolic People*, as pessoas falam em algumas línguas orientais, que muitas vezes nós, ocidentais, não entendemos e, nesse caso, para nós, a palavra não possui uma função informativa. No vídeo *VT Preparado AC/JC* a maioria das imagens não pertence aos sons que ouvimos, o som e a imagem são duas pistas que correm paralelas, de forma complementar, descomprometendo o som da sua tarefa de dar realismo à imagem. O som foi editado primeiro, e só depois foi realizada a edição das imagens.

Em *Sin Peso*, não visualizamos os falantes, somente os toldos coloridos balançando ao vento. Nessa obra, o som também é trabalhado independentemente da imagem, de forma acusmática, isto é, sem a visualização de sua fonte (CHION, 2011). Os curta-metragens da filmografia de Cao Guimarães são perpassados por pequenas epifanias contidas em registros do cotidiano, em que o espaço-tempo assume proporções estendidas, assim como nos filmes do cinema de fluxo. O trabalho composicional feito com os pregões dos feirantes, em *Sin Peso*, trata também a fala como sonoridade, nos faz experimentar os timbres de cada voz e as flutuações e nuances da língua falada no filme, o espanhol.

1.2.4 ARTES VISUAIS E AUDÍVEIS

Tomamos como exemplo os trabalhos de dois reconhecidos artistas brasileiros, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, nos quais estes artistas romperam os limites da visualidade e exploraram a sonoridade, a voz e a vocalidade. Contudo, este

aspecto dos seus trabalhos foi pouco comentado até recentemente.

Podemos notar, na década de 1970, um movimento em direção à permeabilidade das fronteiras entre as artes visuais e a música. Quando a criação plástica nas artes se expandiu e se mesclou com outras formas de manifestações artísticas, muitas obras começaram a usar recursos sonoros nesse movimento expansivo. Cildo Meireles chega a declarar, em 2012, que não gosta da denominação "Artes Visuais", pois quando se desenvolve um projeto artístico, pode-se incorporar outras percepções além da visual, como a sonora, a olfativa e a tátil.

Hélio Oiticica, a partir da expansão do seu trabalho artístico em direção a formas instalativas, passou a utilizar intervenções sonoras. Nesse momento da trajetória artística de Oiticica, o som e a oralidade começaram a tomar importância nos seus processos e criações, extrapolando as questões relativas a suportes visuais bi-dimensionais tradicionais das artes plásticas, como o quadro e a escultura, encaminhando-se para proporcionar experiências mentais e sensoriais para os visitantes de suas exposições, como os *Penetráveis* (1960), no qual usou aparelho de TV ligado; *Parangolés* (1968), no qual usou o samba executado ao vivo; *Cosmococas* (1973-74), no qual usou discos ou fitas pré-gravadas e as *Heliotapes*, nas quais Oiticica registra o processo da elaboração dos seus conceitos artísticos na forma de uma conversa ou depoimento, explorando a comunicação oral, num formato de interlocução com outros criadores de sua época.

Oiticica também desenvolveu conceitos relacionados a uma intervenção experimental na área do cinema e, juntamente com seu amigo cineasta Neville d'Almeida, trabalhou com conceitos próprios como o da *nãonarração* e do *quasi-cinema*, nos quais utiliza estratégias para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema narrativo, como a livre circulação dos visitantes, a dissolução da narratividade e a exploração da sensorialidade. Um dos produtos dessa criação conceitual foram as *Cosmococas* (1973-1974).

Denominadas por Oiticica de bloco-experiências *CC*, *Cosmococas* são nove instalações, das quais somente cinco foram finalizadas, que consistem em exibições de slides sequenciais, acompanhados de músicas reproduzidas através de disco de vinil e/ou sons reproduzidos por uma fita magnética K-7 gravada para isso, ou mesmo contando que os próprios visitantes seriam as fontes sonoras, em espaços especialmente preparados para cada uma das obras.

Oiticica sempre escreveu sobre sua prática artística, relatando seus processos criativos e criando conceitos para suas obras. A partir de um dado momento, quando estava morando em Nova Iorque, Oiticica passou também a gravar fitas sonoras, as *Heliotapes*, nas quais conversava com Haroldo de Campos, e outras em que gravou mensagens para Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Essas fitas se tornaram obras que registraram o processo criativo de Oiticica, mas ao mesmo tempo são um registro da oralidade destas conversas e da materialidade de suas vozes, como se fossem uma versão sonora de um caderno de artista.

Em uma dessas fitas, Oiticica declara: "porque vocês sabem que a fala é uma coisa, a coisa escrita é outra (...) então descobri, todas as coisas na realidade que tô fazendo são coisas que advêm mesmo do corpo, né?" (BUCHMANN; CRUZ, 2014, p. 111), salientando o aspecto sensorial de suas experiências artísticas, que necessariamente se faziam sentir no corpo dos visitantes. O artista também afirma que incluir o som em seus trabalhos era como compor música. Ele declara: “descobri q o q faço é MÚSICA (...)" (OITICICA, 1986).

No fim da década de 1960, o MAM-RJ tornou-se um centro de atividades artísticas (música, cinema, poesia, teatro, dança) e, em 1969, sob coordenação de Frederico Morais, o grupo de artistas vindos de Brasília (Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus) criou a Unidade Experimental do MAM, encarada como um laboratório de linguagens. Foi lá que os jovens artistas ligados à arte contemporânea encontraram espaço para expor, debater e fazer encontros com o público, como nas ações educativas abertas ao público

em geral, os Domingos da Criação (GOGAN; MORAIS, 2012). Foi nesse ambiente que Guilherme Vaz conheceu Nelson Pereira dos Santos e Julio Bressane, e compôs trilhas para seus filmes. A Unidade Experimental funcionou até 8 de julho de 1978, quando ocorreu um incêndio no Museu.

Dois artistas desse grupo, vindos de Brasília, declararam que receberam uma forte influência das aulas de música que tiveram com Reginaldo Carvalho (Cildo Meireles) e com Rogério Duprat (Guilherme Vaz). Reginaldo Carvalho, juntamente com Cláudio Santoro, Damiano Cozzella e Rogério Duprat foram trabalhar no departamento de música e eletrônica da UNB, atividade que durou até 1965.

Cildo Meireles é outro artista que também criou trabalhos sonoros. Em 1969, a crise com o objeto artístico fez com que ele criasse algumas proposições conceituais, e uma delas é uma proposição sonora. Num pedaço de papel, um texto datilografado no centro da folha (SESC Pompéia, 2019, p.52).

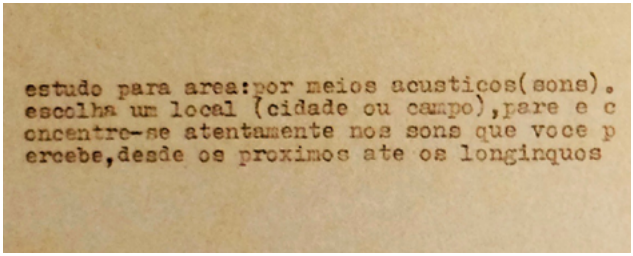

FIG. 3 *Estudo para área: por meios acústicos*, 1969. Cildo Meireles.

Três trabalhos dele foram realizados em disco de vinil, *Mebs/Caraxia* (1971), Sal sem carne (1975) e Rio Oir (1976/2011). *Mebs/Caraxia*[34], um disco compacto (7 polegadas) de vinil, posto em circulação em 1970, consiste em criar uma escultura sonora na forma de uma gravação em disco, transformando duas formas topológicas em gráfico, a fita de Moebius e uma espiral, em ondas sonoras registradas em um disco. A gravação do lado A registrava a representação sonora da fita de Moebius, e a do lado B, a de uma espiral ou uma

[34] http://berro.eca.usp.br/index.php/discography/make-it-heard/ Faixa I e II

galáxia, por isso o nome: Mebs / Caracol + Galáxia = Caraxia (CACURI, 2013).

FIG. 3 *Mebs/Caraxia*

FIG. 4 *Sal sem Carne*

Em Sal sem carne (1975), também um disco de vinil, só que de 12 polegadas, Cildo opera por meio de símbolos e narrativas históricas que demarcam os espaços do Brasil indígena e do Brasil português. Missa, Folia do Divino Padre Eterno de Trindade, uma entrevista com remanescentes dos índios xerentes/kraos e avá/canoeiros e a Rádio Relógio compõem uma faixa contínua de 75 minutos de sons.

Em *Rio Oir*, um projeto de 1976, mas somente realizado em 2011, Meireles cria um disco de vinil em que, de um lado, pode-se escutar sons de águas de rios brasileiros que se unem em um só fluxo e, de outro, risadas. Tendo como título um palíndromo, temos a palavra oir, em espanhol, que significa ouvir, e o termo rio, que "pode ser entendido tanto como um curso de água como o verbo rir na primeira pessoa do singular" (SESC Pompéia, 2019, p.71).

Em *Sal sem Carne* foi utilizada uma tecnologia de reprodução em estéreo dos sons, que consiste em criar um espaço sonoro tridimensional usando dois canais de gravação que são reproduzidos em duas caixas de som ou fone-de-ouvido. Ao gravar um som somente no canal direito, a sensação espacial é a de que esse som se localiza do lado esquerdo da sala onde a escuta se realiza através de caixas de som ou de um fone-de-ouvido, a mesma coisa acontece quando é realizado o

mesmo procedimento com o lado direito. Quando a sensação espacial desejada é a localização espacial no centro, o mesmo som é gravado no canal esquerdo e direito. Também podem ser realizadas ações denominadas de movimentos panorâmicos, fazendo com que o som movimente-se da esquerda para a direita ou vice-e-versa.

Gravado em oito canais, quatro ligados à cultura portuguesa e quatro à cultura indígena, esses canais foram mixados, separando sons para o canal esquerdo e outros para o canal direito, e alguns sons no centro. Essa maneira de dividir e organizar os conteúdos do som destinado a cada canal relaciona-se aos conflitos entre a cultura branca e a indígena. Editar as gravações que representavam cada cultura em canais separados refletia, de alguma maneira, o conflito entre elas. Nesse trabalho, Cildo explorou outras funcionalidades do uso do som estéreo, diferentes das usadas no padrão fonográfico comercial.

Cildo chegou a fazer, ele próprio, gravações de campo com um gravador magnético de rolo portátil. O título do disco foi extraído de uma entrevista que Cildo fez em campo, em Tocantins: "É possível ouvir no LP o próprio artista perguntando aos moradores, que respondiam com, entre outras opiniões, 'o índio é forte', o 'índio não crê em Deus', 'o índio come carne sem sal' " (CACURI, 2013).

Da mesma maneira que realizou a intervenção artística *Inserção em circuitos ideológicos*, com o *Projeto Coca-Cola* (1970), no qual ele interferia nas garrafas de Coca-Cola que circulavam no mercado, inscrevendo frases como *"yankees go home"* e devolvendo as garrafas para circulação, e com as cédulas de dinheiro no *Projeto cédulas* (1975), Cildo também intervém no mercado de circulação de discos de vinil, desconstruindo padrões de escuta calcadas na música comercial, ao produzir esses tipos de discos.

Em *Sal sem carne* (1975), ele trabalhou com vozes e o lugar de fala, quando distribui entre os canais esquerdo e direito as vozes dos brancos e as vozes dos índios, criando uma

narrativa considerada por ele como de radionovela. Nesse trabalho, Cildo levanta a questão do massacre dos índios Krahô no Tocantins, no qual seu pai se envolveu, por estar trabalhando na época no Serviço de Proteção aos Índios.

Cildo gravou vários depoimentos de índios, de moradores, registrou a Folia do Divino Padre Eterno de Trindade, colheu canções folclóricas sertanejas goianas, sermões de padres, vozes de crianças indígenas e falas da Rádio Relógio AM, que informava o horário oficial de Brasília. O formato de gravação do disco possibilita uma escuta estéreo, isto é, o ouvinte pode perceber sons que vêm das caixas da esquerda, sons que vêm da caixa direita e sons que eram percebidos no centro entre as duas caixas. O ouvinte é posicionado no meio desses vetores discursivos, como em um momento do disco[35], no qual do lado esquerdo ouvimos um canto indígena e, do lado direito, o sermão de um padre, momento do disco em que percebemos as vocalidades como representativas de cada grupo cultural e social.

Como veremos nas análises dos vídeos, também podemos observar semelhanças com *Parabolic People*[36] e *Sin Peso*[37], que partem de registros das falas de populações nas quais identificamos a musicalidade de línguas diferentes da nossa.

1.2.5 PRODUÇÃO TEÓRICA SOBRE O SOM NAS ARTES NO BRASIL

No começo do século XX, o desenvolvimento de tecnologias de transmissão do som , como o rádio; e de registro do som, como o filme sonoro, a microfonação, amplificação dos sons, e a produção de discos, expandiu os domínios da sonoridade para além da música. O mundo passou a soar cada vez mais, o que fez com que surgisse um interesse em estudar esse fenômeno na cultura e nas artes.

Na Europa e EUA, começou a crescer uma produção textual voltada para esse assunto. No Brasil, uma organização ou movimento de Poesia Fonética ou Sonora não aconte-

[35] https://drive.google.com/open?id=15pBbYGocLtTyi-Qh5CS6ybfU3PqeSM-_4 (ouvir com fone-de-ouvido estéreo)

[36] https://drive.google.com/open?id=1rVD9y9I9ysr-DOuohi2dSJauv2iV_lPLW

[37] https://drive.google.com/open?id=14AcFKnY3ny_ooXl8_3AyH7BhxJm1u5zL

ceu, mas, ao mesmo tempo, outras manifestações artísticas exploraram a sonoridade das vozes sem se constituírem ou se organizarem em um movimento. Todo um experimentalismo que circulava nas camadas de uma cultura dita mais alta popularizou-se pela inserção dessas ideias na cultura de massas.

É interessante notar as brechas abertas por estes artistas, dentro de uma produção calcada, de um lado, pela alta cultura eurocêntrica e, de outro, pela indústria cultural estadunidense, quando conseguem introduzir acentos locais e influências de poesia e música ligadas a uma cultura popular e oral, oriundas de culturas e saberes periféricos e subalternos.

Além disso, no romance de ficção, autores clássicos da nossa cultura, como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, praticaram a "escrita de ouvido", aquela influenciada pela cultura oral, e transportaram para a literatura a musicalidade dos sotaques e vocalidades.

Acreditamos que tanto a produção textual acadêmica quanto a crítica (em jornais ou periódicos) afirmam e legitimam este tipo de produção dentro dos nossos contextos culturais, aproximando-os do público e das instituições (museus, galerias e institutos culturais), e contribuem para que estas experimentações ressoem e criem espaços nas nossas produções artísticas atuais e futuras.

Nos EUA[38] e Europa, existe um campo de estudo denominado *sound studies*, em que o som (incluindo voz e vocalidade) é tratado como um elemento da cultura no contexto das ciências humanas (sociologia, antropologia, ecologia, filosofia). Esses estudos transitam por várias áreas do conhecimento de maneira interdisciplinar e por vários tipos de produção artística e de mídia (cinema, vídeo, literatura, música, artes, etc.), analisando o som como materialidade e também como texto, isto é, como discurso (STERNE, 2012). Além disso, existem publicações em que os próprios artistas escreveram sobre sua produção[39].

No Brasil, foi na década de 1990 que os programas de pós-graduação dos cursos de cinema começaram a produzir textos acadêmicos sobre som em obras audiovisuais (ALVES,

[38] KAHN, Douglas. **Noise, Water and Meet: A History of Sound in the Arts**. Cambridge: MIT Press, 2001. STERNE, Jonatham (Ed.). **The sound studies reader**. London and New York: Routledge, 2012.

[39] KELLY, Caleb (Ed.). **Sound: documents of contemporary art**. Cambridge: MIT Press, 2011. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

2013), apesar de os primeiros cursos de cinema dentro das universidades terem sido criados na década de 1960. Os estudos sobre a voz, como elemento da trilha sonora, estudada como sonoridade, produziu uma tese (de 5), quatro dissertações (de 21) e oito artigos (de 64), em dados coletados até 2013.

Dentre os trabalhos recentes, encontramos a interessante dissertação de mestrado sobre estudos da voz como sonoridade no cinema: *Sonoridades vocais no cinema: a fala flutuante em "Família Rodante"*(2004), de *Pablo Trapero*, UFSCAR, de 2017, de autoria de Débora Regina Taño.

Na Universidade de São Paulo, criou-se em 2012 um grupo de pesquisa em Sonologia (estudo da tecnologia aplicada à música), o NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP, que adotou uma posição intermediária entre os propósitos da sonologia e dos *sound studies*, englobando a pesquisa em um ambiente interdisciplinar, entre a prática musical e a arte sonora (IAZZETTA, 2014). Podemos conferir a produção textual desse grupo de pesquisa por meio de sua página na internet[40].

[40] http://www2.eca.usp.br/nusom/trabalhos-publicacoes

Duas produções textuais de 2019 sobre vocalidade se destacam dentro desse grupo de pesquisa: a tese de Flora Holderbaum (*Pensar as vozes - Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades*), e a dissertação de Mestrado de Inés Terra (*Entre vozes viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk*).

Rui Chaves, pesquisador ligado ao NuSom desde 2016, reuniu dados sobre a produção de arte sonora no Brasil numa plataforma *on line*, o Nendu[41], na qual podemos encontrar vários artistas sonoros brasileiros que trabalham a voz, a vocalidade e a poesia sonora. Além disso, já está no prelo o livro organizado por Rui Chaves e Fernando Iazzetta, "Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art", editado pela Bloomsbury Academic, o que dará visibilidade e audibilidade aos nossos trabalhos artísticos sonoros fora do Brasil.

[41] http://www.nendu.net/?p=1071&lang=pt

No cruzamento do cinema com o vídeo, encontramos a dissertação de Mestrado de Marina Mapurunga de Miranda Ferreira: *Culinária sonora: uma análise da construção sonora*

d'O Grivo em cinco "micro-dramas da forma" de Cao Guimarães (MIRANDA, 2014), na qual a autora analisa o trabalho dos artistas sonoros d'O Grivo nas obras audiovisuais experimentais de Cao Guimarães.

Vivian Caccuri produziu uma pesquisa de mestrado na UFRJ, posteriormente publicada em livro (CACCURI, 2013), sobre a produção discográfica de Cildo Meireles (*Mebs/Caraxia*, 1970 e *Sal Sem Carne*, 1975), de Waltercio Caldas e Sérgio Araújo (*Compacto simples*, 1980) e do grupo Chelpa Ferro (*Chelpa Ferro I*, 1999; *Chelpa Ferro II*, 2004; *Chelpa Ferro III*, 2011).

Atualmente, no Brasil, a produção artística que trabalha com voz, performance, poesia sonora e rádio-arte tem crescido, e uma produção acadêmica sobre som, escuta e voz no cinema e nas artes se expande em universidades brasileiras, como a USP, a UFF, a PUC/SP, a UFMG, a UFPR, a UERJ, a UAM, a UFSCAR e a UNICAMP (ALVES, 2013). Um exemplo é o Seminário Temático criado na SOCINE[42] em 2009, o que mostra que o interesse pela área vem aumentando, como podemos observar pela edição comemorativa de dez anos do Seminário[43].

[42] A Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE – foi criada em novembro de 1996, com o objetivo de promover a realização e o intercâmbio de pesquisas e estudos de cinema em suas mais diferentes manifestações, incentivando, assim, a reflexão e a troca de idéias sobre cinema e audiovisual no Brasil. Hoje, a Socine conta com mais de 2000 sócios, a grande maioria professores e alunos de pós-graduação.

[43] https://www.socine.org/sdm_downloads/livro-estilo-e-som-no-audiovisual-2018/

2 Análise da vocalidade nas obras escolhidas

Iniciaremos este capítulo comentando algumas obras que encontramos durante o processo da pesquisa e nas quais detectamos várias experimentações com outras sonoridades além da voz, para depois

Segundo Machado (2013), o registro videográfico converte imagens e sons em impulsos elétricos, que se tornam matéria-prima para manipulação, retomando as propostas das vanguardas históricas e se ligando mais ao cinema experimental, nos quais não existe uma preocupação em mimetizar a realidade, mas em mostrar e usar seus meios técnicos como recurso criativo e material poético. Foi no contexto da arte contemporânea que o vídeo tencionou seus limites.

Por ter sido inventado a partir da gravação magnética do som, a tecnologia de gravação da imagem eletrônica já nasceu sonora. Diferentemente do cinema, a imagem eletrônica é, então, sonora por nascimento.

Podemos observar a gravação sonora no vídeo de 1975, *Passagens I* (1974), de Anna Bella Geiger, em que a imagem mostra a autora subindo escadas de três lugares, e ouvimos os sons dos seus passos e dos ambientes nos quais as escadas se encontram. Foi esta funcionalidade que possibilitou que o som pudesse ser usado como elemento plástico e expressivo em trabalhos com esse tipo de suporte, alguns dos quais acabaram trabalhando com a voz e a vocalidade

O estudo do som em obras audiovisuais brasileiras no campo da arte contemporânea brasileira é um tema pouco abordado na nossa produção teórica. Esta pesquisa pretende congregar-se aos pesquisadores do tema, contribuir e encorajar outros pesquisadores a pensar e refletir sobre o uso do som, da voz e da escuta nesse tipo de produção.

O foco deste trabalho é a pesquisa com vocalidades em obras audiovisuais no contexto da arte contemporânea brasileira, mas, ao procurar por obras com essas características, nos deparamos com muitas delas em que outras sonoridades, além da vocalidade, foram usadas de maneira investigativa, experimentando linguagens e limites, e consideramos impor-

tante pelo menos mencioná-las, pois a experimentação com a vocalidade se dá em meio a um movimento de exploração do som como um todo, dentro das artes. Quem sabe este parêntese servirá como sugestão para futuras pesquisas sobre outros aspectos sonoros que não a vocalidade.

Podemos destacar alguns trabalhos, como *The Trip* (1975), em que José Roberto Aguilar faz uso de um ruído, a microfonia, provocado pela instantaneidade da reprodução sonora na mídia eletrônica. Já no vídeo *A situação* (1978), Geraldo Anhaia Mello critica o formato dos telejornais na época da censura, criando atos de fala nos quais brinca com os significados de uma frase inconclusiva. Eder Santos utiliza a performance musical, a dança e edição de imagens ao vivo em *Poscatidevenum* (1994), registro videográfico de uma performance musical e oral. Por utilizar o som de maneira protagonista, como disparador de dispositivos produtores de imagens, destacamos *Pêndulo* (2005), de Lucas Bambozzi. *Ponte* (2008-2009), de Raquel Kogan e Lea Van Steen, expande o dispositivo cinematográfico para fora da sala de cinema, a imagem se vale da reflexão do vidro se misturando à paisagem, e os sons se fecham numa sala em volta dos visitantes, deslocando o conceito de espaço de uma sala de projeção de cinema. E, por explorar a produção musical das populações periféricas de Pernambuco e a representação que seus criadores produzem sobre eles mesmos, destacamos dois trabalhos da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca: *Faz que Vai* (2015) e *Terremoto Santo* (2017).

Abaixo, uma primeira aproximação com seus realizadores e os problemas relacionados ao uso do som no vídeo. São casos exemplares selecionados para análise, que exploram o som como recurso poético.

The Trip[44] (1975)

[44] https://drive.google.com/open?id=15Pp3pxqGsn-L2R_RqjtjB2nlTZsfZbQ2R

O registro eletrônico da imagem e do som, na mídia videográfica, proporciona a simultaneidade entre a captação e a sua reprodução. Foi essa característica própria do vídeo que permitiu a realização de um trabalho artístico sobre o

comportamento do som nesse tipo de mídia, justamente por conta da estética auto-reflexiva do vídeo. The trip foi realizado em 1975, por José Roberto Aguilar.

O vídeo mostra imagens de uma câmera na mão de uma pessoa que faz uma "viagem" exploratória por um apartamento. Gravado em um plano sequência, a câmera enquadra a mão da própria pessoa que segura a câmera e toca vários objetos dentro desse apartamento. A mão mexe numa máquina de escrever, e já ouvimos um som agudo e instigante, a câmera se aproxima do monitor de TV (aos 1:04 min.) e enquadra o monitor de TV, criando uma imagem do próprio monitor que se reproduz ao infinito.

Ao se aproximar do monitor, o som agudo se intensifica, percebemos que se trata de uma microfonia, pois o microfone acoplado na câmera se aproxima do alto-falante do monitor de TV. A mão aumenta e diminui o volume do som do monitor, intensificando e diminuindo o som, e, desse modo, o espectador entende que o som da microfonia é totalmente intencional, pois, depois de abaixar e aumentar o som várias vezes, essa mão deixa o som no volume alto, optando por manter a microfonia, som causado pela realimentação (feedback) do sistema.

Esse trabalho explora artisticamente a possibilidade da gravação e produção instantânea dos sons, através da produção eletrônica de um ruído. A despeito de um gosto comum que encara a microfonia como um som indesejado, um defeito, o artista escolhe manter a produção do ruído, aceitando o ruído como um som desejado.

A Situação[45] (1978)

Encontramos uma experimentação com a linguagem no vídeo de Geraldo Anhaia Mello, A situação, em que o próprio Geraldo consegue extrair vários significados da frase "A situação social, política, econômica e cultural brasileira..." repetida várias vezes entre goles de cachaça, até que ele, bêbado, desmaia. Nesse vídeo, o autor fala para a câmera, vestido de terno e gravata, e a câmera está em um enquadramento que

[45] https://www.youtube.com/watch?v=CmGdn88VbZ-w&t=3s

simula a situação de um telejornal. Essa frase, que não se conclui, isto é, não estabelece um parecer sobre o assunto que iniciou, repete-se durante oito minutos, enquanto o performer consome o conteúdo de uma garrafa de cachaça. A performance de Geraldo Anhaia Mello vai do tom sério, passa ao cômico e termina num tom trágico.

No ano da realização do vídeo, 1978, ainda vivíamos sob o regime ditatorial, e a censura impedia a livre expressão de ideias. Ao se esquivar de continuar a frase e emitir sua opinião sobre "a situação social, política, econômica e cultural brasileira", Mello faz um jogo entre a fala, o silêncio e a solução encontrada: embriagar-se.

Poscatidevenum[46] (1978)

Em *Poscatidevenum*, Eder Santos inclui a voz como um dos elementos de um *continuum* musical, criado ao vivo por Paulo Santos e o grupo musical *Uakti*. Os trabalhos dos artistas do vídeo, oriundos de Belo Horizonte, nos anos 1990, não se referenciavam mais à televisão, como a geração do vídeo independente, nem ao cinema, era um resultado das misturas de explorações plásticas da imagem, música e performance. Nele, o visitante é convidado a participar das novas propostas perceptivas nos espaços especialmente preparados para a apresentação das videoinstalações criadas e apresentadas ao vivo.

[46] http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713027/Poscatidevenum_Eder_Santos_100_Festival

Pêndulo[47] (2005)

Em *Pêndulo*, Lucas Bambozzi usa projetor de vídeo, computador, microfone, transmissor/receptor wireless, webcam e um tracking positioning system. O interessante nessa instalação é que o som da circulação de pessoas no saguão de entrada do edifício onde a instalação se encontra é captado por um microfone, que aciona dispositivos que vão afetar a projeção das imagens (arquivos de imagens do entorno do edifício), provocando uma interação entre as imagens do entorno e os sons que os visitantes da exposição produzem na entrada do edifício em que a obra está instalada.

[47] https://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/pendulo

Ponte[48] (2008-2009)

A videoinstalação *Ponte* faz uso de um fenômeno ótico de reflexão. Imagens de uma ou duas pessoas caminhando sempre do fundo para a frente, realizando diferentes tarefas, e depois indo embora, são projetadas num vidro e, por conta desse fenômeno reflexivo que necessita de escuridão, são refletidas em outro vidro a sua frente. No caso da exposição no 9o andar do Sesc da Av. Paulista, os visitantes entravam numa sala escura e viam as imagens projetadas nos vidros do edifício do Itaú Cultural, do outro lado da rua. Em determinados pontos dessa sala havia uma iluminação que fazia com que quem passasse por ali também se visse refletido no vidro do edifício do outro lado da rua.

Dentro da sala, os visitantes ouviam sons num sistema de reprodução 5.1. A trilha sonora era composta de ruídos que identificávamos a fonte, mas não os víamos, como sons de tosse, passos, escovação de dentes, buzinas, pássaros, carros, etc, e também outros ruídos, sintetizados. Existe uma relação que se estabelece de proximidade do ponto de escuta: os sons parecem próximos ou distantes e se movimentam no espaço. A sala expositiva era um andar inteiro vazio e escuro, que foi preenchido pela espacialização do som. O *loop* da imagem tinha trinta minutos e o do som tinha 20 minutos (*loop* é um termo usado para identificar uma sequência de imagens ou sons, em que o fim é ligado ao começo). Dessa maneira, quando a trilha sonora terminava e voltava ao começo do *loop*, inevitavelmente, o som se unia à imagem em lugares diferentes a cada repetição. Isso permitia uma total liberdade de associação entre sons e imagens, de forma aleatória.

As imagens e os sons projetados também se relacionavam com o local da exposição. No caso da montagem de 2008 (9o andar do SESC da Av. Paulista, à noite), havia uma relação com uma vista de grandes prédios de escritórios da Av. Paulista e seu grande fluxo de carros e pessoas, que também podiam ser vistos através dos vidros do edifício.

Em 2009, essa mesma instalação foi montada no Espa-

[48] https://drive.google.com/file/d/17pnKFNrH_ZBhBG-QQDzOGFsnuNcUvj9wG/view?usp=sharing

ço Fundação Telefonica, em Buenos Aires, e, com a alteração do espaço expositivo, os efeitos produzidos por ela se tornaram diversos. As imagens eram projetadas num vidro que separavam dois ambientes dentro do mesmo espaço. Atrás desse vidro existia uma circulação de pessoas e as imagens projetadas de pessoas que caminham em nossa direção se sobrepunham à imagem real das pessoas andando no outro espaço, dando uma sensação fantasmagórica às imagens projetadas. Os sons continuaram os mesmos, mas a mudança de um elemento da videoinstalação, o espaço, fez com que mudasse toda a articulação entre seus elementos.

Faz que vai (2015) e Terremoto Santo (2017)

Bárbara Wagner e Benjamin de Burca[49] trabalharam em muitos vídeos que têm clara referência na estética do videoclipe, com a questão da música popular associada às populações de periferia de Pernambuco. A relação destas populações com este tipo de produção musical criam coreografias, modos de vestir e se comportar de grande alcance popular. Os seus vídeos servem de espelho para estas populações, e a dupla de artistas coloca um aparato audiovisual sofisticado, tecnologicamente falando, como câmeras digitais de última geração, produção e edição de imagem e som caprichada, a serviço da produção das imagens e sons destas populações segundo os critérios estabelecidos por elas, isto é, da maneira como elas querem ser representadas.

Bárbara Wagner e Benjamin de Burca colocaram à disposição dessas populações uma alta tecnologia para registrar suas produções musicais de maneira tecnicamente impecável, o que, geralmente, é inacessível a essas classes sociais, contribuindo para mostrar produções culturais periféricas em mostras e exposições importantes no mundo da alta cultura, como , por exemplo, a 58ª Bienal de Veneza. Em *Faz que vai*, o que é explorado é o mundo do frevo, dos corpos, das questões de gênero, dos figurinos e suas danças. Em *Terremoto Santo*, o foco é o discurso evangélico das pregações e a sua

[49] https://vimeo.com/203978594

https://vimeo.com/148671357

produção musical, o que também inclui seus corpos, os gestos, a vestimenta e as coreografias.

Existem vários trabalhos audiovisuais experimentais brasileiros cujas sonoridades ainda não foram estudadas. O campo dos estudos do som é relativamente novo no Brasil, principalmente no que tange às obras audiovisuais experimentais no contexto da arte contemporânea brasileira. Ao analisar os discursos criados através do uso do som nessa área artística, a ampliação desses estudos poderia fazer emergir discussões sobre nossa sociedade, o som nas mídias e na nossa cultura. Por ora, vamos continuar com o nosso recorte e objetos de pesquisa. Abaixo, partiremos para a análise de *Telefone sem fio*.

2.1
TELEFONE SEM FIO[50]
1976 (13':34")

Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade

[50] https://drive.google.com/open?id=1UrU-2GrSz_FXYs3XoFlro-bEi-otaUCv4o

FIG. 6 Imagem do vídeo *Telefone sem fio*

Esse vídeo foi realizado por um grupo de artistas cariocas, Anna Bella Geiger e seus alunos da época. Nascida em 1933, no Rio de Janeiro, Geiger dava aulas no curso Atividade-Criatividade, na Área Experimental do MAM/RJ e no seu atelier. Havia trabalhado inicialmente com desenho, gravura, pintura, e inicia, na década de 1970, experiências com fotografia, xerox, cartão postal, super 8, slides, vídeo. Dentre os trabalhos produzidos em vídeo por este grupo, escolhemos *Telefone sem fio* (1976), por detectarmos ali uma experimentação sonora com a escuta e a voz.

Há que se notar o protagonismo exercido por Anna Bella Geiger dentro deste grupo de artistas, que, em um ambiente artístico da época predominantemente masculino, conseguiu proporcionar os meios para produzir os primeiros vídeos vídeos artísticos brasileiros, através de redes de amizade e colaboração criadas por ela, ao mesmo tempo em que trabalhava de modo colaborativo com os artistas que se aglutinavam ao seu redor.

Telefone sem fio é uma brincadeira infantil praticada em vários países do mundo, que consiste em que pessoas, sentadas em roda, cochichem no ouvido da pessoa ao lado palavras que serão cochichadas para a seguinte, até que a última revele a palavra em voz alta para todos. A diversão é ouvir no que estas palavras se transformam no final.

O que nos chamou a atenção para esse vídeo foi o fato de aqueles artistas se reunirem para realizar uma performance que, no caso, era brincar de telefone sem fio, para que fosse registrado por uma câmera, em que a principal atividade era escutar e transformar as palavras em outras, a partir da similaridade das suas sonoridades e de suas subjetividades.

Os primeiros equipamentos portáteis de vídeo que chegaram no Brasil, os *portapacks*, possibilitavam uma gravação da imagem em preto e branco em uma fita magnética de ½ polegada, na qual a imagem e o som eram gravados. A gravação do som era feita de modo automático, através de um microfone acoplado à própria câmera. A câmera era ligada ao gravador de fita magnética através de um cabo. Assim que

a câmera era acionada para gravar, a imagem e o som eram registrados nesta fita magnética que possibilitava uma gravação de 20 minutos.

FIG. 7 Portapack Sony CV 2400

O funcionamento deste tipo de equipamento pressupunha que o usuário não possuísse conhecimentos técnicos avançados para manuseá-lo. E a qualidade técnica do resultado também não tinha um nível de exigência alto. O que profissionais ligados ao cinema consideravam como uma precariedade técnica destes equipamentos, os artistas consideravam como possibilidades lábeis deste novo meio de expressão, e a possibilidade de gravação simultânea do som, naturalmente, era um deles, embora até, às vezes, não houvesse uma intencionalidade de lidar com ele.

Já no início do vídeo, concomitante aos letreiros iniciais (na verdade um cartaz escrito a mão em letra de forma, em que se lê "Telefone sem fio" e o nome de todos os participantes, inclusive o nome do operador de câmera, o filho de Anna Bella Geiger, David Geiger), podemos ouvir um telefone que toca, numa clara alusão à função comunicativa desse aparelho, pois, na nossa cultura, esse aviso sonoro sinaliza uma tentativa de comunicação. O vídeo foi gravado no terraço de um edifício no Rio de Janeiro, em 1976. Os artistas aparentam

ser de classe média, são todos adultos, entre 30 e 40 anos, brancos, cinco mulheres e três homens.

A câmera, com seu microfone acoplado, está posicionada na mão do operador, que grava as imagens e os sons do lado de fora de uma roda formada pelos artistas, numa distância não muito próxima da ação. A câmera vai acompanhando a ação das duplas de participantes, o que cochicha e o que ouve, num movimento circular que acompanha essa ação pela roda. Todos se comportam como se a câmera não estivesse ali, a não ser no final da gravação, aos 13 minutos, quando a performance acaba e surge uma pequena discussão a respeito de continuar ou não a gravação ou assistir o que já haviam gravado para avaliar o resultado.

Nesse momento, a postura dos artistas se modifica e eles se dirigem ao operador de câmera, relacionando-se com o dispositivo videográfico, isto é, percebemos que o jogo, realizado como a representação de uma situação, havia acabado, e o que a câmera estava registrando, naqueles últimos minutos do vídeo, era, na verdade, o registro da atividade do grupo na sua própria época.

Já nas primeiras palavras, a transformação gera risadas: maracangalha vira maracujá. Chuchu beleza vira chacha tapeça. As experimentações com o som não eram o foco das atividades do grupo, mas existia um contexto cultural no qual já se trabalhava as questões da sonoridade nas artes e que favorecia uma abertura na qual o som era incluído nas experimentações, inclusive a voz, como vimos no capítulo anterior.

Em entrevista realizada com Anna Bella Geiger para este trabalho[51], ela responde à pergunta sobre como havia surgido a ideia do vídeo:

> *(...) em uma das Art Diary [publicação anual com seleção de eventos de arte de vários países] eu vejo uma cena que são mulheres umas ao lado da outra, sentadas, não muito jovens ou coisa assim, tipo população, em umas cadeiras e aquilo ocupa a página inteira, uma tá falando com a ou-*

[51] Nos anexos

> *tra, eu digo, isso aí é o telefone sem fio da gente. É engraçado que um ano antes [1975] eu tinha estado em Nova Iorque, eu conheci também e muito o Bob Wilson [em 1974 foi encenada a peça The Letter for Queen Victoria , em 1975 foi encenada The $ Value of a Man], que estava fazendo as primeiras peças de teatro e uma das peças que eu fui assistir, tinha um momento que eram duas pessoas conversando que era Chit-Chat, só falavam isso, para dizer que era uma conversa, era o nosso blá blá blá, então a gente não tinha nada, não tinha para onde mandar trabalho, esses meus queridos que estudavam comigo, vamos fazer uma conversa um telefone-sem-fio e então nos reunimos. Primeiro eu botei umas cadeiras e chamei o meu filho, David, que tava com 16 anos, que passava a fazer os meus vídeos de 76 em diante.*

Na entrevista, Geiger relaciona a brincadeira telefone sem fio, performada pelo grupo de artistas, com as experiências sonoro-verbais que ela havia assistido em Nova Iorque, no ano anterior à gravação do vídeo, na apresentação de uma das peças de Robert Wilson.

Nas peças de Robert Wilson, muitas vezes é negada a função semântica das palavras, promovida pela desintegração do discurso verbal. Wilson fazia uso de recursos como repetições, neologismos, onomatopeias, aliterações e cacofonias, relativas à "desintegração do discurso ou à construção de estruturas fonéticas em que a sonoridade, ao invés da sintaxe ou da semântica, se torna o elo de 'coerência'" (PINHEIRO, 2017, p. 109).

Na brincadeira registrada no vídeo *Telefone sem fio*, as palavras são usadas para subverter seu sentido comunicativo. Cada palavra escolhida para começar tem a ver com algum tipo de memória e escolha pessoal de cada participante que, no decorrer da brincadeira, vai sendo transformada em outra, quando os participantes, ao terem dificuldade em ou-

vir uma palavra cochichada, escolhem palavras de sonoridade similar, por impulsos rápidos, que emergem dos seus inconscientes. O que nos é dado a perceber é a transformação da palavra por meio da sonoridade e dos dados subjetivos de cada participante da roda.

A produção de vídeo-arte desse período se utiliza de procedimentos da arte da performance. Na performance, existe a crítica aos nossos hábitos, atitudes e ações, enfim, ao comportamento humano. O performer não atua como no teatro, isto é, não representa um texto criado por outra pessoa, não cria algo que substitui a realidade, ele trabalha com a expressividade do corpo em uma situação comportamental ressignificada (GLUSBERG, 2009)

Para o pesquisador da performance oral, Paul Zumthor, "a performance é jogo, (...) os participantes vêem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais. Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real (...)" (1993, p. 240). E segundo o estudioso do jogo, Huizinga (2007, p. 28), a função do jogo pode ser definida por "uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa". Huizinga afirma que, ao representar alguma coisa, os jogadores vivem determinada situação, diante de um público, tratando-se de um momento de evasão da vida real para uma esfera de atividade lúdica temporária.

O vídeo trata de um jogo ou de uma performance? É jogo e performance, ou a performance de um jogo em que o público assume o ponto-de-vista da câmera que se coloca fora do jogo, como observadora. Um jogo infantil, performado por adultos, no qual as palavras se transformam através de mecanismos que dificultam a escuta. O que é notável nesse trabalho é a documentação de um processo, no qual se desloca uma situação de brincadeira para um experimento artístico, direcionando a atenção de quem assiste para sua escuta e para a sonoridade das palavras como matéria poética, e usando a indeterminação como método de criação artística.

2.1.1 UMA ESTRUTURA ABERTA

Além de colocar em foco a escuta e a sonoridade, esse vídeo possui uma estrutura aberta (ECO, 1991), isto é, nos apresenta um processo no qual se desenham conexões, em que a relação entre os artistas, a obra e o espectador não é de univocidade, mas a de uma discussão aberta acerca de uma situação, estabelecendo uma relação fruitiva ativa da obra, que estimula o espectador a extrair da sua subjetividade respostas em consonância com as questões levantadas. É o espectador que se coloca no centro de uma rede de relações, definindo, ele próprio, seus graus de aproximação, de encontro e referências.

Telefone sem fio pode ser encarada como uma obra que tem essas características, pois é a documentação de um processo em que não existe uma conclusão assertiva. É possível fazer conexões relacionadas à conjuntura política da época, e também com experimentações poéticas com a sonoridade das palavras e com a escuta.

Ainda faltavam nove anos para que chegasse ao fim a Ditadura Militar no Brasil e fosse restabelecido o estado de direito democrático. Vivíamos sob censura dos meios de comunicação e cultura. Nesse caso, a performance registrada no vídeo *Telefone sem fio* atua como uma metáfora da situação política em que vivíamos.

Em 1976, os canais de televisão, que funcionavam por meios de concessões do governo, estavam em um momento de criação de redes nacionais. Os grupos detentores das concessões se aliaram às políticas implementadas pela ditadura, permitindo que esse meio de comunicação de massas fosse usado como forma de dominação e controle. Alguns trabalhos de videoarte brasileiros daquele momento refletiam, entre outras coisas, uma crítica à televisão, como podemos constatar pelas declarações de Fernando Cocchiarale sobre a realização dos primeiros vídeos:

> *A televisão na ditadura tornara-se um fator de integração nacional e um meio de legitimação do poder discricionário. Para uma sociedade onde a mídia televisiva confundia-se com o cotidiano não era estranho, portanto, como parte da crítica e dos artistas da época supunha, o uso poético-crítico desse meio pelos artistas do país* (COCCHIARALE, 2007, p.67).

Se colocarmos a relação fruitiva desta obra sob essa chave, existe uma crítica em *Telefone sem fio* a uma pretensa imparcialidade da televisão, pondo à mostra o ruído comunicativo, aquele que subverte a informação.

Outra relação que se pode estabelecer é a de um ato de rebeldia contra o autoritarismo, usando, para isso, a negação do ato comunicativo da língua. Ao confrontar a palavra do início à do fim da brincadeira, o grupo de artistas se diverte com os resultados por causa da troca de forma e sentido que as palavras vão ganhando, expressando a alegria de negar o poder da língua e, por consequência, todas as formas de poder e autoridade. Para isso são usados o riso, o deboche e a subversão. Isto é, trocar o sentido semântico das palavras, através da brincadeira com suas sonoridades, nega-lhes o sentido original, subvertendo a lógica racional do discurso oral usado nos meios de comunicação.

Na palestra da sua aula inaugural no Colégio de França, em 1977, Roland Barthes declara: “Mas a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (1980, p. 14). No Brasil, Rogério Duprat, em um artigo de 1972 para a revista Bondinho (publicada novamente em 1981, na revista Arte em Revista), declara uma revolta artística geracional contra todas as linguagens:

> *A única atitude realmente radical seria suspender toda a atividade ao nível da representação: o espetáculo, a obra de arte ou de não-arte,*

> *a TV, o livro, o objeto de consumo, o status, a propaganda, o disco, a poesia, a venda, o filme, a cultura, o carro, a teoria, a imprensa, a música, a estrutura, todas as linguagens e toda a comunicação* (DUPRAT, 1981, p.67).

No jogo registrado no vídeo, as palavras sofrem alterações, transformações, troca de sentidos. Os artistas se divertem ao perceberem os resultados obtidos por meio da ocorrência do ruído comunicacional: ao passar por qualquer meio de transmissão, uma mensagem pode sofrer modificações.

No jogo performado e registrado por esses artistas, é subvertida a função comunicativa da linguagem e do discurso à palavra, numa demonstração de rebeldia contra uma ordem estabelecida. Por isso, a satisfação, o riso, a alegria pela quebra do poder fascista da língua.

2.1.2 VÁRIAS ESCUTAS

Em 1976, ano em que a obra foi realizada, era comum os jovens ouvirem de seus pais: "não fiquem conversando em grupo em locais públicos, se a polícia estiver passando, vocês poderão ser presos", numa alusão à proibição de reuniões, encontros oi aglomerações.

Nessa obra, o gesto de cochichar no ouvido de outrem sinaliza a condição de uma escuta em segredo. Podemos identificar a postura de quem está sendo vigiado e se comunica em segredo num lugar afastado de todos, o alto de um edifício. O ponto de vista do espectador do vídeo é de quem presencia a transmissão de um segredo ao qual não tem acesso. Essas impressões têm clara relação com o momento político em que o vídeo foi feito, e isso é colocado de maneira deslocada no vídeo: em vez da dimensão política, temos o jogo.

Em *Telefone sem fio*, a imagem do ato de cochichar no ouvido de uma pessoa remete à etimologia da palavra escutar, do latim *auscultare*: ouvir com atenção. O que nos leva a pensar em tipos de escuta: escuta privada e escuta pública, em como a voz e a escuta implicam numa relação entre quem

fala, quem escuta e o que de cada um se transfere nesse ato comunicacional, naquilo que a escuta tem de relacional: voz de si que toca o ouvido de outro e ressoa no outro e em si, na sua própria subjetividade (NANCY, 2014).

O que pode ser dito em público e o que não pode? Pode falar “palavrão”? O que tem que ser dito em segredo numa sociedade vigiada? Quais as tensões entre uma escuta pública e uma privada? No vídeo, a atenção se dirige à pessoa que escuta e às suas reações faciais ao que ela está escutando. O contato sensual da boca que roça o ouvido do outro projeta expectativas, risos e comentários.

Nesse vídeo, o que os espectadores escutam? Vozes, risadas e palavras cujos sentidos semânticos são trocados pela brincadeira. Essa transmissão vai transformando as palavras por similaridade das suas formas sonoras, mas também pela subversão ativada pelos participantes. É claro que pelo fato da garantia do anonimato da autoria da mudança das palavras estar garantido durante a brincadeira, isso faz com que essa subversão possa ser maior e até intencional.

Parece que, em algum momento, esse anonimato faz emergir uma certa licenciosidade dentro do grupo e palavras mais vulgares, com alusões sexuais, começam a surgir. Entre palavras mais inocentes como *Marrakesh*, que vira Antuérpia, surgem "plantinha silvestre" que vira "punzinho que fizeste"; "gato persa" que vira "cu e merda"; "poxa" - "cu e coxa"; "barreira" - 'quente e gostoso"; "a Pituca gosta da perna do Fernando" - "a Pituca adora a piroca do Fernando"; "eu adoro beber" - "gozo interminável". "Duchamp" - "feito na coxa". Um dos sons transmitidos não é uma palavra, trata-se de um ruidismo bucal feito com a língua, com conotações sexuais, uma língua que toca o ouvido.

A possibilidade de interferir anonimamente expõe brincadeiras machistas e sexistas e uma das artistas mulheres, Anna Bella Geiger, incomoda-se. Essas atitudes são reveladoras da maneira como nossa sociedade se expressa em relação ao desejo e ao sexo.

2.1.3 IMAGEM/SOM

FIG.8 Imagens do vídeo *Telefone sem fio*

Uma imagem pode sugerir um som? O som pode ser imagem? Em seu artigo, *A imagem que se ouve*, Fernando Iazzetta (2016, p.8) discorre sobre o fato de o som poder gerar imagens sonoras ou mentais, já que "os sons são representações acústicas de algo", são signos que remetem a uma fonte sonora, a um evento e também a "contextos e situações que podem estar associadas a esses sons".

Quando um cachorro late ou uma criança grita, o que chega até nós, através do som, é a imagem mental que estes sons produzem. A partir do momento em que o som pode, tecnicamente, ser registrado, gravado, isto evidenciou o caráter do som como imagem, pois um som gravado é um índice (signo) daquele som, e não ele mesmo.

Pierre Schaeffer, no intuito de criar uma teoria para a Música Concreta, cria o conceito de escuta reduzida e objeto sonoro e, por meio da Fenomenologia de Husserl, propõe-se a estudar o fenômeno da escuta sem a visualização da sua fonte (por exemplo, através da gravação e reprodução dos sons), concentrando-se nas qualidades do som percebido, a partir de uma determinada intencionalidade da escuta. Na escuta reduzida, a fonte sonora não tem importância, mas

sim as qualidades do fenômeno sonoro, e o objeto sonoro é o resultado da percepção de uma consciência que descarta os aspectos indiciais e simbólicos e valoriza as qualidades do som em si (GARCIA, 1988).

François Bayle, colaborador de Pierre Schaeffer, aperfeiçoou o conceito criado por Schaeffer de objeto sonoro, criando o conceito de i-son ou imagem de som, uma representação de um som fixada em algum suporte (uma gravação) que provoca uma escuta acusmática e é percebido como imagens arquetípicas, anteriores à linguagem (GARCIA, 1988).

Rodolfo Caesar, pesquisador e compositor brasileiro, vai mais longe e afirma que não é necessário o registro sonoro para que seja criada uma imagem sonora. Para ele, "o som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro" (CAESAR, 2012, p. 260), e a escuta não existe como percepção autônoma, exclusivamente timpânica. Caesar professa uma transmodalidade das percepções e, por isso, uma trans-escuta, pois, na visão dele é mais interessante adotar um tipo de escuta ampla, aquela que aceita a "coabitação das duas forças opostas, porém complementares: o som teria - junto com sua interioridade centrípeta - uma radiação centrífuga apontando para todas as direções (CAESAR, 2013, p.3).

A criação de uma música a partir, não de notas, mas de sonoridades, levantou questões relativas à referencialidade, contexto e imagens mentais na produção musical, mas também em produções artísticas que utilizam o som, mas que não pertencem ao campo da música.

Na década de 1960, a música experimental, em associação com outras artes, explorava o caráter imagético do som com as partituras verbais, nas quais não ouvimos nenhum som, mas instruções que nos remetem a imagens mentais destes sons, como a *Cough Piece* (1961), de Yoko Ono, que consiste em ler a seguinte frase: "Tussa durante um ano (tradução nossa)"[52], ou *Drip Music* (1962), de George Brecht: "Para desempenho único ou múltiplo. Uma fonte de gotejamento de água e um recipiente vazio são dispostos de modo que a água caia no recipien-

[52] Keep coughing a year

te. Segunda versão: Gotejamento" (tradução nossa)[53]. Podemos mencionar o caso brasileiro das instruções verbais criadas em 1970 por Guilherme Vaz, como *Abrir*: "Os seguintes minutos são reservados para você abrir a porta da frente da sua casa o mais devagar possível" (tradução nossa)[54].

Um dos exemplos que Iazzetta utiliza em seu artigo é sobre uma obra de Christian Marclay, Chorus (1988), composta de fotografias de bocas de cantoras e cantores de jazz, que nos fazem "escutar" suas vozes, embora essas fotografias não emitam som algum. A mistura entre a música experimental e as artes visuais possibilita uma forma de arte que Seth Kim-Cohen (2009) vai denominar de não-coclear e Rodolfo Caesar (2012) de não-timpânica, numa referência à arte não-retiniana proposta por Marcel Duchamp, na qual é mais importante o pensamento que a obra pode gerar do que a existência de um objeto artístico manufaturado pelo artista, e as questões levantadas não estão relacionadas ao som em si mesmo, mas a modos de representação relacionados à escuta.

FIG.9 Imagens do vídeo *Telefone sem fio*

[53] For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel. Second version: Dripping.

[54] The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can.

Em *Telefone sem fio*, as imagens recorrentes de pessoas cochichando produzem imagens mentais relacionadas à ideia de segredo. O registro videográfico do gesto de cochichar no ouvido de alguémproduz representações, em nossas mentes, da impossibilidade, de proibição de uma escuta. Apesar das imagens registradas no vídeo não produzirem som algum, elas nos sugerem segredo, o som de uma voz em volume baixo, fofoca, malícia, contato físico.

Como nos filmes experimentais e silenciosos do artista estadunidense Stan Brakhage (1933-2003), nos quais ele não via necessidade de acompanhamento sonoro, por achar que as imagens sugeriam uma espécie de música visual, aqui também a impossibilidade de ouvir as vozes cochichadas nos proporciona praticar uma escuta interna de possíveis sons.

A imagem de uma pessoa cochichando no ouvido da outra nos traz significados relacionados a modos de escuta, como na definição de Houaiss – "esforçar-se para ouvir com clareza", mas também para quem está fora desta relação, a de quem vê – "procurar ouvir de maneira clandestina, espionar", isto é, deixar-se ver contando um segredo denota que a quem olha está vedado saber o que está sendo comunicado. Ao ser vetada a escuta das palavras que estão sendo transmitidas, o vídeo nos chama a atenção para o ato de escutar e para a proibição de escutar, para a censura.

Outro aspecto a ser destacado a respeito das imagens das quais não escutamos os sons nesse vídeo é quanto aos índices não orais, intersubjetivos, de uma performance oral, como constatou Zumthor: "a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica em tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto, um olhar" (ZUMTHOR, 1997, p. 203).

O gesto de cochichar no ouvido de outrem e a reação facial e corporal de quem escuta, executada na performance encenada em *Telefone sem fio*, também são elementos dessa performance oral que nos fornecem informações do estado de espírito dos participantes e não podem ser desconside-

rados. A espera dos participantes cria uma espera no espectador, a curiosidade dos artistas envolvidos na performance pode ser transferida ao público.

Chegamos ao fim dos comentários sobre a videoarte de 1976, *Telefone sem fio*. Pudemos observar que o jogo com a sonoridade das palavras, mostrado no vídeo, faz com que os sentidos sejam trocados, inclusive, indícios de uma sociedade machista. A brincadeira, localizada no tempo e espaço em que foi feita, faz referência e critica a maneira e os conteúdos veiculados na televisão da época, a censura e a falta de sentido desses conteúdos. Por fim, a brincadeira com a sonoridade das palavras dá relevância a uma possível poética com a sonoridade das palavras e das vozes.

Incentivados por Walter Zanini, diretor do MAC/USP, este grupo de artistas participou com alguns vídeos da primeira exposição internacional de videoarte, realizada pelo Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia, em 1975, da qual também participaram Nam June Paik e Bill Viola.

Concluímos este capítulo concordando com o termo "pioneiros", dado por Arlindo Machado a essa primeira geração de artistas brasileiros do vídeo, só que o pioneirismo desses artistas vai além de experimentar com os meios eletrônicos, eles são também pioneiros por explorar conceitos de escuta e vocalidade em meios audiovisuais.

2.2
VT PREPARADO AC/JC
1986 (9':56")

Pedro Vieira e Walter Silveira

FIG.10 Imagem do vídeo *VT Preparado AC/JC*

Neste capítulo, vamos levantar questões a respeito dos procedimentos de edição do som e da voz realizados em *VT Preparado AC/JC*[55] ou seja, é na montagem que se realiza o trabalho sonoro, diferentemente de Telefone sem fio em que no registro do jogo-performance dos artistas, tem a captação do som como questão.

VT Preparado AC/JC ganhou o prêmio de melhor vídeo do Festival Videobrasil em 1986. O prêmio oferecido era a veiculação do vídeo na programação da TV Cultura de São Paulo. O Festival Videobrasil foi criado em 1983 e se tornou um dos primeiros canais de debate e veiculação da produção videográfica brasileira, visto que proporcionava o encontro entre os realizadores, gerava oportunidades para mostrar essas produções e produzia uma reflexão crítica sobre elas.

Dentre algumas produtoras independentes formadas neste período, foi em São Paulo que duas se destacaram: TVDO (Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Pedro Vieira) e Olhar Eletrônico (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, Dario Vizeu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Toniko Melo).

O desejo dessa nova geração, oriunda dos cursos universitários de Rádio e TV, era ultrapassar e ampliar os limites do que se produzia na TV brasileira na década de 1980: reportagens, musicais, programas de auditório e novela, uma produção muito calcada numa estética do rádio comercial. O objetivo era quebrar paradigmas, transformar, revolucionar esse meio de comunicação de massas. Valia tudo para produzir a anti-TV, inclusive desregular a câmera, mexer na saturação, usar o *drop out*[56], gravar o monitor para tornar visível suas linhas de varredura.

> *Eu comecei editando em quadruplex, cada fita pesava um quilo. Toquei terror no quadruplex, editei o Fábrica do Som em quadruplex. Era quadruplex, cara. Aquelas putas bolachas e a gente ia lá. Desregulava a máquina. E puxava e fazia drop out 2 e estourava, desregulava, enfiava o dedo*

[55] https://drive.google.com/open?id=1lvZ5BF09APv-qDSQnMBoAx6KnKwtpB-fx2

[56] Falha no revestimento de óxido de ferro da fita magnética que produz ruídos de imagem. O número de drop-outs aumenta com o uso e com o desgaste das fitas.

> *para dar choque para dar um efeito* (Declaração de Pedro Vieira, em entrevista acessível nos Anexos).

Tadeu Jungle declara que, em 1979, juntamente com seus colegas estudantes do curso de Rádio e TV da ECA/USP, entre eles Walter Silveira, a única câmera portátil à que tiveram acesso foi a que o professor e diretor do MAC/USP, Walter Zanini, disponibilizara. A mesma câmera Sony, com imagem em preto e branco e fita de ½ polegada, que os artistas da primeira geração tinham usado (JUNGLE, 2007a). Nesse mesmo texto, Jungle discorre sobre as referências do seu grupo: Glauber Rocha, José Roberto Aguilar, Godard, Eisenstein, Dziga Vertov, Augusto de Campos, Maiakóvski, Zé Celso Martinez Corrêa, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Rolling Stones e Chacrinha (MACHADO, 2007a, p. 203).

A grande virada tecnológica daquele momento foi a possibilidade de trabalhar a montagem nas ilhas de edição. A edição em vídeo só foi possível depois da invenção da fita de vídeo, o videoteipe, um suporte magnético para o registro de imagens e sons, que, por sua vez, teve sua origem na descoberta do suporte magnético para o registro dos sons.

A invenção de um gravador de som de fita magnética, o Magnetophon, foi uma façanha realizada pelos alemães no fim da década de 1930. Com a eclosão da II Guerra Mundial, essa invenção se tornou um segredo de guerra e, quando a Alemanha perdeu, os americanos a levaram como espólio. A empresa americana Ampex, de posse desse espólio, desenvolveu e produziu gravadores magnéticos de som que dominaram o mercado americano do rádio, da televisão e do disco na década de 1950.

Naquela época, a televisão era um meio de comunicação que somente transmitia imagens e sons de produções ao vivo, e era de interesse das empresas envolvidas com essa mídia que se criassem maneiras de registrar imagens e sons para os meios eletrônicos. Foi a partir da gravação magnética do som que dois engenheiros da AMPEX, Charles Ginsberg e

Ray Dolby, inventaram, em 1956, o gravador de videoteipes, um equipamento que fazia um registo analógico das imagens e sons em uma fita magnética. Ao contrário do cinema, essa mídia audiovisual já nasceu sonora, pois a sua invenção partiu da já existente fita magnética para gravação sonora. Foi através da sua fixação em um suporte, através do registro magnético, que a imagem e o som eletrônicos adquiriram a possibilidade de edição e manipulação.

Os vídeos brasileiros da década anterior, como *Telefone sem fio*, foram feitos com equipamentos que gravavam em uma fita magnética de ½ polegada, acondicionada em um carretel aberto, mas os nossos artistas não possuíam equipamentos para realizar a edição do material gerado e, por isso, os vídeos produzidos com essa tecnologia, no Brasil, só podiam ser realizados em uma tomada única.

A próxima geração brasileira que produziu vídeos experimentais, a geração do vídeo independente, passou a usar a tecnologia de gravação U-matic, cuja fita, de ¾ de polegada, vinha acondicionada em carretéis fechados, os cassetes. O equipamento de edição U-Matic – a ilha de edição – era composta de uma máquina que reproduzia os sons e imagens, outra que gravava o que a primeira reproduzia e um *edit controller*, equipamento que controlava as duas máquinas, com o qual alguns efeitos podiam ser adicionados.

FIG.11 Ilha de edição U-Matic

FIG.12 Fita cassete U-matic

Assim como no cinema, nos primórdios do videoteipe, a edição era feita por meio de cortes físicos e colagem dos

trechos escolhidos. Mesmo a edição de sons em fita magnética era feita marcando o ponto de corte na fita, cortando e colando. Os equipamentos anteriores ao U-Matic eram caros e pesados, mas, com o surgimento desse sistema, os equipamentos diminuíram de tamanho e preço e ficaram mais acessíveis, inclusive para nós, brasileiros.

A maneira de realizar a edição era chamada de linear, pois, diferentemente do cinema, não era possível inserir um trecho no meio de duas cenas, a edição só era possível gravando os trechos escolhidos um depois do outro. Se ocorresse a necessidade de refazer a edição, era necessário refazer do ponto que se desejava modificar até o fim. Mesmo com essa dificuldade, é notável a mudança que a possibilidade de edição provocou na produção brasileira desse período.

2.2.1 EDIÇÃO/COMPOSIÇÃO

O material utilizado na edição desse vídeo é composto do registro da apresentação que John Cage e Augusto de Campos fizeram no Brasil durante a XVIIIa Bienal de São Paulo, em 1985, e de entrevistas realizadas nesse mesmo evento. Nessa ocasião, ocorreu o lançamento do primeiro livro de John Cage em português, traduzido por Rogério Duprat e revisado por Augusto de Campos, *De segunda a um ano*, publicado nos EUA em 1967.

À proposta *cageana* da escuta dos sons do mundo e seus questionamentos a respeito do silêncio, foi somada a poética verbivocovisual do grupo concretista a que Augusto de Campos pertencia (a título de exemplo, ouvir a poesia O Anti-ruído[57]). Ainda na década de 1980, os efeitos da Poesia Concreta se faziam sentir nos jovens *videomakers*. O resultado é um trabalho de composição eletrônica sonora e imagética com os elementos captados no dia do evento.

Os autores optaram por uma edição que não respeitou a cronologia de uma documentação das imagens e sons captados durante a gravação. Ao se apropriar das propostas estéticas dos artistas retratados, John Cage e Augusto de Cam-

57 http://www.poesiaconcreta.com.br/audio.php?page=7&ordem=asc

pos, o vídeo se utiliza daquilo que é considerado defeito na televisão (o silêncio, os sons reproduzidos de trás para frente, velocidade alterada ou sons não sincronizados à imagem), dialogando com as propostas estéticas de Cage e Augusto de Campos. Para Cage, o músico poderia ser um organizador de sons, sem distinção entre sons musicais ou não, e, para o poeta concreto Augusto de Campos, a dimensão sonora da palavra deveria ser valorizada. Foram essas premissas que os autores usaram para a edição do som desse vídeo.

Segundo depoimento de Pedro Vieira[58], ele e Walter Silveira definiram como ia ser a edição e o conceito que a guiaria: o som tinha que ser como uma música de John Cage, e as imagens, "desreguladas" como o *piano preparado* de Cage[59], por isso o nome do vídeo. Decidiu-se fazer a edição do som antes de editar qualquer imagem, atividade que ficou sob responsabilidade de Pedro Vieira e que levou oito dias para ser concluída. Só depois dessa base sonora ser editada, é que foram acrescentadas as imagens.

> *A gente leu, a gente ouviu muita coisa, a gente conhecia o John Cage, tivemos com ele, com o Augusto, a gente sabia do que se tratava o John Cage. Então a gente ouviu a coisa, até uma obra dele que é o piano preparado que ele enfiava coisa dentro, desatarrachava tudo, e esse piano preparado é aquele mesmo que ele sentou no silence-violence que ele sentou no piano e não tocou, e começou aqueles ruídos dentro do teatro, oh vai aí, porra, e isso era o show, a gente tinha essas informações, como a gente sabendo que era o John Cage, sabendo da informação que a gente tinha do Augusto que a gente vai traduzir isso de uma maneira que é uma reportagem? Não tinha condição... Aí a gente partiu para o lado da não-imagem. Do lado do ruído que era a procura da pesquisa. Então o áudio que demorou prá caramba para editar tem que ficar catando as frases, e aquela coisa, what is to be in zen, vamos colocar*

[58] Em Anexos

[59] Piano em que são introduzidos, entre suas cordas, objetos como moedas, parafusos, pedaços de madeira, borracha, com o intuito de modificar sua sonoridade.

12, 35, até chegar em um número, é uma musica, of course...

FIG.12 Pedro Vieira, Pichi Martirani e Walter Silveira, na ilha de edição

Vieira declarou no depoimento: "Eu tentei fazer uma música, por isso eu editei o som primeiro, é uma composição de ruídos". Perguntado se ele havia feito alguma anotação ou roteiro, Vieira respondeu que, na sua opinião, não havia uma quantidade grande de material que justificasse algum planejamento. O material consistia de uma fita de trinta minutos, que, para ele, significava pouca quantidade de material. Vieira relatou que ficou selecionando os trechos de som à medida que escutava e que, para ele, todos os sons podiam ser considerados musicais, inclusive a voz.

O processo utilizado por Vieira para a edição da voz e dos sons do vídeo foram muito similares aos utilizados nas primeiras experiências que Pierre Schaeffer realizou. Schaeffer trabalhava num estúdio de rádio especialmente modificado para suas experimentações. Os dispositivos usados pela Música Concreta, nessas experimentações, foram:

> *(...) um prato para gravação de acetatos, quatro pratos para reprodução, um misturador de quatro canais, filtros, uma câmara de eco e uma unidade móvel de gravação. As técnicas emprega-*

> *das envolviam variações das velocidades de gravação e reprodução, amostragem e edição de sons por manipulação do braço, fechamento em anel do sulco gravado, movimentação do disco em sentido reverso, modulações de intensidade, fade-ins e fade-outs* (PALOMBINI, 1999, p. 3).

O processo realizado por Vieira se constituiu de ouvir e selecionar sons, aplicar efeitos, como a mudança de velocidade, de intensidade, ou gravar o trecho no sentido contrário (*reverse*), alterar a afinação, deixando mais grave ou agudo (filtragem de frequências), ou colocar eco. De posse desses fragmentos modificados, o processo seguinte era combiná-los, justapô-los ou misturá-los.

Durante a entrevista de 18/09/2019 com Pedro Vieira[60], mostrei a ele um trecho do livro de Pierre Schaeffer, *In search of a Concrete Music*[61], versão em inglês do original *À la recherche d'une musique concrète*:

> *O adjetivo "abstrato" é aplicado à música comum porque é inicialmente concebida na mente, depois anotada teoricamente e finalmente executada em uma performance instrumental. Quanto à música "concreta", é composta de elementos preexistentes, retirados de qualquer material sonoro, ruído ou som musical, então compostos experimentalmente por montagem direta, resultado de uma série de aproximações, que finalmente dá forma à vontade de compor contido em rascunhos, sem a ajuda de uma notação musical comum, que se torna impossível* (SCHAEFFER, 2012, p.25, tradução nossa).

Perguntei, então, se ele conhecia o trabalho de Pierre Schaeffer. Vieira então respondeu que não conhecia Pierre Schaeffer e que, para ele, esse trabalho era uma composição musical, e que eles viveram no mesmo século, ouvindo os mesmos "barulhos" e já haviam incorporado o conceito de

[60] Ver em Anexos.

[61] The adjective "abstract" is applied to ordinary music because it is initially conceived in the mind, then notated theoretically, and finally executed in an instrumental performance. As for "concrete" music, it is made up of preexisting elements, taken from any sound material, noise, or musical sound, then composed experimentally by direct montage, the result of a series of approximations, which finally gives form to the will to compose contained in rough drafts, without the help of an ordinary musical notation, which becomes impossible.

que todos os sons poderiam ser considerados musicais.

Vieira já frequentava a casa de Augusto de Campos, levado por Walter Silveira, e ambos já haviam sido introduzidos por Augusto à música eletrônica de Stockhausen e às experimentações de Cage. Podemos considerar a sonoridade resultante da edição dos sons criada por Vieira como uma incorporação de uma certa sonoridade criada pela música experimental com a qual ele teve contato, e a partir da possibilidade criada pela tecnologia de edição de vídeo daquele momento.

É verdade que, para Cage, não existia distinção entre notas musicais, ruídos naturais ou gerados por máquinas como material composicional. Ele até sugere que "se essa palavra música é sagrada e reservada para instrumentos do século XVIII e XIX, podemos substituir por um termo mais significativo: organização do som" (CAGE, 1961, p. 3).

O que diferencia sua concepção musical da concepção de Pierre Schaeffer é que, para Cage, o compositor não detém mais o controle sobre o resultado final da obra e cada performance pode ser diferente da outra, já que o intérprete pode, com dispositivos, transformar a música durante sua execução, ou permitir interferências provocadas pelo acaso, o que ele chamava de "deixar os sons serem eles mesmos" (CAGE, 1961, p. 10). Já no método de Schaeffer, o resultado final, uma obra musical gravada em suporte magnético, não podia ser alterado.

É em uma de suas obras mais emblemáticas, *4'33"*, em que um pianista fica sentado diante de um piano, sem tocar nada, durante quatro minutos e trinta e três segundos, que podemos observar a concretização dessas ideias, ao proporcionar que o ouvinte ouça os sons ao seu redor, colocando-o em uma situação de escuta atenta em uma sala de concerto, mas fazendo com que essa escuta atenta se direcione para os sons ao seu redor, que não são controlados por nenhum compositor.

Já no começo do vídeo *VT Preparado AC/JC*, após o le-

treiro com o nome da obra, nos deparamos com quarenta segundos de silêncio sobre uma tela branca, intercalada com os letreiros *Silence/Violence*, em duas inserções de dois segundos cada. É exatamente nesse momento do vídeo que a proposta de Cage mais se aplica: escutar os sons que acontecem, sem a interferência de nenhum "compositor".

Imaginemos a sala da casa de um espectador da TV Cultura, quando o vídeo foi exibido... são esses sons que Cage nos propõe a escutar. No caso da casa de um espectador, sons dos habitantes da casa ou dos arredores, o trânsito da rua ou os ruídos provocados pelas atividades da família.

A inserção das palavras *Silence/Violence*, poesia visual criada por Walter Silveira, faz menção à violência que uma tela branca e a ausência de sons pode provocar nos espectadores com outro tipo de expectativa e desacostumados a este tipo de provocação.

Virgínia Flores já havia observado uma similaridade dos processos de edição e mixagem sonora usados no cinema com os da Música Concreta. Para a autora, que trabalhou com edição de som para cinema, o editor de som pratica o que Pierre Schaeffer denomina de *escuta reduzida*, quando escuta os sons registrados para selecionar e editar, valorizando suas características intrínsecas em detrimento de sua fonte geradora, exatamente como o faz o compositor de Música Concreta:

> *Essa descrição da composição sobre suporte e sua infinita plasticidade, própria dos sons "fixados" (termo criado por Michel Chion que coloca em evidência uma suposta realidade sonora pré-existente à sua gravação ou fixação), nos remete diretamente ao modo como se constrói a trilha sonora de um filme. Pode-se mesmo afirmar que o relato acima serve tanto ao editor quanto ao compositor.* ***A grande diferença está no fato de que, nos filmes, a trilha sonora não é independente da banda de imagem*** (FLORES, 2013, p. 49, grifo nosso).

Embora a diferença entre o processo musical e o audiovisual seja exatamente a relação desses sons com a imagem em movimento, a liberdade e o grau de experimentalismo praticados nesse vídeo ultrapassam os do cinema documentário, quando este se preocupa com o sincronismo da imagem com o som para garantir a verossimilhança. Nesse vídeo, fazem parte dos elementos composicionais os ruídos corporais, como a tosse e o espirro, e ruidismos bucais que foram parte da apresentação de uma obra de John Cage no evento. O som de um burburinho é utilizado como um fundo para outras vozes.

Como já discutido anteriormente, cada voz é única, e conseguimos identificar as pessoas que conhecemos pela voz. Muitas pessoas conhecem a voz de John Cage, Arrigo Barnabé, Décio Pignatari e Wally Salomão, as pessoas entrevistadas no vídeo. E se não conhecem, o vídeo serve como um registro sonoro dessas vocalidades.

Combinada com este burburinho, podemos ouvir a voz de Cage em velocidade ralentada e entrando na velocidade normal. A voz de Arrigo Barnabé ao relatar o que sabe sobre John Cage, em um primeiro momento, serve à função semântica da palavra, mas se transforma em sonoridade quando ouvida ao contrário, em *reverse* e em velocidade ralentada. Esses procedimentos sabotam a capacidade comunicativa da palavra, transformando-a em um elemento sonoro por excelência.

Um recurso usado como pontuação entre os sons foi o som de um prato quebrando. Somente em duas cenas existe o sincronismo entre a voz e a imagem da pessoa que fala, as duas de John Cage. Uma delas é um *loop* de Cage falando *of course*[62] por quatorze vezes e rindo no final, uma outra é quando ele responde à repórter o que é *zen* para ele.

A retirada da frase *of course* do contexto e sua repetição por tantas vezes nos faz prestar atenção ao timbre característico da voz de Cage e ao ritmo que esta sonoridade ganha com a repetição, mas também nos traz novos sentidos para essa frase, e nos faz pensar se o que seria tão claro para

[62] Tradução para o português: - É claro!

Cage, seria para nós também.

Vamos ouvir a voz de Cage em outros momentos, mas sem a referência visual, falando em inglês que ele não entendia o português, e também misturada com a voz de Décio Pignatari, como uma das vozes que comporiam uma polifonia de vozes criada pela edição.

Dois trechos da entrevista com Wally Salomão falando sobre Cage viram um *loop*: "o *silence* mesmo" e "*Empty words*", e a estes *loops* é adicionado um efeito de reverberação, o que modifica a percepção da sonoridade da sua voz. Um trabalho de edição é feito na pergunta da repórter Sofia Carvalhosa, "zen, what's mean zen?": a frase é convertida em um *loop* e, com isso, adquire um ritmo e melodia próprios, e o primeiro "zen" se junta ao último, transformando a frase e criando uma nova palavra: "What's mean zenzen?". Essa transformação provoca a criação de uma palavra nova (zenzen) e uma mudança de ritmo na frase, criando uma nova musicalidade para ela.

Através do recurso do *loop*, podemos gerar outros sentidos para o mesmo som, ou mesmo a repetição funciona como um comentário sobre o trecho anterior. Ao analisar o que a repetição proporcionada pelo *loop* pode produzir, Patrícia Moran declara que " [...] o olhar renovado através da ênfase na repetição pode gerar a produção de sentidos paralelos e agregar aos choques visuais e auditivos ao sentido (MORAN, 2014, p.206)".

O trabalho de edição de som realizado nesse vídeo nos faz refletir sobre as consequências dos processos que envolvem a fonografia (possibilidade do registro e manipulação de sons fixados), e uma delas seria a popularização dos meios de produção musical, o que provocaria a dispensabilidade de possuir uma condição de músico virtuose ou especialista para produzir música (IAZZETTA, 2012, p. 29).

Cada vez mais os meios de produção musical e também sonoros se tornam acessíveis, proporcionando sua popularização. O Rap e o Funk, estilos musicais surgidos em meio a

populações desprovidas de educação musical formal e sem condições econômicas para adquirir equipamentos caros de gravação e edição sonoras, são prova disso.

Na produção audiovisual, podemos observar as mesmas condições, como já em 1986, nesse vídeo brasileiro. Computadores acessíveis e *softwares* livres possibilitam, atualmente, uma grande produção musical baseada na manipulação de arquivos e programas, sem que o artista precise necessariamente tocar algum instrumento musical tradicional.

É verdade que Pedro Vieira tinha uma formação musical, apesar de não ser um músico experimental, ligado a práticas da Música Concreta ou Eletroacústica. Mas sua escuta já treinada musicalmente, aliada à sua habilidade de editar o som nas ilhas U-matic e às propostas estéticas de Cage e Augusto de Campos, encampadas pelos autores, fizeram com que o resultado nos mostrasse outras funcionalidades dos equipamentos de vídeo, assimiladas da música experimental e retrabalhadas.

Além disso, o vídeo, de uma certa forma, retrata uma cena artística, musical e literária, que John Cage encontrou no Brasil de 1985 e alguns de seus personagens: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Arrigo Barnabé, Wally Salomão.

2.3.3
PARABOLIC PEOPLE[63]
1991 (35':46")

Sandra Kogut

[63] https://drive.google.com/open?id=1rVD9y9I9ysr-DOuohi2dSJauv2iV_lPLW

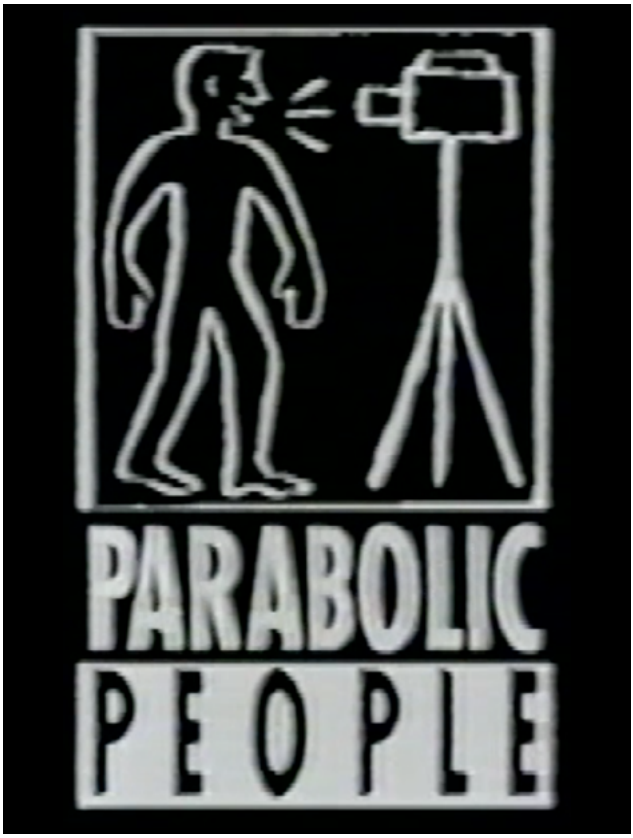

FIG.13 Imagem do vídeo *Parabolic People*

Neste capítulo vamos analisar a sonoridade das vozes no vídeo *Parabolic People*, obra composta de dez blocos de três a quatro minutos cada um. Esses blocos foram inseridos na programação mundial da MTV em 1991, e obtiveram uma grande repercussão. No seu formato completo, o vídeo também participou de vários festivais. Nele são utilizados recursos de edição e efeitos gerados digitalmente, que proporcionaram uma maior facilidade na manipulação das imagens e dos sons. A nós, interessa-nos analisar, nesse vídeo, a performance oral e a diversidade de vocalidades encontradas na oralidade de várias línguas faladas.

Sandra Kogut pertence ao que Arlindo Machado (2007) denominou de terceira geração de videoartistas brasileiros, aquela que fez uma síntese das conquistas das duas gerações anteriores, isto é, desenvolveu um trabalho de experimentação artística, mas também conseguiu uma inserção dentro da mídia televisiva. Kogut chegou a dirigir um programa de TV de grande audiência na rede Globo, o *Brasil Legal*.

A própria estrutura da televisão brasileira, na década de 1990, começou a incorporar os jovens videoartistas, interessada em assimilar suas inovações. *Cidade dos Homens*, de Fernando Meirelles, é um exemplo, e mesmo o trabalho desenvolvido por Walter Silveira e Pedro Vieira na TV Gazeta e na TV Cultura. Marcelo Machado, um dos sócios da produtora independente Olhar Eletrônico, foi diretor de programação na TV Gazeta e na MTV. Isso acontecia nos EUA já em 1969, na emissora de televisão de Boston, WGBH; nA KQED, de São Francisco e WNET de Nova York (MACHADO, 1988, p. 120).

Kogut começou sua carreira documentando performances artísticas e criando vídeos experimentais em parceria com o poeta marginal Chacal e o artista plástico e escultor Barrão, no começo da década de 1980, no Rio de Janeiro. Dirigiu, juntamente com Roberto Berliner, videoclipes com repercussão nacional, como *A Novidade* (Paralamas do Sucesso, 1987) e *Kátia Flávia, a Godiva do Irajá* (Fausto Fawcett, 1987), entre outros. Em 1988, a artista é premiada no 6º Festival

Fotoptica Videobrasil com o videoclipe da música de Fausto Fawcett, *Juliette*[64].

Já nos videoclipes de Fausto Fawcett, Kogut entra em contato com o canto que é ao mesmo tempo uma fala. Na ocasião, Fawcett declarou: "há uma interseção entre o meu lado escritor e o meu lado músico, que é o ritmo, o ritmo da fala, que leva para um certo tipo de rap, de repente, de narração"[65]. Em entrevista a Rogério Skylab, em seu programa Matador de Passarinho[66], Fausto Fawcett confessa a influência que Arrigo Barnabé e a música Clara Crocodilo tiveram no seu estilo de cantar e compor. Barnabé, músico paranaense radicado em São Paulo, fez sucesso na década de 1980, quando introduziu procedimentos composicionais dodecafônicos em músicas populares e fazia parte de um grupo de músicos denominados de Vanguarda Paulista.

Em 1988, Kogut iniciou uma experiência artística investigativa que durou vários anos e que gerou várias obras, sobre a relação que as pessoas comuns estabelecem com o anonimato e com a fama na televisão, o que gostariam de dizer para outras pessoas através de uma mídia eletrônica, e como querem se ver representadas na televisão.

A primeira produção foi uma instalação interativa, a *Video Cabine Número 1*, de 1988. Essa instalação proporcionou que, em cinco cabines de dois metros quadrados, forradas por um tecido preto de todos os lados e colocadas em cinco pontos diferentes da cidade do Rio de Janeiro, qualquer pessoa pudesse registrar, sozinha, diante de uma câmera de vídeo e um microfone, o que desejasse, com total liberdade, sendo que a única restrição era a duração deste registro: trinta segundos. Posteriormente, os 1144 vídeos registrados foram exibidos também em videocabines, nas quais o visitante se sentava numa confortável poltrona diante de um monitor de TV, na Estação de Metrô do Largo da Carioca e depois no Centro Cultural Laura Alvim, no Rio de Janeiro. A maioria dos vídeos consistia em declarações orais para a câmera.

O resultado dessas gravações converteu-se em uma outra obra, de 1990, *Videocabines são Caixas Pretas*[67], vídeo de

[64] https://www.youtube.com/watch?v=rCKu3gpYW34

[65] Declaração encontrada em FAUSTO Fawcett. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398148/fausto-fawcett>. Acesso em: 218 de Nov.,. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

[66] https://www.youtube.com/watch?v=8i2fX0MmqUE

[67] https://drive.google.com/open?id=1RTidDeafmBA_f8mXcImuL3zR96Zojltw

9':36", no qual Kogut fez uma seleção de 26 registros, entre as 1.440 pessoas que se dispuseram a gravar para essa instalação. Vários desses registros consistem de uma espécie de show de talentos, nos quais essas pessoas fazem imitações, contam piadas, cantam, tocam instrumentos, outros não falam nada e se sentem perdidos diante de todo esse aparato, alguns inclusive declaram não saber o que estão fazendo ali. Alguns deixam mensagens, conselhos, fazem propaganda dos produtos que vendem como ambulantes ou discursam pregações evangélicas.

Kogut faz interferências textuais no vídeo que dialogam com essas imagens e sons, como: "o que você tem a dizer para um desconhecido?" ou " o que você tem a dizer para o povo brasileiro?", e "qual a melhor maneira de assistir um vídeo?", como se esse dispositivo montado por ela se tornasse um canal de comunicação que emitisse e recebesse mensagens, ao contrário da televisão, que só emite mensagens.

Parece-nos que essas experimentações partem de um interesse da artista em registrar a relação das pessoas comuns com a televisão, por meio de uma instalação na rua ou em um programa de televisão como o que dirigiu na TV Globo entre 1995 e 1998, *Brasil Legal*, no qual Regina Casé conversava e conhecia pessoas comuns e anônimas pelo Brasil e por outros países.

Parabolic People faz parte dos trabalhos que Kogut travou com esse tema. Em 1990, a artista recebeu o convite do Le Centre International de Creation Video Montbéliard Belfort, na França, para realizar um vídeo, aos moldes de *Videocabines são Caixas Pretas*, só que gravado em Paris, Moscou, Nova York, Tokyo, Rio de Janeiro e Dakar. A proposta, então, era montar as cabines pretas, nas quais as pessoas podiam ficar sozinhas com uma câmera de vídeo e um microfone e fazer o que quisessem, durante trinta segundos, para que ficasse registrado em imagens e sons.

A diferença entre o trabalho anterior e *Parabolic People* foi a tecnologia digital empregada, o que possibilitou que vários efeitos de colagem dentro do quadro, que já haviam

sido utilizados de maneira precária no videoclipe *Juliette*, pudessem ser mais bem realizados e de maneira bem mais rápida. Pode-se perceber que o som também passou por um sofisticado processo de edição, com cortes precisos e sobreposições de várias camadas sonoras.

Apesar de ter sido gravado em várias partes do mundo ocidental e oriental, segundo declaração de Kogut[68], interessava-lhe dar a impressão de que as pessoas estavam em lugar nenhum, pois, para ela, o mais importante era mostrar o rosto das pessoas: "o rosto era a paisagem e você vai ler tudo na cara da pessoa e em nenhum outro lugar", tanto que em vários momentos do vídeo, a artista insere essas pessoas em paisagens irreais, efeito obtido com sobreposições e justaposições de lugares diferentes do mundo, criando uma metrópole planetária imaginária com essas colagens. Uma metrópole cheia de pessoas de várias partes do mundo e que falam várias línguas, na qual o mundo todo, representado por suas diferentes línguas, habita um só lugar. Algumas metrópoles já possuem essa característica, como São Paulo e Nova York.

[68] http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1723120/30_ANOS_Sandra_Kogut_180_Festival

Esses procedimentos de montagem surgiram a partir da tecnologia videográfica que Philippe Dubois denominou de mixagem de imagens, que se constituem de "sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e, sobretudo, a incrustação (ou *chroma key*)" (DUBOIS, 2004, p.78).

As imagens não foram editadas umas depois das outras, mas recortadas e coladas dentro do mesmo quadro, sendo combinadas e recombinadas, produzindo no mesmo espaço de representação múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos, o que Arlindo Machado (2007a) identificou como um procedimento de saturação, que exigia uma leitura sinestésica, por causa dos múltiplos estímulos.

Também identificamos, nessa obra, características que podemos tomar por neobarrocas, na acepção de Calabrese (1999), como a estrutura fragmentária, a ausência de um sistema único de representação e o excesso de materiais usados. Já na década de 1950, Umberto Eco (1991) havia

identificado, nas artes, o desenvolvimento de uma estética de forma barroca, pela falta de um centro definido e pela presença de dinamismo e movimento, fazendo-se necessário um contínuo deslocamento do observador. Haroldo de Campos, na mesma época que Eco, em artigo de 1955, identifica uma forma de estrutura "pluridividida ou capilarizada (...) liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim em prol de uma organização circular da matéria poética" (CAMPOS, 1975, p.30).

O semiólogo Omar Calabrese, discípulo de Eco, debruça-se sobre esse tema para analisar fenômenos da cultura de massas e, para isso, adota nove pares conceituais complementares: ritmo/repetição; limite/excesso; pormenor/fragmento; instabilidade/ metamorfose; desordem/caos; nó/labirinto; complexidade/dissipação; quase/não-sei-quê e distorção/perversão.

Em *Parabolic People*, podemos identificar os pares limite/excesso e pormenor/fragmento. A quantidade de cenas curtas, assim como um tipo de montagem que inclui mais elementos dentro do quadro e um número grande de "personagens", provoca no espectador a sensação de excesso. A divisão do vídeo em blocos produz por si só uma estrutura fragmentária, em que cada bloco se articula internamente sobre um tema. A mesma estrutura fragmentária se repete dentro dos blocos e expressa o caótico e o casual e, desse modo, evita estabelecer conexões que dariam margem a uma narrativa totalizante.

O motivo que nos levou a elegê-lo para o *corpus* da nossa pesquisa foi a forma como as falas são tratadas, porque, como as gravações ocorreram em vários países, as pessoas que se dispuseram a ser registradas e que falavam línguas orientais, mais difíceis de serem decodificadas por nós, ocidentais, como o russo, o japonês e línguas africanas, e Kogut não se preocupou em colocar legendas, mas sim em interferir com comentários textuais. Na mesma entrevista citada acima, Kogut declara que *Parabolic People* "é um vídeo que pode ser entendido por qualquer pessoa independente de que lín-

gua esta pessoa fala".

Essa declaração da artista nos chamou a atenção. Parece-nos que não são as palavras que têm que ser entendidas, já que não falamos russo, nem japonês, apesar de compreendermos que são atos de fala (SEARLE, 1984), isto é, são pessoas que executam enunciações, algumas parecem ser atos de fala proposicionais ou ilocucionais (nos quais os falantes enunciam ações que pretendem realizar), apesar de não entendermos quais são as proposições ou ações pretendidas.

O que resta então compreender? Primeiramente, que aquelas pessoas querem declarar algo sobre elas para alguém por meio de um dispositivo televisivo. E como não entendemos exatamente o que elas querem declarar, podemos observar como elas fazem isso. Talvez seja isso que Sandra Kogut acha que "pode ser entendido por qualquer pessoa, independente da língua que esta pessoa fala". Nesse caso, podemos falar de performance oral.

Para Paul Zumthor, pesquisador francês que estudou extensamente a questão da performance oral, a parte auditiva faz parte de um conjunto sensorial que engloba o gesto, as roupas e o lugar, num contexto de teatralidade (ZUMTHOR, 1997). A performance oral implica o corpo e o gesto, produto de um corpo. Podemos observar essa performatividade do corpo inclusive no silêncio, que é o não-dizer, ou, o antes do dizer, pensando no que dizer, como nos é dado a perceber no divertido bloco 3 [69].

[69] https://drive.google.com/file/d/1YPNrWo8aOPpuc-G5veZDEkNgSYYCuq6NB/view?usp=sharing

FIG.15 *Parabolic People.* Imagem do Bloco 3

FIG.16 *Parabolic People.* Imagem do Bloco 9

FIG.17 *Parabolic People.* Imagem do Bloco 5

Em seu livro *Escritura e Nomadismo*, Zumthor comenta sobre as formas poéticas que exploraram a sonoridade das palavras em detrimento do sentido semântico, a Poesia Fonética, a qual já examinamos nos capítulos anteriores:

> *Todos têm em comum pelo menos o fato de explorar o espaço entre a voz e as palavras. (...) Daí, através do enfraquecimento desejado ou da rejeição do semantismo, uma espécie de afirmação humanista de universalismo. O simples recurso aos poderes sensoriais, fundamento de nossa humanidade no corpo que nos une, a rejeição das línguas que nos separam, das gramáticas que dividem nossas culturas: o que tentam estes poetas é abolir a dispersão de Babel* (ZUMTHOR, 2005, p. 155).

Parece até que o comentário é sobre o vídeo *Parabolic People*. Deveras, as propostas de usar a sonoridade das palavras como instrumento poético comunicativo se assemelha ao que podemos observar nesse vídeo, em que apreciar a sonoridade das palavras ditas em várias línguas, ao invés de tentar entendê-las, nos faz "abolir a dispersão de Babel" e nos congregar numa mesma humanidade.

A sonoridade das vozes, aliada à performance corporal, revela a singularidade de cada ser humano. Ao mesmo tempo que somos únicos, nos reconhecemos nos outros, unimos nossas humanidades através dos sons das nossas vozes, e nos separamos em unidades como sujeitos, quando usamos a palavra como veículo de um *logos*. Cada um tentando se fazer entender, mas ninguém entendendo ninguém, onde falar uma língua, como veículo do *logos*, atualmente não bastaria mais, como Zumthor escreveu em seu livro sobre Babel: "um obscuro desejo de escapar aos signos a fim de recuperar a ternura ou a crueldade bruta das coisas: a da louca ilusão de que uma palavra última, latente nas cavernas da linguagem, permitiria um dia dizer tudo, sem reserva" (ZUMTHOR, 1998, p. 203).

Voltamo-nos, então, para procurar pontos de contato entre a escuta dessas vozes do vídeo com as propostas da Poesia Fonética, que valoriza a sonoridade das palavras. Para Higgins (1990), desde a antiguidade grega, a poesia utilizou a sonoridade como elemento criativo, como as aliterações e as onomatopéias. Signatários do Futurismo Russo, na década de 1920, os poetas Alekséi Krutchônikh e Velímir Khlébnikov se dedicaram a pesquisas vocorais em suas obras.

Os futuristas italianos declamavam poesia com o corpo inteiro, que se movimentava durante esse ato, além de introduzirem objetos que interferiam com suas sonoridades, como martelos, tabuinhas de madeira, buzinas de carros, bombos, tamboretes, serras, campainhas elétricas – falar a poesia era performar a poesia.

No mesmo ano em que foi criado o Manifesto Futurista Italiano, em 1916, Fortunato Depero cria a Onomalíngua, em que o artista trabalha com a sonoridade das onomatopéias, verbalizando rumorismos bucais, como se fosse uma língua a qual não compreendemos, como podemos ouvir na sua obra *SiiO VLUMMIA - Torrente* (1916)[70].

Um trabalho semelhante com a sonoridade das palavras foi realizado por Kurt Schwitters, artista plástico e poeta ligado aos dadaístas, em seu poema a-semântico em forma de sonata, o *Ursonate* (1927)[71]. Ainda na década de 1940, Isidore Isou, escritor francês de origem romena, funda o movimento Letrista[72] que, conforme Minarelli,

> *(...) nasce para sabotar totalmente o sistema da arte, sistema que não aceita e combate de todas as maneiras. A recusa se estende à sociedade, na crença utópica de que uma nova linguagem possa dar vida a novas formas de agregação social. O alvo predileto é a palavra, como símbolo dessa deformação sócio-lingüística* (MINARELLI, 2005, p. 188).

Podemos observar e concordar com a afirmação de

[70] https://soundcloud.com/paragrafosdeaudio/som26

[71] https://www.youtube.com/watch?v=rsoyapSIRmM&t=27s

[72] https://www.youtube.com/watch?v=MU4vogDIkYc&t=9s

Zumthor (2005) de que a Poesia Sonora faz uso de códigos expressivos de outras artes, a música, a dança e imagens visuais, e que nela se expressam dois desejos: na poesia, o retorno ao oral, e na música, o retorno à fala.

> *A presentificação performancial de um enunciador e de seus ouvintes implica uma mediação que (na acepção corrente da palavra performance) é vocal. Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado oralidade (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. (...) A mediatização atenua ou apaga certos aspectos corporais da performance (aqueles que se referem à "tatilidade"), mas ela deixa subsistir um traço essencial: o jogo, na transmissão da mensagem, de estímulos e percepções sensoriais múltiplas* (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

Em sua pesquisa recente sobre a obra de Meredith Monk, mais especificamente o primeiro disco *Key*[73] (1971), Inés Terra Brandes Brandes (2019), pesquisadora e *performer* da voz, faz uma reflexão sobre a prática composicional dessa artista a partir da investigação de vocalidades, criando diálogos com seu próprio trabalho. Desde a década de 1970, Monk desenvolve um trabalho de investigação vocal que transcende a linguagem verbal, explorando suas qualidades simbólicas.

Além de investigações com sua própria voz, Monk explora sonoridades das palavras: "o fato de eu usar palavras de maneira abstrata é ainda uma ideia musical de texto em oposição a uma ideia narrativa" (apud BRANDES, 2019, p. 82). A partir de seus estudos sobre a poética da voz nos trabalhos de Monk, Terra entende que:

[73] https://www.youtube.com/watch?v=9eQQu1vqd9c&-t=793s

> *Cada língua possui um repertório de sons e seus modos de articulação. Pode- se dizer que cada língua possui uma sonoridade específica e para cada língua exploram-se diferentes qualidades materiais das vozes. Isto significa que, por exemplo, a nossa língua materna propicia um determinado conhecimento da voz no processo de aquisição da linguagem verbal. Ao mesmo tempo cada língua é constituída em um determinado território, onde há múltiplos sub-territórios, que determinam sotaques, e que são adquiridos a partir da experiência de cada corpo, manifestando também um sotaque próprio.*

Isto é, no nosso aparelho fonador, quando o ar sai dos pulmões e faz vibrar as pregas vocais na laringe, produzindo o som, esse som chega à faringe, boca e à cavidade nasal que atuam como caixas de ressonância, amplificando esse som; e o palato mole e duro, os lábios, a mandíbula e a língua articulam esses sons; essas características físicas são exploradas de diferentes maneiras por diferentes povos e fazem com que cada língua explore mais uma sonoridade produzida por determinada característica vocal do que outra.

Terra continua:

> *Ao escutar uma língua que conhecemos ou mesmo a nossa primeira língua, falada por alguém que possui um sotaque novo para nós, inicialmente escutamos o sotaque e depois o que a pessoa disse (o significado)* (BRANDES, 2019, p. 80).

Falar uma língua com sotaque significa falar uma língua com as características de fonação de outra, e perceber isso é compreender que existem múltiplas maneiras de falar e de ser.

O que ainda nos resta não é compreender, mas perceber, nesse vídeo, o material sonoro vocal que cada língua pode produzir. E que isso pode ser e já é matéria para criação poética.

A título de curiosidade, encontramos um mapa acessível pela internet, criado pelo engenheiro de software brasileiro David Ding, no qual podemos escutar a sonoridade de várias línguas faladas no nosso planeta: https://localingual.com/

Pessoas parabólicas é a tradução do título em inglês da obra, isto é, pessoas que são antenas parabólicas. As antenas parabólicas são antenas que recebem sinais de televisão de todas as direções, transmitidos pelos satélites, e que são amplificados pela antena. Numa interpretação livre, os personagens do vídeo seriam amplificadores de imagens, sons e vozes dos cinco cantos do mundo.

Abaixo, listamos de que se tratam os dez blocos que compõem a obra *Parabolic People*:

Bloco 1[74]: Duplas, gêmeos, equivalências, família.

Bloco 2[75]: Que grupo você representa? Que tipo de música você gosta, qual sua religião? Em que você acredita? O que você quer mostrar em um vídeo?

Bloco 3[76] : Pessoas que não falam nada. Estão pensando o que vão dizer?

Bloco 4[77]: Qual a diferença entre uma janela e uma televisão? Uma janela televisiva em que o mundo é um lugar só, uma mistura de todos os lugares e pessoas e músicas, todas misturadas. O quanto o que somos vem da TV? A TV é uma paisagem na sua sala, como um pequeno jardim.

Bloco 5[78]: Falar, dizer, compreender. Quantas palavras você precisa para dizer algo? Vamos mudar de assunto. O que é preciso explicar?

Bloco 6[79]: Quem é você? Muitas pessoas falando um monte de nome de outras pessoas. Em cima do rosto das pessoas são colados outros rostos, só ouvimos suas vozes. Você é um rosto na multidão. Ser, querer ser[um personagem?].

Bloco 7[80]: uma pessoa por vez, cantando ou falando, em tamanho pequeno, e um texto grande que corre atrás desta pequena imagem.

74 https://drive.google.com/open?id=1-GRYaS6M7kYa-XHFvrFypiVLlIFWhsOHC

75 https://drive.google.com/open?id=1eHVbgVoFIiveX-pRn1sC2I6Ed_EktgcO9

76 https://drive.google.com/open?id=1YPNrWo8aOP-pucG5veZDEkNgSYYCu-q6NB

77 https://drive.google.com/open?id=1XQpaosrGMLBj-QYlt8p7AkMHYA-VKaYGE

78 https://drive.google.com/open?id=1XP3VCufoPD-dfszKJDqIg2xj1M4Af09S9

79 https://drive.google.com/open?id=1gRLk1seTbfGfn-P2hDtVbajvWOIC1k200

80 https://drive.google.com/open?id=1Y98arYiwjcAN-zF_pHZDxnQOF4I4idpbM

Bloco 8[81]: No começo aparecem muitas pessoas falando ao mesmo tempo. Não entendemos a língua que falam. Uma mistura de vozes ao mesmo tempo que mistura a imagem de várias pessoas numa grande colagem. O tema: ser estrangeiro, imigrante. De onde você é? Texto com vários nomes de lugares. O mundo como nossa casa. Estrangeiro é uma coisa estranha.

Bloco 9[82] : Diferentemente do bloco 8, este bloco não corta nem interfere com justaposições nem sonoras nem visuais. Pequenos retratos falantes vão girando em volta de um retrato grande de um africano. Existe tempo para ouvirmos quase separadamente cada um deles.

Bloco 10[83]: Apresentação de um ventríloquo. Ouvimos várias vozes pronunciadas por uma única pessoa. Somente neste vídeo as interferências textuais traduzem o que o ventríloquo fala.

No bloco nove [84], um mosaico de falantes de várias línguas de vários lugares do planeta orbitam em volta da imagem de um africano do Senegal, que tenta passar sua mensagem num inglês com um forte sotaque. Não é feita nenhuma tradução do que essas pessoas falam. A maneira como o personagem do centro desse mosaico movimenta sua cabeça faz parecer que ele enxerga e escuta as outras pessoas que orbitam em volta dele. Algumas melodias com ritmo dançantes foram colocadas, em volume baixo, junto com essa mistura de vozes que falam russo, japonês, francês e inglês, algumas com sotaques locais.

[81] https://drive.google.com/open?id=1fJ7mGxNDT5Jw-fHtkX_g8tE6S4pA58D21

[82] https://drive.google.com/open?id=1a0EvvdCv-6c0u4nbhKBIKeSFOL2faR-zcu

[83] https://drive.google.com/open?id=1vXB33ywbLJGb-kIEybokH1foEAVBdSgfa

[84] https://drive.google.com/open?id=1a0EvvdCv-6c0u4nbhKBIKeSFOL2faR-zcu

FIG.18 *Parabolic People*. Imagem do Bloco 9

No bloco cinco[85], podemos perceber que cada língua falada por um falante nativo traz sonoridades que só essa língua produz. O som gutural do [r] da língua francesa é diferente do [r] gutural da língua russa. Aos 1m03s, uma menina fala uma língua provavelmente africana, e a sonoridade é malemolente cheia de [l]s. Quando se trata de um falante não-nativo, sonoridades da língua nativa são acrescentadas à língua não-nativa, e os sotaques se evidenciam, como os africanos ou russos falantes de inglês ou francês, e, de uma certa maneira, uma língua é misturada com outra.

[85] https://drive.google.com/open?id=1XP3VCufoPD-dfszKJDqIg2xj1M4Af09S9

FIG.19 *Parabolic People*. Imagem do Bloco 5

No bloco sete[86], além da a interferência gráfica de um texto dialoga com várias línguas faladas por pessoas enquadradas no meio de um texto rotativo. Podemos escutar línguas que usam sonoridades guturais, que raspam na garganta, como a primeira pessoa que aparece neste bloco: um soldado que canta, dentre outras que cantam também.. Aos 2m36s deste bloco, podemos ouvir a voz de um homem que fala português do Brasil. Depois de escutar tantas línguas estranhas, a escuta de uma língua familiar nos faz atentar para o sotaque e a prosódia aos quais talvez não atentássemos antes.

[86] https://drive.google.com/open?id=1Y98arYiwjcAN-zF_pHZDxnQOF4I4idpbM

FIG.20 *Parabolic People*. Imagem do Bloco 7

Não existe a intencionalidade de criar uma Poesia Fonética, mas, ao usar a sonoridade das línguas sem se preocupar que os ouvintes entendam o que dizem as palavras, a atenção se concentra nos códigos visuais da performance oral (gestos, vestuário) e, principalmente, na sonoridade que essas línguas proporcionam ao ouvinte, aproximando-se de um uso musical e poético dessas sonoridades.

Nos primeiros vinte e cinco segundos do começo do bloco oito, podemos ler na tela preta "Harlem. NY. 21.06.91" e ouvimos vozes de homens que discutem numa língua que não conseguimos identificar. Ao fim dessa quase gritaria, um

homem diz: "Everything is not black and white", o que é reafirmado por uma intervenção textual com os mesmos dizeres. Em seguida, concomitante à palavra "Ghetto" escrita com vários grafismos, ouvimos sons musicais e vozes femininas que gemem: ai,ai,ai. Gueto, segundo o dicionário Infopédia é "local onde habita uma determinada comunidade, geralmente separada da restante população por questões raciais, econômicas, etc." O Harlem é um bairro de Nova Iorque que já foi um gueto da população afro-americana no início do século XX.

Outras intervenções textuais trazem a pergunta: "de onde você é?" e nomes de vários lugares e guetos ao redor do mundo. Um jovem tenta explicar em inglês o que quer dizer a palavra "foreigner" (estrangeiro). A sua imagem, então, é retalhada e, através de um processo de colagem, ele se transforma em um ser eletrônico, composto por várias partes de outras pessoas de várias partes do mundo e que misturam as línguas de cada país. Zumthor, comentando sobre a dispersão das línguas, escreveu: "talvez caiba ao homem forjar para si mesmo essa língua universal, para lá de Babel, numa reconciliação das vontades, das falas e das ações aparentemente dispersas" (ZUMTHOR, 1998, p. 209).

O vídeo questiona os territórios, o gueto e o ser estrangeiro num determinado território, e o que vai determinar se este ser pertence ou não àquele lugar é sua aparência, como a cor da pele e traços raciais, e principalmente a língua falada e seus sotaques.

No bloco 10[87] [T], um senhor africano faz uma apresentação de ventriloquismo, reafirmando uma proposição encontrada em *Parabolic People*: a escuta das sonoridades das línguas. Esse ventríloquo nos mostra como é possível extrair diferentes sons vocais de um único aparelho fonador.

[87] https://drive.google.com/open?id=1vXB33ywbLJGbkIEybokH1foEAVBdSgfa

FIG.20 *Parabolic People*. Imagem do Bloco 10

Queremos focar nestes trabalhos, em que a fala trava uma relação com a instância narradora, que se expressa através de intervenções textuais, para evidenciar a sonoridade das línguas e observar aspectos da vocalidade que há muito já vinham sendo explorados pela música experimental contemporânea, como, por exemplo, na peça de Georges Aperghis, Recitation No 11[88].

[88] https://www.youtube.com/watch?v=cgDM-pyMqxw

Este vídeo proporciona também a apreciação da vocalidade num veículo de comunicação de massas, como o vídeo e a televisão, e não necessariamente numa sala de concerto. Isto é, da escuta de uma obra em um espaço sacralizado e elitista como uma sala de concerto, pode-se apreciar estas experimentações em um vídeo, cujas performances orais foram coletadas na rua e realizadas não por cantores profissionais, mas por transeuntes, pessoas comuns, e organizadas dentro de uma obra que circula em festivais de vídeo e canais de televisão populares, como a MTV.

A pesquisadora da música vocal Heloísa de Araújo Duarte Valente, em seu livro *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio* (1999), conclui que tivemos que assimilar um novo

tratamento dado à voz na música erudita contemporânea, e que vários acontecimentos foram responsáveis por essas mudanças. A Poesia Fonética e Sonora proporcionaram experimentar todas as possibilidades do aparelho fonador. A fonografia e a utilização do microfone para o registro da voz, amplificando-a, tornaram possível um uso menos empostado da voz, sem necessidade de muito fôlego como o dos cantores de ópera numa sala de concerto. E, por último, o quase abandono da técnica do *bel canto*, na qual projetava-se a voz e usava-se o *legato*, uma maneira de cantar em que se ligam as vogais, para incorporar sons vocálicos como soluço, sussurro, tosse, riso.

Valente elencou os procedimentos mais significativos adotados. A saber: a introdução do ruído (arrotos, tosse, gritos, risos, etc), e a impostação natural da voz; recursos eletrônicos para manipular a voz; o rompimento da integridade do texto linguístico, usando somente os elementos fonéticos e gestos.

Cada um dos dez blocos deste vídeo se utiliza de uma estrutura única e são construídos através de muitas camadas, às vezes estabelecendo uma relação com uma intervenção textual também em várias línguas. Sem dúvida, a artista se coloca e também a seus personagens numa posição planetária, na qual estaríamos ligados através de uma rede, que em 1991 ainda era a televisão e não a internet.

Cada pessoa que assiste o vídeo tem um determinado conhecimento, no mínimo de sua língua natal, e talvez de mais outras línguas faladas no vídeo. São recepções diferentes, mas que nos fazem ter uma sensação planetária do mundo em que vivemos, conectados por um sistema de comunicação. A Babel de línguas produzidas por povos diferentes, de diferentes lugares do mundo, demonstram a capacidade de produzirmos diferentes sons de fonação para nos comunicarmos, por enquanto, em línguas diferentes.

O último livro escrito por Zumthor, o estudioso da performance oral, foi sobre a Torre de Babel, nele, o pesquisador

discute os conceitos de dispersão e junção e o papel que as línguas poderiam ter neste movimento humano no planeta. No vídeo podemos observar que temos a capacidade física de produzir a fonação de todas as línguas mostradas. No bloco dos imigrantes, percebemos que conseguimos desenvolver a capacidade de adaptar nossa fonação para falar outras línguas, mesmo que carreguemos nesta fonação o sotaque da língua materna.

No mito de Babel, os povos falavam uma única língua e a ambição de construir uma torre que chagasse aos céus fez com que Deus os castigasse, fazendo com que cada um que estava construindo a torre falasse uma língua diferente. A partir daí houve a dispersão dos povos e cada qual com sua língua. Em Parabolic People, as pessoas parabólicas ainda falam língua diferentes, mas querem se comunicar através da televisão.

3.4
SIN PESO[89]
2007 (7':06")

Cao Guimarães e O Grivo

[89] https://drive.google.com/open?id=14AcFKnY3ny_oo-Xl8_3AyH7BhxJm1u5zL

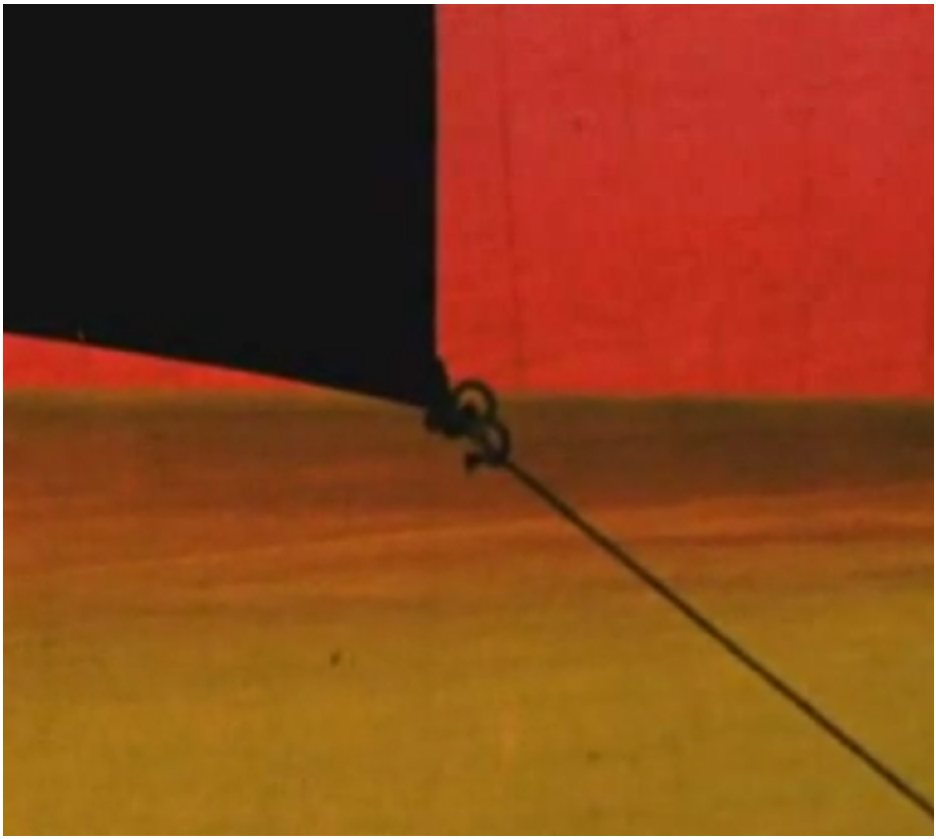

FIG.21 Imagem do vídeo *Sin Peso*

Cao Guimarães pertence à mesma geração de Sandra Kogut, mas é oriundo do grupo mineiro de Belo Horizonte, do qual fazem parte os videoartistas Eder Santos, Lucas Bambozzi, Patrícia Moran e Kiko Goifman (MELLO, 2008, p. 110). Guimarães desenvolveu um trabalho que transita entre fotografia, cinema e artes visuais. Ele iniciou suas pesquisas artísticas pela fotografia e pelas imagens em movimento, com a utilização de câmeras super-8 e 16mm, que registram imagens analógicas em película. Logo no primeiro curta-metragem, *Otto, eu sou um outro*, de 1998, dirigido e editado por Cao Guimarães, juntamente com Lucas Bambozzi, ocorreu a participação do duo de música experimental O Grivo.

Em entrevista[90]concedida para o Instituto Itaú Cultural, por ocasião da exposição com os trabalhos de Cao Guimarães, Ver *É Uma Fábula* (2013), o artista declarou que, por dividirem concepções estéticas muito parecidas, confiava o trabalho sonoro de suas obras para a dupla de artistas sonoros O Grivo, que começou a trabalhar com Cao Guimarães a partir de 1998.

O duo é formado pelos músicos Nelson Soares e Marcos Moreira (conhecido por Canário), também mineiros de Belo Horizonte, onde estudaram música e construíram um trabalho no campo da música experimental, criando instalações, performances, e participando de filmes, vídeos e espetáculos de dança. Esses músicos conceberam uma pesquisa sonora com o uso de fontes acústicas e eletrônicas e com a criação de instrumentos não convencionais para a produção de sonoridades que buscam produzir uma escuta contemplativa e receptiva (FERREIRA, 2014). O nome Grivo foi escolhido pela dupla de artistas de forma aleatória, ao folhearem um livro de Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*. Grivo é o nome de um personagem do conto *Cara-de-Bronze* (HOSNI, 2014, p. 39).

Além de desenvolver uma carreira no campo da música experimental[91] O Grivo criou e executou o som de quase todos os filmes e vídeos criados por Cao Guimarães, assim como participou de filmes de outros autores mineiros, como *A Falta que me faz* (2009) e *Aboio* (2005) de Marília Rocha, *Girimunho* (2011), de

[90] https://www.youtube.com/watch?v=DFjxhowtPQI&t=97s

[91] http://www.ogrivo.com/

Clarissa Campolina e Helvécio Martins Jr., entre outros.

De todas as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, *Sin Peso* é o único em que as vozes foram trabalhadas de forma musical consciente e propositalmente. Na mesma entrevista citada acima, o duo de artistas sonoros declara sua filiação às ideias de John Cage, aquelas que classificam todos os sons como musicais.

Nos outros trabalhos de Cao Guimarães, inclusive nos seus longas-metragens, como *O Andarilho* (2006) e *O Acidente* (2006), O Grivo foi responsável também pela captação de som, além da edição e desenho de som, assumindo todas as tarefas e a autoria do trabalho criativo como um todo, atividade que no cinema às vezes é dividida entre várias áreas ou profissionais.

Sin Peso também é a única obra do *corpus* que não foi captada em vídeo, foi captada em película por uma câmera Super 8 que não registrava som, somente a imagem, posteriormente transformada em vídeo. O som foi gravado separadamente pelo duo de artistas O Grivo, editado e adicionado às imagens durante o processo de edição digital.

Apesar de seu declarado interesse por cinema, desenvolvido como frequentador de cineclubes na Belo Horizonte da década de 1980, não existiam condições nessa cidade para que Cao Guimarães seguisse uma carreira cinematográfica em uma estrutura de produção de cinema comercial, na qual ele pudesse ter se inserido, ou talvez ele não quisesse trabalhar em uma estrutura hierarquizada como é a do cinema. Assim, a opção foi produzir de forma mais independente.

O gosto pela fotografia, herança de seu avô, levou-o a se dedicar à fotografia analógica com câmeras 35mm e o aproximou, então, das atividades de uma cena artística na Belo Horizonte da década de 1980. Existiam também as pesquisas em vídeo realizadas por um grupo de amigos, mas com as quais ele não se envolveu diretamente.

O casamento com a artista Rivane Neuenschwander, na década de 1990, o levou para Londres, como cônjuge bolsista de Rivane, que fazia uma residência artística no Royal

College of Art. De posse de uma câmera Super 8, Guimarães ingressou num curso de mestrado em fotografia na Universidade de Westminster. Lá, entrou em contato com os processos de edição audiovisual digital, o que lhe proporcionou se transformar no editor de seus próprios filmes.

Consuelo Lins descreve esse momento de aproximação de suas experiências cinematográficas em Super 8 com a arte contemporânea em Londres:

> *Na cidade, o contato com o universo da arte contemporânea se densificou, através de Rivane, da interação com outros artistas e curadores, e de visitas frequentes a museus e galerias. Isso, associado às aulas de fotografia e cinema experimental e às filmagens com a Super 8 do avô, levaram o artista a inventar um modo próprio de trabalhar com imagens em movimento que não era nem videoarte nem o "cinema sonhado", mas que não deixava de ser uma forma de cinema* (LINS, 2019, p.44).

Atualmente, Cao Guimarães é um artista reconhecido. Sua obra é composta de 9 longas-metragens, 26 curtas-metragens, 15 séries fotográficas, 5 instalações e 1 livro publicado. Suas obras transitam entre a fotografia, o cinema e a arte contemporânea.

As experimentações de Guimarães em seus curtas-metragens são descritas por Lins como "experiências sensíveis diante de fenômenos comuns da vida e da natureza" (LINS, 2019, p.13). Nesse cinema expandido praticado por Guimarães, não existem fronteiras entre gêneros cinematográficos ou campos artísticos. Em toda a obra de Guimarães também não são as fronteiras nacionais ou temas exclusivamente brasileiros que são investigados, antes lhe interessam temas mais universais e subjetivos. Para ele, suas obras proporcionam a possibilidade de "compartilhar a sensação de estar no mundo"[92].

[92] https://www.youtube.com/watch?v=n88IeqcyIRw (7': 41)

As câmeras de película cinematográficas utilizadas por Cao Guimarães (Super 8, Bolex 16mm) não possuem a possibilidade de gravar som, por isso, desde o começo da sua carreira artística, ele contou com a parceria d'O Grivo. Guimarães declara, em entrevista dada a Tete Martinho, citada no livro de Consuelo Lins:

> *Foi preciso encontrar o Grivo (e John Cage via O Grivo) e João Cabral de Melo Neto para que eles me ensinassem o outro lado da sonoridade. Aprendi a respeitar e ter carinho especial por cada partícula de som que nossos ouvidos alcançam (inclusive os que imaginamos)* (LINS, 2019, p.54) .

A partir de um convite do *Museo Carrillo Gil*, da Cidade do México, para participar da exposição *Chocolate* (gíria local para comércio ilegal), Cao Guimarães, impressionado pela forte presença sonora das vozes dos pregões de uma feira de produtos piratas, convida O Grivo para ir para a Cidade do México realizar as gravações no local (HOSNI, 2014, p.95).

Guimarães, de posse de sua inseparável câmera Super 8, capta as imagens dos toldos das barracas ao vento e nenhuma figura humana, nenhum rosto dos feirantes, dos quais somente ouvimos as vozes. Não existe legenda, donde deduzimos que não existe um interesse, demonstrado pelo autor, em que o espectador entenda os pregões proferidos pelos feirantes, antes o interesse se localiza na sonoridade produzida por eles.

Segundo depoimento de Marcos Moreira (um dos integrantes d'O Grivo)[93], existia uma dificuldade para a realização das gravações sonoras, pois a feira vendia produtos ilegais e os feirantes se sentiam incomodados com as gravações. O que eles desejavam era conseguir chegar com o microfone o mais próximo possível dos vendedores para diminuir os sons do entorno e conseguir captar cada voz o mais separado das outras possível, e os sons do fundo também. Durante quase todos os sete dias que eles ficaram no México, os artistas fo-

[93] Realizado em vídeo, gravado pela internet por Marina Mapurunga Ferreira para sua pesquisa de Mestrado na UFF.

ram à feira para executar gravações, na busca de obterem a maior quantidade possível de registros.

A partir deste material, os artistas d'O Grivo começaram a selecionar e a editar aquelas vozes, ao mesmo tempo em que Guimarães editava as imagens e ia acompanhando a edição dos sons.

Às vezes, os procedimentos artísticos adotados para a gravação de paisagens sonoras são orientados no sentido de obter uma gravação de um arquivo único, em que as nuances sonoras do ambiente possam ser percebidas durante um longo período de tempo. Não é o caso desse trabalho sonoro executado em *Sin Peso*, em que um processo de seleção e edição foi realizado pela dupla de artistas para que, num curto espaço de tempo, várias vozes pudessem construir uma escuta, composta pelas texturas, bem como uma certa musicalidade proporcionada pelas variações de timbres e ritmos de cada voz selecionada.

No início dessa obra, a escuta de uma quase melodia feita dos pregões entoados por várias vozes, que começam ininteligíveis, sobre imagens de tecidos coloridos, quase abstratas, que se movimentam ao sabor do vento, reforça a atenção na escuta e leva a imaginar os donos dessas vozes e o ambiente em que estariam. Os timbres, as variações de intensidade, as repetições das melodias criadas para os pregões, sobre as imagens abstratas dos toldos, criam imagens mentais dos personagens donos daquelas vozes.

En *Sin Peso*, são os índices corporais dos vendedores da feira que nos ajudam a criar imagens sonoras dos sujeitos daquelas vozes: imaginamos homens, mulheres, jovens, velhos, animados, cansados, a classe social, sem nunca ver nenhuma imagem deles. Tal como no Brasil, os feirantes criam frases, ritmos e repetições para anunciar seus produtos e chamar a atenção dos clientes. Progressivamente as imagens vão revelando a feira e onde ela se encontra.

Os pregões são práticas conhecidas ao redor do mundo desde que se tem conhecimento de povoações, como um

registro que se tem de 1543, na Capitania Hereditária de São Vicente, no qual Martim Afonso de Souza baixou uma norma proibindo os mercadores de usarem pregões que depreciassem seus concorrentes; ou o relato de Debret, pintor francês que residiu no Brasil de 1816 a 1831, em seu livro publicado na França em 1831, *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, no qual descreve a escuta dos pregões dos vendedores de doces, velas, amendoim torrado, milho assado e pastéis nas ruas do Rio de Janeiro da época (SERGL, 2018). Na Europa, Murray Schafer (2001) relata a existência de pregoeiros já no século XVI. Ainda hoje, ao se caminhar por uma feira livre ou por ruas populares onde existe comércio ambulante, é possível escutar esse tipo de propaganda.

A palavra pregão, do latim *praeco*, significa "anúncio proferido em voz alta, apregoar, divulgação oral"[94]. É um "texto falado ou cantado, bastante próximo do recitativo musical, por meio do qual os vendedores ambulantes anunciam seus produtos" (SERGL, 2018).

[94] https://dicionario.priberam.org/preg%C3%A3o Dicionário Priberam, acesso em 25 Dez, 2019.

Segundo Tinhorão, apesar de ser uma das formas mais antigas de publicidade e de manifestação musical, o pregão continua pouco documentado e estudado.

> *Muitas vezes representado apenas pela entoação das sílabas de uma única palavram de forma sonora, compassada e bem escandida [destacando as sílabas] [...], o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar* (TINHORÃO, 2013, p.59).

Luiz Tatit observa que, na canção popular, "o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala" (2004, p.41). Segundo esse autor, além de existir um vínculo com o corpo e seus estados emocionais, as melodias mimetizam

as entoações da fala, denominadas *tonemas*, isto é, inflexões descendentes, ascendentes ou suspensivas que existem na fala. A inflexão descendente está associada à conclusão de uma ideia, a ascendente a uma pergunta e a suspensiva a uma continuidade. Embora as argumentações de Tatit se refiram à canção popular brasileira, podemos perceber a origem entoativa dos pregões[95], e mesmo Tinhorão enxergava o pregão como um tipo de canto.

[95] https://soundcloud.com/tide-borges/21-antonio-vieira-e-lopes-bogea-role-te-de-cana-1988

Através do registro sonoro e edição dos pregões de uma feira de produtos piratas da Cidade do México, associado às imagens dos toldos da feira balançando ao vento, Guimarães nos faz sentir uma sensação de tempo estendido e de apreciação, sem pressa, de uma beleza contida em acontecimentos às vezes vividos cotidianamente por todos nós.

Nessa obra, cada pregão tem seu ritmo e sonoridades diferentes. Umas vozes parecem cansadas, emboladas, outras mais animadas e convidativas. Quando chegamos a aproximadamente quatro minutos, um vendedor emite um primoroso pregão/rap/narrativa, quando apregoa a venda de figurinhas e a maneira de colá-las. Neste pregão, em especial, é possível notar as inflexões entoativas da fala.

Em *Sin Peso*, os pregões são falados em espanhol da Cidade do México e seus habitantes possuem uma musicalidade própria dessa região ao falar essa língua. Além disso, as pessoas que trabalham em uma feira de produtos ilegais com certeza são de uma classe social determinada e com maneiras próprias de falar aquela língua. Podemos observar, a partir da escuta dessas vozes, que são mulheres jovens e homens jovens e idosos, e que vendem produtos populares e baratos. Suas vozes variam de intensidade fraca, como a voz de um vendedor de côco, que mal consegue terminar a frase, para outros que projetam suas vozes a plenos pulmões.

A gravação realizada pela dupla de artistas d'O Grivo, em vários momentos do vídeo, privilegia a escuta individualizada de cada pregão escolhido por eles na hora da edição. Pudemos observar que nos momentos da escuta individuali-

zada de cada pregão, a edição das imagens, realizada por Cao Guimarães, seleciona imagens mais abstratas, aquelas nas quais não reconhecemos como os toldos das barracas da feira, mas sim formas geométricas coloridas. Essa associação da escuta do som das vozes dos pregões individualizados com as formas coloridas geométricas provoca um estado meditativo que nos suspende, nos retira da realidade cotidiana por alguns minutos.

À medida que é nos dado ver pedaços do céu entre os toldos, os sons mais gerais da feira e da cidade começam a ser escutados também e, aos poucos, nos últimos minutos do filme, podemos visualizar imagens de uma cidade, e os sons da cidade e da feira se misturam, quando ouvimos um último pregão/encenação da compra em uma barraca de bolsas.

Às vezes é explorada uma certa espacialidade por meio do sistema stereo utilizado, que dá ao espectador a sensação de estar andando na feira e ir passando pelas bancas, como no minuto 03:15 ou 3:33; ou mesmo um pregão volta e faz dueto com outro, como no minuto 2:25, quando ouvimos de novo o senhor que vende côco, bem desanimado, alternado com o pregão animado do jovem vendedor de "bolsitas".

Não se trata da gravação de uma paisagem sonora, mas da criação de uma obra sonora que manipula registros de uma manifestação vocálica popular e que interage com as imagens captadas e editadas do mesmo lugar. Os artistas d'O Grivo são conhecidos como artistas sonoros que desenvolveram uma trajetória muito particular nos seus trabalhos com o som em obras audiovisuais.

Mas isso não é tão raro como pode se pensar, podemos citar dois exemplos de artistas sonoras que colaboraram em obras cinematográficas, como Hildegard Westerkamp, artista sonora canadense que tem um trabalho extenso relacionado com a paisagem sonora, foi colaboradora de Gus Van Sant em *Elephant* (2003) e *Last Days* (2004); e Marina Mapurunga, brasileira, pesquisadora da UFBA e artista sonora, colaborou no premiado filme brasileiro *Café com Canela*, 2017.

Em meados da década de 1990, a Arte Sonora começou a se configurar como um novo campo artístico, surgido da intersecção da música com as artes visuais e a performance, que busca novas sonoridades e expressividade plástica por meio dos sons.

O duplo sentido do título da obra – a falta de peso nos tecidos que cobrem a feira, e a falta do dinheiro (*peso*) numa feira popular – também brinca com a sonoridade e o sentido das palavras.

3

A instalação sonora Telefone sem fio interativo (2018)

Em 2018, a autora desta pesquisa criou uma instalação sonora interativa para a exposição Sons de Silício[96], realizada entre 01 e 26 de abril de 2019, no Espaço das Artes/USP. Essa mesma exposição foi reapresentada numa segunda edição[97], entre 13 de setembro a 13 de dezembro do mesmo ano, no Centro Universitário Maria Antônia/USP.

A chamada para apresentação de propostas para a exposição se deu em outubro de 2018. Eu tinha interesse em reapresentar o vídeo *Telefone sem fio* para o público, mas de uma forma que os visitantes vivenciassem a proposta poética da obra. Como eu nunca tinha participado de uma exposição, fiquei surpresa quando aceitaram minha proposta. Ao fim de todo o processo, concluímos que o ponto de partida foi a reapresentação da obra *Telefone sem fio* para o público, mas a instalação interativa *Telefone sem fio* interativo foi além desta reapresentação e é o que comentaremos mais para frente.

De uma ideia inicial de criar dois ambientes, um para assistir o vídeo e outro para brincar de telefone sem fio, a ideia foi evoluindo para a versão final. De um lado, pude contar com a ajuda de um profissional de efeitos especiais de cinema, Shiyozi Izuno, que, além de trabalhar em filmes e eventos, também produz objetos para artistas visuais, como Cildo Meireles. De outro lado, o Grupo de Práticas Interativas do NuSom, fundado pelo Prof. Dr. Julián Jaramillo Arango, em 2018, que tem como objetivo criar protótipos de dispositivos sonoros interativos com plataformas de código aberto, e me ajudou a criar todo um dispositivo que proporcionava a interatividade com os visitantes.

Shiyozi Izuno teve a ideia de utilizarmos uma poltrona e de colocar as caixas de som no espaldar, enquanto Julian Jaramillo colocou à minha disposição um programador, Esteban Viveiros, que criou uma programação em que os sons eram direcionados a essas caixas e permitia que gravações fossem realizadas a partir do acionamento de botões instalados na poltrona. À medida que íamos testando, adaptávamos todo esse trabalho para um determinado resultado.

[96] https://gpi-nusom.gitbook.io/documentacao/atividades/eventos/primeira-edicao-sons-de-silicio

[97] https://gpi-nusom.gitbook.io/documentacao/atividades/eventos/segunda-edicao-sons-de-silicio

FIG.23 Construção da poltrona interativa na oficina de Shiyozi Izuno, com seu auxílio

FIG.24

FIG.25

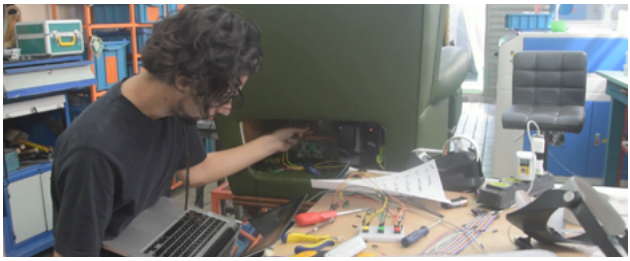

FIG.25 Programador Esteban Viveiros

A instalação consiste de um monitor de vídeo que reproduz a videoarte *Telefone sem fio* de 1976, sem som e em loop, e de uma poltrona interativa. A poltrona foi posicionada de modo que o visitante pudesse assistir ao vídeo. Nessa poltrona estão instalados alguns botões, por meio dos quais o visitante pode interagir.

A instalação pretendia fazer com que os visitantes brincassem de telefone sem fio virtualmente com outras pessoas que não estariam mais ali, através de uma poltrona interativa criada para esse fim. Com o propósito de comprovar que o campo poético da sonoridade das vozes pode ser acessível a qualquer pessoa, a instalação tinha a intenção de que os visitantes experimentassem, eles mesmos, brincar de telefone sem fio com as vozes gravadas neste dispositivo, a poltrona interativa.

Essa instalação também tinha por motivação a reapresentação ao público de um trabalho de videoarte brasileiro considerado pioneiro no campo das artes no Brasil, e considerado por esta pesquisa como pioneiro também no campo da Arte Sonora.

FIG.27 Foto da instalação sonora interativa *Telefone sem fio Interativo*, 2018.

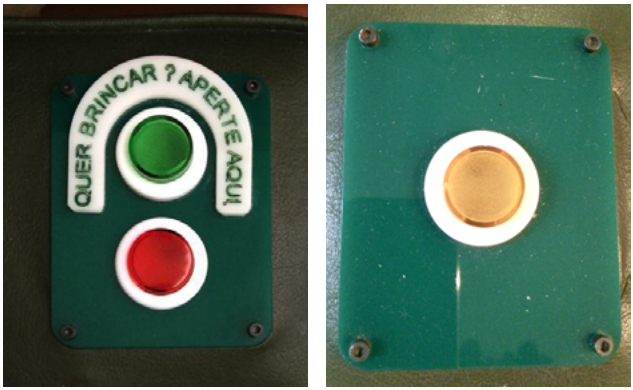

FIG.28 Fotos dos painéis interativo da poltrona

Quando o visitante senta na poltrona, ele visualiza um botão verde piscante, em que, ao seu redor, pode-se ler um convite: *Quer brincar? Aperte aqui*. O design da cadeira pretende simular os procedimentos presenciais da brincadeira. Para isso, colocamos em cada espaldar da poltrona pequenos alto-falantes, um do lado direito, em formato de boca, e um do lado esquerdo, em formato de ouvido.

FIG.29 e 30 Fotos do espaldar direito e esquerdo da poltrona interativa

Assim que o visitante aperta esse botão, o som de uma voz, que vem do alto-falante em formato de boca, o instrui sobre os procedimentos da brincadeira: escutar uma palavra atentamente e depois gravar o que escutou, reproduzindo a brincadeira telefone sem fio, virtualmente[98].

[98] https://drive.google.com/open?id=1XGlp_GmNm-b_5PmcgZ17nnVf8gbJj3y1Y

FIG.31 Foto de Flora Holderbaum, interagindo na poltrona.

Depois de realizar esta operação de escuta, o visitante é estimulado a gravar a palavra que ouviu através de um microfone instalado ao lado do alto-falante, com formato de orelha, no espaldar do lado esquerdo da poltrona[99].

[99] https://drive.google.com/open?id=1GjR8kYrjgo_Sj8BBthAwfwlD7VMfnAhw

Ao final dessa operação, um outro botão, amarelo, pisca e, ao apertá-lo, o visitante passa por um processo complexo de escuta. Por meio dos dois alto-falantes instalados nos espaldares da poltrona, é possível escutar a gravação realizada com a voz do visitante, a palavra cuja instrução pedia que ele repetisse, para que fosse gravada e, em seguida, a palavra da qual havia originado as anteriores e que havia sido usada na brincadeira registrada na videoarte de 1976. Isto é, o visitante brinca com os artistas da videoarte de 1976.

Depois de tudo isso, ou seja, de ter ouvido três palavras (a que ele gravou, a que ele escutou e a que foi usada na videoarte), o visitante passa a ouvir, então, uma poesia sonora criada por mim e pela artista sonora das vocalidades, Flora

Holderbaum, na qual, ora utilizamos trechos sonoros da videoarte de 1976, ora fazemos uso de gravações, com as nossas vozes, nas quais brincamos com a sonoridade das palavras usadas no vídeo[100].

Depois de o visitante realizar essas três escutas, a brincadeira reinicia-se ao apertar novamente o botão verde piscante. O processo pode ser repetido quantas vezes o visitante desejar. Foram usados seis pares de palavras do vídeo para cada processo completo: 1- punzinho que fizeste/plantinha silvestre[101], 2- xaxá tapeça/gato persa[102], 3- som gutural/gutural[103], 4- feito a coxa/Duchamp[104], 5- ahah/haha[105], 6- ruidismo bucal com a língua/ risadas e revelação de que o som usado era o de um som realizado com a língua[106].

Um QRCode foi colocado de maneira visível no espaço expositivo, de maneira que o visitante, do seu aparelho celular, pudesse assistir a um vídeo[107] sobre a construção da poltrona e pudesse ouvir de novo a poesia sonora[108].

3.1 A POESIA SONORA[109]

Ao selecionarmos um vídeo de 1976 para a criação da instalação, tomamos o partido de uma produção crítica sincrônica, escolhendo uma obra do passado com os ouvidos do presente, isto é, *Telefone sem fio* ainda tem muito a nos dizer nos dias de hoje, como exercício poético, como pudemos perceber com criação da poesia sonora realizada com Flora Holderbaum, quando estabelecemos conexões entre o vídeo de 1976 e procedimentos de criação contemporâneos que trabalham com a vocalidade.

Flora Holderbaum usa, nas suas obras, a sonoridade da voz e das palavras manipuladas em suportes eletrônicos, e seus trabalhos estão dentro de um contexto artístico que transita entre poesia, composição musical eletroacústica e performance[110]. Essa artista é também pesquisadora integrante do grupo NuSom da ECA/USP.

O que me motivou a fazer um convite para que Flora criasse comigo uma poesia sonora foi estabelecer uma ponte

[100] https://drive.google.com/open?id=1uM1NtH2gVtYyU-teUmAUJnyXPfAU2Mebc

[101] https://drive.google.com/open?id=1pGojNIZSiNKxy-3lIEuQMTXtalAwNVpyj https://drive.google.com/open?id=1ui7jXOIknGf4LTP-NIHR-IgUAxIVKfXS7

[102] https://drive.google.com/open?id=1zqUi_J5LdXeovuv-cbVcLaJTujbQU__vV https://drive.google.com/open?id=1K4KFGAxQLboVv--WoCzjQJBi9JudxVZ7E

[103] https://drive.google.com/open?id=1zqUi_J5LdXeovuv-cbVcLaJTujbQU__vV https://drive.google.com/open?id=1K4KFGAxQLboVv--WoCzjQJBi9JudxVZ7E

[104] https://drive.google.com/open?id=1gRy-xSRPUoIcN-lKYKzXi40mRrh9jP9lY https://drive.google.com/open?id=15j3gx1qsn28eR-2CBLC5s3-1c1RXh-EJa

[105] https://drive.google.com/open?id=1J-9w21xFQnIn-3fHBbZJdmAyQvquKaTJ1 https://drive.google.com/open?id=1hQJOAMRYS7e-wP_oUWvjeZnXtgDxC7CD3

[106] https://drive.google.com/open?id=1i7eDKWTzXzrR-qU-cZCLrxXFBPP9dKlpI https://drive.google.com/open?id=1KcVExIjcojyhf-MiN_LSSw3szh3sLD6tB

[107] https://drive.google.com/open?id=15uCFJR6nTcnp-CPaNFEbxznvyATLy4-OR

[108] https://drive.google.com/open?id=1uM1NtH2gVtYyU-teUmAUJnyXPfAU2Mebc

[109] https://drive.google.com/open?id=1uM1NtH2gVtYyU-teUmAUJnyXPfAU2Mebc

[110] https://soundcloud.com/flora-holderbaum/sets/5-pe-as-para-vocalidades-m

em que essas poéticas da vocalidade pudessem se tocar, e a experimentação com a vocalidade feita na videoarte *Telefone sem fio* pudesse se conectar a várias outras experimentações com a voz realizadas num outro contexto temporal no Brasil.

FIG.32 Gravação da poesia Sonora no estúdio Lami ECA/USP, em 21/03/2019

Assistindo ao vídeo comigo, no estúdio de gravação, Flora comentou a questão da performance e atentou ao fato de que, por causa da brincadeira, o significado das palavras se perdia e o que ficava era a sonoridade das palavras. Inspirada pela brincadeira usada no vídeo pelos artistas, sugeri que escolhêssemos as palavras para a gravação usando o jogo surrealista *cadáver esquisito*.

Segundo Theophilo (2013), o procedimento para esse jogo consiste em dobrar uma folha de papel de maneira que cada participante escreva uma palavra sem que o outro veja o que cada um escreveu. No jogo originalmente criado pelos surrealistas franceses, havia uma ordem estabelecida para essas palavras: substantivo, adjetivo/advérbio, verbo, substantivo.

Esse jogo teve sua origem em 1924, em uma das reuniões desse grupo de artistas surrealistas, em que, após uma primeira experiência, teria surgido a frase "o cadáver esquisito vai beber o vinho novo", da qual os artistas teriam extraído esse nome. Esse grupo surrealista criou ou adaptou diversos jogos infantis com o objetivo de subverter as regras de um mundo racional e ter acesso a associações de palavras vindas diretamente do inconsciente.

Além da videoarte se tratar do registro da perfomance de um jogo, o próprio jogo telefone sem fio também parte da escolha de palavras aleatórias que, de alguma maneira, são provenientes do inconsciente dos jogadores. Assim, a proposta de também nós fazermos uso de um jogo para obtermos as palavras com as quais comporíamos uma poesia sonora fazia todo sentido. O jogo nos serviria para compor uma obra que brincasse com a sonoridade das palavras e, dessa maneira, era um pouco diferente de *cadáver esquisito*, pois não resultaria em frases.

Assistimos à videoarte novamente e depois fizemos o jogo. Surgiram, então, as palavras: "Duchamp, estranho, hahaha e sonho". Depois acrescentamos outras palavras cujas sonoridades achávamos interessantes, usando um critério bastante subjetivo, e que o grupo da videoarte tinha usado na brincadeira: gutural, Marrakesh, barreira e gato persa. Depois disso, partimos para fazer a gravação. Risadas, a palavra gutural e uma sonoridade gutural, além de outras brincadeiras fonéticas, foram produzidas e gravadas.

A segunda etapa, a edição daquelas gravações, foram realizadas por mim, e aprovadas por Flora, através do software livre de edição *Reaper*. A poesia sonora inicia-se com o som de um telefone de sonoridade de um aparelho de telefone antigo, retirado do início do vídeo, que toca, e termina com a sonoridade do toque de um telefone celular. Essa ideia, a de unir as pontas de experiências poéticas separadas pelo tempo (1976-2019) perpassa toda essa obra. Misturamos as vozes dos artistas do vídeo de 1976 com as vozes de Flora e a minha, e percebemos que existe realmente um diálogo entre

uma proposição poética e outra, a da Poesia Sonora praticada por artistas do campos da Arte Sonora brasileira. Assim, tentamos produzir uma linha de continuidade entre essas experiências, recuperando e valorizando uma experimentação com o som realizada por artistas brasileiros e brasileiras em 1976.

3.2 A RELAÇÃO ENTRE A VIDEOARTE DE 1976, A INSTALAÇÃO INTERATIVA E A POESIA SONORA

Uma das ideias para a instalação era a de que a videoarte de 1976 voltasse a ser exposta ao público, mas que atuasse como um dispositivo que possibilitasse a ativação de uma experiência sensível, no presente, das proposições poéticas sonoras da videoarte de 1976, diferente das que foram vividas em 1976, mas com a mesma força poética, atravessada e agenciada pela instalação interativa.

Em 2005 e 2006, foi realizada uma exposição completa das obras da artista brasileira Lygia Clark, no Musée des Beaux-Arts de Nantes (2005) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), com curadoria de Suely Rolnik (ROLNIK, 2011b), cuja diretriz foi a de fugir de modelos curatoriais arquivísticos ou de monumento à artista, e reativar as proposições poéticas da produção artística de Lygia Clark.

A concepção da instalação sonora interativa *Telefone sem fio Interativo* (2018) se aproxima da proposta curatorial que Suely Rolnik criou para a exposição *Lygia Clark – do Objeto ao Acontecimento*, expondo novamente a videoarte de 1976, na qual o visitante se relaciona com a obra sob a perspectiva de uma situação de escuta ativa.

Ao se sentar na poltrona interativa, o visitante é convidado a brincar com os artistas de telefone sem fio, a entrar na roda junto com os artistas de 1976, e, ao final, o visitante escuta a poesia sonora criada em 2018 (em colaboração com a artista sonora de vocalidades, Flora Holderbaum), ao mesmo tempo em que vê as imagens do vídeo, o que cria um diálogo

entre as experimentações pioneiras do vídeo de 1976 e as poéticas contemporâneas brasileiras da vocalidade.

Essa proposta possibilita uma reatualização dessas proposições poéticas, voltando nossa escuta para experimentações do passado, de modo a nos fazer perceber que elas ainda podem gestar práticas no nosso presente. A ideia da criação de uma poesia sonora, a partir das palavras usadas pelos artistas do vídeo de 1976, surgiu para que se estabelecesse um vínculo entre a experimentação dos videoartistas e trabalhos contemporâneos de arte sonora brasileira.

Ao fazer uma homenagem ao pioneirismo deste grupo de artistas em relação ao som e à escuta, criamos uma obra que faz com que o visitante tenha uma experiência com a poética da sonoridade das vozes e também com sua própria vocalidade.

3.3 ESCUTAR A PRÓPRIA VOZ, A ESCUTA MEDIADA

Observando os visitantes que interagiram com a instalação, compreendemos que, quando eles percebiam que suas vozes tinham sido gravadas e as escutavam, esse fato causava surpresa e divertimento. Escutando as gravações dos visitantes, também observamos que alguns deles criaram e experimentaram outras sonoridades com suas próprias vozes[111], criando rumorismos ou mudando as palavras, isto é, participaram do jogo poético das vocalidades.

Notamos também que, por ser uma gravação privada, isso proporcionou, por parte de alguns visitantes homens, uma oportunidade para gravarem observações machistas e sexistas[112], da mesma maneira que ocorreu no vídeo de 1976, demonstrando que muita coisa não mudou na sociedade brasileira de 1976 para os dias atuais.

A concepção da poltrona interativa partiu do objetivo de colocar os visitantes numa situação de escuta. Escuta das palavras usadas no vídeo de 1976, da poesia sonora criada para a instalação e das suas próprias vozes. Além de chamar

[111] https://drive.google.com/file/d/12tBKI6HbcmwPPVu-8CBGM5WBfGeAX34xp/view?usp=sharing

[112] https://drive.google.com/file/d/1DwFv7KtByP3v-9v_2VB1ZJPBVT20tAZ4f/view?usp=sharing

a atenção para a sonoridade das palavras usadas no vídeo e para a poética das vocalidades por meio da escuta da poesia sonora, o registro da voz do visitante a qualificava como matéria expressiva sonora, e quando os visitantes ouviam suas próprias vozes gravadas e percebiam que elas faziam parte da obra, isto gerava um misto de alegria e espanto. Alegria, por perceberem que suas vozes poderiam gerar material poético, e espanto por ouvirem suas próprias vozes gravadas.

Este estranhamento que o visitante sente ao ouvir a própria voz gravada ocorre porque a sonoridade que ouvimos é diferente da que ouvimos em uma escuta direta da nossa voz quando falamos. Douglas Khan (2017) denomina a sonoridade da voz gravada de "desossada", isto é, desprovida da característica de ouvi-la através do nosso próprio corpo, com as ressonâncias que ocorrem e se transmitem aos nossos ouvidos pelos ossos da cabeça.

Apesar de todos nós vivermos num mundo mediado pela tecnologia e convivermos cotidianamente com uma escuta mediada por todos os tipos de aparelhos, a possibilidade de manipular a gravação da própria voz ainda nos surpreende. Toda voz é única, exatamente porque os corpos são únicos e a voz é uma produção deste corpo. Não é comum focarmos nossa atenção nas sonoridades da nossa própria voz, muito menos que essas sonoridades façam parte de um trabalho artístico, e que sua própria voz de alguma maneira pertença àquela obra, como um registro de uma digital. Depois que o visitante percebe o que aconteceu, ele é tomado por uma surpresa: sua voz pode fazer parte de uma obra artística.

4

Considerações finais: uma pesquisa interdisciplinar

Ao chegar ao final deste processo, é inevitável olharmos para trás e pensarmos no caminho percorrido e onde chegamos, um vez que não se sabe o resultado, nem todos os caminhos que teremos que percorrer, de antemão. O mais instigante é fazer descobertas enquanto fazemos esse percurso.

Com frequência a pesquisa desenvolvida no Doutorado é o aprofundamento de um aspecto da pesquisa de Mestrado. Assim também seria o meu Doutorado. A minha pesquisa de Mestrado tinha sido sobre o uso da voz em entrevistas no documentário brasileiro da década de 1960, e o primeiro projeto para o Doutorado era sobre o uso dialógico da voz no documentário *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, uma das obras analisadas no Mestrado.

Mas, com o projeto pronto e faltando um ano para o exame do processo seletivo, senti a necessidade de ser surpreendida por algo novo e me arrisquei. Comecei a pesquisar, no campo das Artes Visuais, obras audiovisuais nas quais existisse alguma experimentação com o som, apesar da minha área de atuação e pesquisa ter sido sempre o cinema e aquele campo ser totalmente novo para mim. Fiquei curiosa para entender como os artistas poderiam usufruir da liberdade, em relação a parâmetros já estabelecidos pelo cinema, no uso do som em obras audiovisuais.

A primeira obra que me chamou a atenção, por sua relação com o cinema, foi a videoinstalação *Ponte* (2008-2009), de Raquel Kogan e Lea Van Steen, pois nessa obra, os limites da sala de cinema haviam sido expandidos, e o som exercia um papel importante nessa expansão.

Após ingressar no Doutorado, em 2016, a vontade era fazer uma pesquisa panorâmica, por meio de um levantamento do uso do som nas primeiras videoartes brasileiras até os trabalhos audiovisuais contemporâneos. A primeira dificuldade encontrada foi o acesso a todo esse material. As instituições museológicas no Brasil tiveram dificuldades para preservar esse tipo de mídia, e alguns artistas mais contemporâneos firmaram contratos com galerias, o que tornou o acesso às suas obras mais restrito.

Apesar dessa situação, há que se ressaltar o trabalho realizado por duas instituições: a Associação Cultural Videobrasil e o MAC/USP. A Associação Cultural Videobrasil se esforçou em preservar e disponibilizar para pesquisa o seu Acervo Histórico Videobrasil, de mais de 1400 itens, composto dos vídeos dos selecionados desde 1983 para o Festival Videobrasil, um dos mais importantes festivais brasileiros de vídeo. A Associação disponibiliza atendimento e acesso a pesquisadores a esse acervo. O MAC/USP também possui um acervo de vídeos, principalmente da década de 1970, e pessoal treinado para atendimento a pesquisadores.

Para entender um pouco mais da história do vídeo experimental na arte contemporânea brasileira, comecei a pesquisar os primeiros trabalhos realizados na década de 1970. Mais de quarenta anos haviam se passado, mas a bibliografia sobre o som em obras audiovisuais na arte contemporânea brasileira era muito escassa.

Ao pesquisar em textos do campo dos Estudos do Som fora do Brasil, me deparei com o texto de Douglas Kahn, pensador do som nas artes, americano/australiano, que cita algumas experiências do início do século XX, como as de Dziga Vertov com seu "Laboratório da escuta", a música feita de ruídos de Russolo, as experiências no rádio de Antonin Artaud e os procedimentos de escrita de William Burroughs realizados através de gravações sonoras, os *cut-ups*[113].

[113] Advindos das colagens dadaístas, gravações em fitas magnéticas de leituras dos seus trabalhos ou programas de rádio, que depois eram cortados e colados aleatoriamente

Para ele, a música teria se colocado num lugar privilegiado com relação ao uso do som nas artes na cultura ocidental. Afora isso, essa cultura, centrada na visualidade, não teria tomado, até agora, muito conhecimento do que as artes produziram com os sons (KAHN, 1992, p.3).

Essas experiências, fora dos domínios da música, proporcionadas pelo rádio, cinema e fonografia, atestaram as possibilidades do uso artístico do som fora do campo da música, mas que ainda não haviam recebido a devida atenção no campo da teoria cultural.

As conclusões a que chega Kahn poderiam perfeita-

mente ser aplicadas no caso brasileiro, já que poderíamos incluir no rol desses artistas e trabalhos, os casos brasileiros apresentados nesta pesquisa, como os trabalhos instalativos de Hélio Oiticica, as partituras verbais de Guilherme Vaz e suas trilhas musicais para cinema, os discos gravados por Cildo Meireles, a Poesia Concreta, as experiências musicais do Tropicalismo e a escrita de ouvido – e com certeza, devem haver muito mais trabalhos a serem localizados e pesquisados.

Mas, se as observações provenientes de um pesquisador do Norte Global, Douglas Kahn, onde as condições de pesquisa e de acesso são melhores do que as nossas, são queixosas, imagine nas nossas condições. Apesar disso, já existem alguns trabalhos brasileiros sobre som nas artes, como os já citados anteriormente, de Vivian Caccuri, Marina Mapurunga Ferreira, Flora Holderbaum, Inês Terra Brandes e Débora Regina Taño, para citar apenas alguns exemplos.

A "musicalização dos sons" é a denominação, feita por um grupo de teóricos, de um processo pelo qual a música passou em meados dos anos 1950. Elaborada por Dan Lander e reafirmada por Douglas Kahn (KAHN, 1999, p.18), ela diz respeito à incorporação de sonoridades consideradas não-musicais pela Música Concreta e pelas propostas experimentais de John Cage.

Essa incorporação fez com que a música desse período se revitalizasse, para que continuasse sendo um sistema em que suas referências permanecessem internas. O processo se constituía em extrair dessas sonoridades sua referencialidade, seja transformando-as em objetos sonoros, como era a proposta de Pierre Schaeffer (Música Concreta), ou mesmo a partir da proposição de John Cage de perceber o "som por si mesmo" (CAMPESATO, 2007, p.168; CUNHA, 2019, p.66).

Para Kahn e outros teóricos, esse processo, ao qual denominaram de "musicalização dos sons", provocou um distanciamento social e histórico dessas sonoridades e restringiu suas possibilidades de uso artístico.

A interdisciplinaridade nas artes e o desenvolvimento

de tecnologias de registro e edição de sons ao longo do século XX e XXI, como o rádio, o cinema e a fonografia, contribuíram para que essa hegemonia da música sobre o uso artístico dos sons se rompesse de vez, e novas propostas artísticas para o som nas artes surgissem, proporcionando uma maior liberdade para sua utilização.

Apesar de já existirem trabalhos artísticos desde meados da década de 1970 que pudessem ser categorizados como instalações sonoras, esculturas sonoras, *soundscape*, *sonic art* (como, inclusive, os trabalhos de Guilherme Vaz e Hélio Oiticica), foi na década de 1990 que o termo Arte Sonora surgiu para agrupar esses tipos de produção, que se caracterizavam por usar o som num território híbrido de criação artística, com mediação tecnológica e interdisciplinaridade de meios de expressão. A produção crítica sobre o uso do som nas artes visuais também começou a se agrupar dentro desse campo (CAMPESATO, 2007).

Com relação à produção audiovisual, a utilização da tecnologia do vídeo, no fim da década de 1960 e começo de 1970, desprezada pelos cineastas por causa da sua "baixa qualidade", mas encampada pelos artistas, interessados exatamente em explorar suas características lábeis e não necessariamente miméticas, possibilitou que muitas experimentações sonoras fossem realizadas também no Brasil, embora também tenham sido pouco comentadas e estudadas.

Esta pesquisa demonstrou que existe um campo artístico amplo, que trabalha com a sonoridade, a ser pesquisado na produção audiovisual da arte contemporânea brasileira e cabe a nós mesmos a tarefa de ouvir e criar reflexões a respeito da nossa própria produção.

Após receber um convite do Prof. Fernando Iazzetta, que havia participado da minha banca de qualificação, para integrar o grupo de pesquisa em sonologia da Escola de Música da ECA/USP, o NuSom, atravessei os poucos metros de jardim que separam o prédio do Curso Superior de Audiovisual do prédio da Escola de Música, e lá entrei em contato com pesquisadores que também estudavam a sonoridade da voz

nas artes, entre eles, Flora Holderbaum e Inés Terra Brandes.

Como todo pesquisador acadêmico, o tema começa muito abrangente, e a realidade e os sábios conselhos de nossos orientadores nos levam a restringir essa amplitude. Os questionamentos recebidos no exame de qualificação me levaram a questionar qual seria na verdade meu objeto de pesquisa e a tentar entender o que tinha me atraído nesse estudo.

Logo entre os primeiros vídeos assistidos da década de 1970, *Telefone sem fio* me chamou a atenção pelo uso da sonoridade da voz. Refletindo sobre o que me instigava naquele vídeo, fiz a ligação com a minha atividade profissional e a pesquisa de Mestrado. O tema da voz tinha me acompanhado durante os trinta anos da minha vida profissional e também durante a minha pesquisa de Mestrado. Nas minhas atividades, ou eu estava gravando ou estudando as vozes.

Foi a partir do estudo desse vídeo e da minha participação em uma oficina ministrada por Flora Holderbaum (Poesia Sonora: Laboratórios de Vocalidades), realizada em São Paulo (no Sesc Vila Mariana, de 11 a 14 de julho de 2018), que encontrei o recorte necessário para que a pesquisa avançasse. Foi também nessa oficina que entrei em contato com a bibliografia existente sobre vocalidade.

As análises realizadas neste trabalho, sobre as quatro obras e a instalação sonora, demonstraram que a investigação artística em cada obra se direcionou para aspectos diferentes da vocalidade, certificando as várias possibilidades de uso artístico desse elemento sonoro.

No vídeo *Telefone sem fio*, a vocalidade é usada como exercício poético de sonoridades e funciona também como um registro e reflexão sobre a época de um regime político ditatorial e de controle que existiu no Brasil da década de 1970 – tema que não perdeu sua atualidade no Brasil de 2020.

Em *VT Preparado AC/JC*, várias funcionalidades da mídia eletrônica em relação ao som, à escuta e à vocalidade são testadas; além de se caracterizar como uma apropriação e popularização de métodos composicionais da música ele-

troacústica. O vídeo também pode ser considerado um registro dos padrões do que era considerado vanguarda na música naquela época: a que vinha dos EUA e da Europa.

Ao ser questionado sobre a imagem de um helicóptero pousando, no fim do vídeo, Pedro Vieira, em entrevista[114] concedida à pesquisadora, declara que era uma homenagem à obra *O helicóptero* (1969) do artista paulistano Wesley Duke Lee, experiência pioneira com o vídeo feita por um artista brasileiro.

[114] Localizada nos Anexos.

Essa obra de Lee foi criada entre 1967 e 1969, para a exposição *Dialogue Between the East and West*, durante a inauguração do Museu de Arte Moderna de Tóquio/Japão, e que consiste em uma videoinstalação, sob a forma de um ambiente multimídia (ZANINI, 2018, p.243). A referência à obra de Lee, no final desse vídeo, demonstra uma vontade de valorização de trabalhos de artistas locais.

Parabolic People catapulta nossos ouvidos para fora do Brasil para nos fazer ouvir as possibilidades de fonação dos habitantes de cinco cantos do planeta, inclusive o nosso próprio.

Sin Peso nos chama a atenção para a beleza de pequenas epifanias cotidianas, como a escuta das vozes dos pregões em uma feira de produtos piratas, em 2005 na Cidade do México, tratando a vocalidade como sonoridade.

Nesses dois trabalhos, é perceptível a aspiração a uma inserção em um circuito internacional das artes como forma de afirmação de uma produção oriunda de um país do Sul Global.

Para Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea, mais do que a afirmação de um espaço simbólico e privado, tornou-se um território para pensar as interações humanas dentro de um contexto social, e se acha dentro do que ele chama de uma estética relacional, na qual, em vez de tentar construir realidades utópicas e imaginárias, tenta construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente.

Bourriaud também coloca em foco a relação intersubjetiva que se estabelece entre o artista, a obra e o visitante,

criando um intercâmbio humano e político de discussão, e relações entre os indivíduos e os grupos, entre o artista e o mundo (BOURRIAUD, 2008, p.12).

Cada uma das vocalidades ouvidas nas obras que foram analisadas carregam com elas a escuta de sujeitos únicos (CAVARERO, 2011), registradas em situações, lugares e momentos históricos únicos. A referencialidade desses sons, atrelados a esses corpos e a esses contextos, torna possível que as obras se constituam um espaço de reflexão sobre esses sujeitos, sobre o lugar e o momento histórico em que foram feitas. Cada um que assiste a essas obras relaciona seus conhecimentos, memórias, afetos, com a referencialidade que aquelas vozes carregam, criando um espaço político de reflexão entre as obras e o público.

Outro aspecto que ficou evidente ao longo da pesquisa foi perceber que não existem mais campos tão delimitados entre o cinema e o vídeo. As obras de Cao Guimarães, *Da janela do meu quarto* (curta-metragem de 2009) e *Andarilho* (longa-metragem de 2007), foram exibidas em salas de cinema e também em galerias de arte (LINS, 2019, p.15). *VT Preparado AC/JC* e *Parabolic People* foram expostos em galerias de arte e também foram transmitidos em redes de televisão comercial e educativa.

No início da pesquisa, talvez porque quisesse atravessar uma fronteira que para mim existia em volta do cinema, fiquei um pouco presa no binarismo vídeo versus cinema, na ideia de que o vídeo poderia estar relacionado a uma produção mais experimental e o cinema a uma produção mais conservadora. Mas quando escolhi *Sin Peso* para ser uma das obras analisadas, captada em película e depois transferida para o vídeo, me dei conta de que não era a natureza da mídia que determinava o rompimento de algum padrão de utilização do som.

Talvez, na década de 1970, o vídeo ocupasse esse lugar do experimentalismo, mas já faz um tempo que vivemos numa era de multiplicidade e hibridização das imagens e sons em movimento. No seu livro, *Arte e mídia* (2007, p.64), Arlindo

Machado afirma que o mundo da cultura e dos meios não é estático, que existem conflitos, embates, e movimentos de expansão. Esses movimentos de expansão podem ser tão intensos a ponto de levar à convergência dos meios, como ocorreu entre o cinema, o vídeo e a televisão. Por isso o termo usado para denominar essas imagens e sons em movimento híbridos, atualmente, é *audiovisual*. Hoje, a grande maioria da produção audiovisual é captada em vídeo digital e sonoro.

Mas Machado faz uma advertência sobre essa situação: é preciso ter cuidado com os discursos celebratórios, como se a hibridização fosse uma harmonização do que antes era fragmentado e conflitante, pois existem ainda conflitos e as tensões não desapareceram, mas convivem nesse novo modelo.

Nas obras audiovisuais criadas por artistas visuais, algumas delas citadas neste trabalho, a experimentação com os sons também contribuiu para uma transformação de um regime de escuta no meio das artes e, de maneira mais tímida, na televisão comercial. Essas experimentações foram também ampliando o repertório do público.

Entretanto, a ampliação de acesso a esse conteúdo também depende de uma produção crítica e teórica que faça com que ela esteja presente no pensamento teórico escrito, divulgado e debatido. E é este movimento que esta pesquisa propõe: a recuperação e valorização dessas experimentações com o som, sejam elas feitas no passado ou no presente, e o registro do depoimentos dos artistas sobre a realização sonora dessas obras.

De acordo com Souza-Lima (2018, p.3), "a escuta é uma prática vivida pelo corpo, mas também, um bem imaterial que é tomado como objeto de diferentes regimes de valor e sentido". Esse bem imaterial, nossa escuta, pode ser um objeto mercadológico, de dominação, mas também um campo de atuação e fruição artística, bem como um meio de revelar aspectos da nossa cultura.

O desenvolvimento tecnológico da fonografia, que culminou com o desenvolvimento de *softwares* para grava-

ção, edição e manipulação dos sons, possibilitou que pessoas com formação musical, ou não, se apropriassem destas ferramentas para criação sonora (IAZZETTA, 2006), inclusive para obras audiovisuais experimentais, como as que foram escolhidas para o corpus desta pesquisa e também a poesia sonora composta para a instalação interativa. Além disso, o acesso a programas de computador e aplicativos de acesso livre possibilitaram o alcance e a disseminação de práticas antes restritas a camadas mais privilegiadas e especializadas da população.

Outro aspecto que esta pesquisa pôs à mostra é o trabalho artístico aliado à pesquisa acadêmica. Atualmente, muitos artistas também são pesquisadores, como os do núcleo de pesquisa da Escola de Música da ECA/USP, NuSom (IAZZETTA, 2014), e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Constatou-se que existem dificuldades na relação do artista/pesquisador com a instituição e o tipo de pesquisa acadêmica desenvolvida a partir da criação artística.

No campo institucional, a dificuldade é encontrar um modelo de pesquisa que contemple investigações artísticas nas quais o próprio pesquisador e sua produção façam parte do objeto de pesquisa, já que o modelo que comumente se utiliza, o de uma objetividade científica rígida, não é sequer desejado por esses pesquisadores.

O tipo de pesquisa denominada pesquisa em artes, ou *reflection in action* (BORGDORFF, 200 7, p.4-6, apud TAVARES, 2015,p.74), é aquela em que "a própria prática artística é um componente essencial tanto do processo de pesquisa quanto dos resultados da investigação" (TAVARES, 2015, p.75), não existindo uma separação entre a teoria e a prática artística.

A criação de uma instalação e de uma poesia sonora suscitadas por esta pesquisa e depois, num movimento em espiral, a reflexão teórica provocada pelos resultados obtidos pela interação do público com a obra, são exemplos desse

tipo de pesquisa em artes.

Diante do exposto, fica evidente que o que este estudo desvenda é a ponta de um *iceberg*, pois muitas obras que experimentam o uso do som, das vocalidades ou não, ficaram de fora do recorte desta pesquisa. O que não é necessariamente ruim, ao contrário, significa que temos muito trabalho pela frente.

Antes de começar o curso de Doutorado, eu já havia observado que alguns pesquisadores de som no cinema cruzavam o jardim que separa a Escola de Audiovisual e a Escola de Música da ECA/USP, para cursarem disciplinas da Sonologia. Percebi também que alguns alunos da Sonologia atravessavam o jardim no sentido contrário.

Ao transpor os limites físicos do edifício da escola de Audiovisual, atravessar esse jardim e me misturar a outros pesquisadores, nossas abordagens, bibliografias, e interesses também se misturaram. E se já não existem mais delimitações de especificidade no campo das artes e cada vez mais os campos de pesquisa se mesclam, então os Estudos Culturais do Som, Sonologia, Estudos do Som no Cinema, e um possível Estudos do Som nas Artes Visuais se encontram num grande campo, os Estudos do Som. Ganhamos todos, e este trabalho, especialmente, ganhou com uma bibliografia diversa, conectando estudos da sonologia aos da Poesia Fonética e Sonora e aos do cinema, tornando possível abordar esse tema de maneira também interdisciplinar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2013.

BAMBOZZI, Lucas. **Website do artista Lucas Bambozzi**. Disponível em <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/pendulo >. Acesso em 10 jun. 2019.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **Crujidos, vueltas, rodeos: Uma análise da voz em O pântano**. Revista Imagofagia. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n.1, 2010.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. **A escuta**. In: O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. In: O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009.

BERIO, Luciano. **A-Ronne (author's note)**. Site do Centro Studi Luciano Berio. Acesso em 01 set 2019. http://www.lucianoberio.org/en/node/1420

BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lilian. **A conversa enquanto método para emergência da escuta de si.** Revista Debates/UNIRIO, n. 22, p. 28-52. Dez, 2019. http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/9651/8242 Acesso em Jan 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924 http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm Acesso em jul 2019.

BRANDES, Inés Terra. **Entre vozes viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk.** Dissertação de Mestrado. PPGMUS ECA/USP, 2019.

BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer. **Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: cosmococa**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

CACCURI, Vivian. **O que faço é música: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras: Rio de Janeiro, 2013.

CAESAR, Rodolfo. **O som como imagem. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo: 2012, p. 255-262.

CAESAR, Rodolfo. **A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem.** XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal – 2013. https://www.academia.edu/6662138/A_espessura_da_sonoridade_entre_o_som_e_a_imagem

Acesso em 26 Dez 2019.

CAESAR, Rodolfo. **Ritmos zoofônicos: a composição como método**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus, 2018. https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5538/2038
Acesso em 25 Jul 2019.

CAGE, John. **Silence**. Wesleyan University Press: Hanover, 1961.

CAGE, John. **O futuro da música**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem.** Edições Cotovia: Lisboa, 1990.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Ediciones Cátedra: Madrid, 1999.

CAMPESATO, Lilian. **Arte sonora: uma metamorfose das musas**. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2007.

CAMPESATO, Lilian; IAZZETTA, Fernando. **Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental**. In: FIGUEIRÓ, Cristiano (Org.). Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade. Salvador: EDUUFBA, 2019.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960**. São Paulo: LIvraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. **Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O Exorcista**. Revista Famecos. Porto Alegre, v.22, n.4, 119-134. Outubro, Novembro e Dezembro de 2015.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. **La voz en el cine**. Madrid: Cadetra, 2004.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COCCHIARALE, Fernando. **Primórdios da videoarte no Brasil**. In: MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Damyler Ferreira. **O uso da música e do som no filme experimental latino- americano: as experiências de Glauber Rocha em Pátio (Brasil, 1959) e Hugo Santiago em Invasión (Argentina, 1969)**. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2019.

DOANE, Mary Ann. A **voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

DUPRAT, Rogério. **Atendendo a insistentes pedidos de parentes e amigos, da imprensa em geral, o maestro Rogério Duprat vem a público, insinuante e contestador, falaz e incisivo, para declarar a quantos possa interessar que ele nada tem a dizer além do já dito**. In: Arte em Revista 5: Independentes, Experimental, Alternativos, Marginália, Curtição. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; FAVARETTO, Celso Fernando; COSTA, Iná Camargo. (Org.) Ano 3. Pág. 67, Maio de 1981. São Paulo.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FAWCETT, Fausto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa398148/fausto-fawcett>.
Acesso em 18 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FENERICH, Alexandre Sperandeo. **A poética do rádio para Jacques Copeau e Pierre Shaeffer: a voz íntima**. UERJ, Revista Polêmica, v. 11, n. 1, janeiro/março 2012.

FENERICH, Alexandre Sperandeo. **A inscrição da intimidade na Symphonie pour un Homme Seul**. Tese de Doutorado. PPGMUS ECA/USP, 2012.

FENERICH, Alexandre Sperandeo. **Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage**. Revista Poiésis n.25, p.13-26, julho de 2015.

FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda. **Culinária Sonora: uma análise da construção sonora d'o Grivo em cinco "Micro-dramas da Forma" de Cao Guimarães**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2014.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: Escrituras críticas**. São Paulo: Ed. Annablume/MAC-

-USP, 2013.

FLORES, Virgínia. **Cinema: uma arte Sonora**. Rio de Janeiro: Annablume, 2013a.

FLORES, Virgínia. **Além dos limites do quadro: o som a partir do Cinema Moderno**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes/Unicamp. Campinas, 2013b.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GARCIA, Denise. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

GARCIA, Denise H. L. **Estúdio da Glória, década de 80: pólo de produção eletroacústica no Brasil**. Anais da IV Seminário de Música e Tecnologia, ECA/USP, 2012.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.HIGGINS, Dick. Los origenes de la poesia sonora: de la armonía imitativa a la glossolalia. In La Taverne di Auerbach, 5/8, p 74-78, Alatri, Itália, 1990.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. **Domingos de Criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação**. Rio de janeiro: Instituto Mesa, 2017.

HOFFMAN, Kay; ELSAESSER, Thomas. (Ed.) **Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age**. Amsterdam University Press, 1998.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **A voz-música na intermídia som-palavra-performance**. Dissertação de Mestrado. UFPR. Curitiba, 2014.

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Breve análise dos discursos nos estudos sobre voz e vocalidades**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música – Campinas – 2017. Disponível em < http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/48 45 > . Acesso em 30 out 2018 .

HOLDERBAUM, Flora Ferreira. **Pensar as vozes – vocalizar o logos: das disponibilidades de emergência de outras vocalida des**. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2019.

HOSNI, Cassia Takahashi. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**. Dissertação de Mestrado. IA/UNICAMP, 2014.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Madrid: Alianza Editorial, 2007. CA/USP, Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2019.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. Tese de livre-docência. ECA/USP, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IAZZETTA, Fernando. **Da escuta mediada à escuta criativa**. 2012. revista Contemporânea, comunicação e cultura. UFBA. vol. 19, n. 1, jan-abr 2012.

IAZZETTA, Fernando. **A imagem que se ouve**. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Mônica; ARANTES, Priscila (Org,). Diálogos Interdisciplinares: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016, p.376-395.

IAZZETTA, Fernando. **Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia**. In: Anais do XXIV Congresso da ANPOM, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/Sao-Paulo2014/paper/view/3014/763 >. Acesso em: 12 mar. 2019.

KIM-COHEN, Seth. **In the blink of an ear: toward a non-cochlear Sonic Art**. New York: Continuum, 2009.

KAHN, Douglas. **Noise, Water and Meet: A History of Sound in the Arts**. Cambridge: MIT Press, 2001.

KAHN, Douglas. **Histories of sound once removed**. In: Kahn, Douglas; Whitehead, Gregory (Ed.). Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde.London, Cambridge: The MIT Press, 1992.

LABELLE, Brandon. **Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary**. New York: London: Bloomsbury Academic, 2014.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. **Escritas de ouvido na literatura brasileira**. Literatura e Sociedade, v. 19, n. 19, p. 131-148, 13 abr. 2015.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo**. As linhas de força do vídeo brasileiro**. In: MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007a.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b.

MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007a.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 6a ed. Campinas: Editora Papirus, 2013.

MACHADO, Martha Telles.; TORRES, Fernanda. **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. 17o Encontro Nacional ANAP, 2008, Florianópolis.

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

MENDES, Doriana. **Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena**. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2010.

MENEZES, Philadelpho (org.) **Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira)

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco**. São Paulo: Giordano/Edusp, 1994.

MINARELLI, Enzo. **A voz, instrumento de criação: dos futuristas à Poesia Sonora**. SIBILA, revista semestral de poesia e cultura. Ano V, número 8. Cotia-SP:Ateliê Editorial, 2005.

MIRANDA, Suzana Reck. **Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro: Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica**. In: MANATA, Franz. Guilherme Vaz: uma fração do infinito. Catálogo de exposição. CCBB, Rio de Janeiro, 2016.

MORAN, Patrícia. **A repetição da diferença: jogos entre sons e imagens**. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). Narrativas Sensoriais. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

OITICICA, Hélio. **O q Faço é MÚSICA** (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria S. Paulo, 1986.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de. **Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX**. Instituto de Arte da UNICAMP, 2018.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2010.

PALOMBINI, Carlos. **A música concreta revisitada**. Revista eletrônica de Musicologia, Departamento de Artes da UFPR, Vol. 4, junho de 1999.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1997.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista**. Dissertação de Mestrado. IA/UNICAMP. Campinas, 2017.

RAGO, Margareth, **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.). Masculino, Feminino, plural. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

RAMOS, Ricely de Araujo. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação de Mestrado. UFJF, 2011.

ROLNIK, Suely. **Arquivo-mania**. Cadernos de

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estudos Culturais. v.3, no 5. 2011a.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Livreto que compõe a caixa-arquivo com 53 entrevistas. São Paulo/Paris: Cinemateca Brasileira e SESC, e Carta Blanca Éditions, 2011b.

ROLNIK, Suely. **Memória do corpo contamina museu**. Revista Concinnitas. V1, no 12 (9). < https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/1252/showToc > acesso em 06/03/2019.

SCHAEFFER, Pierre. **'Introduction à la musique concrète'. La musique mecanisée: Polyphonie** 6: 30--52. Paris: Richard-Masse, 1950.

SCHAEFFER, Pierre. **À la recherche d'une musique concrète**. Paris: Seuil, 1952.

SERGL, Marcos Júlio. **Pregão Brasileiro: A Arte da Performance como Forma de Consumo e Memória**. Congresso Comunicon, 2018.

SESC Pompéia. **Entrevendo: Cildo Meireles: catálogo**. São Paulo, 2019. Catálogo da exposição realizada no SESC Pompéia/SP entre 26/09/2019 e 02/02/2020.

SOUZA-LIMA, Henrique Rocha de. **Desenho de escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo**. Tese de Doutorado. ECA/USP, 2018.

STERNE, Jonatham (Ed.). **The sound studies reader**. London and New York: Routledge, 2012.

TAÑO, Débora Regina. **Sonoridades vocais no cinema: a fala flutuante em "Família Rodante" (2004), de Pablo Trapero**. Dissertação de Mestrado. UFSCAR, 2017.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Mônica. **Inter-relações entre arte, pesquisa e ciência**. In: Diálogos Transdisciplinares: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013.

THEOPHILO, G. **Diversão e subversão nos jogos surrealistas** (França, 1924--1930). Revista Anima, Ano 3, nº 4, 2013,p.23 -34.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.ZANINI, Walter. **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. (Org.) Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

VIEIRA JR. , Erly. **O tempo dos corpos no "cinema de fluxo"de Apichatpong Weerasethakul**. XXXII Congresso Intercom. Curitiba, 2009.

VIEIRA JR. Erly. T**exturas Sonoras de um mundo**

em imersão. In Catálogo da mostra Sonoridade Cinema, p. 64-69. (Org. Jo Sefarty e Guilherme Farkas). Caixa Cultural: Rio de Janeiro, 2015.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. (Org. Eduardo de Jesus). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia da Letras. 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o inacabamento: uma reflexão sobre o mito de Babel**. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia. SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Anexos

FIG.33 Foto de José Roberto Aguilar

1. ENTREVISTA COM JOSÉ ROBERTO AGUILAR

SÃO PAULO, 09/06/2016

P- Você trabalhava com pintura. Como se deu seu envolvimento com o vídeo?

JRA- Esse envolvimento é inteiramente subjetivo. Tem um lado que quando eu era adolescente, meu pai tinha uma filmoteca que alugava filmes 16mm. E quando eu tinha 13, 14 anos eu ia projetar filmes na casa das pessoas, eu e meus irmãos. Então desde criança a gente ficou muito próximo do cinema. Filmes do neo--realismo italiano. Então, talvez por isso. Eu cresci

com a imagem em movimento e isso sempre foi um fascínio grande tanto prá mim, como para meus irmãos. E quando apareceu o super 8, a gente. Mas eu não punha o super 8 como obra de arte. Mas quando saiu o vídeo, era uma magia absoluta. Inacreditável. E naquela época de Nova Iorque, em 74, eu morava no West Path, um edifício no qual moravam também Num Jan Paik e Merce Cunningham. Não que eu tivesse muito contato com eles. E o vídeo, na realidade eu vi amigos meus, que tiveram vídeo antes, em 73 em São Paulo, eu posso citar o Andrea Tonacci.

[nessa época Tonacci fazia um documentário Interprete mais, pague mais (Jouez encore, payez encore), montado em 1975, sobre a encenação produzida por Ruth Escobar, Autos sacramentais de Calderón de la Barca, dirigido por Victor Garcia. Tonacci declara numa entrevista à revista Contracampo que "ele foi feito em vídeo com a primeira camerazinha da Sony, fita de rolo, meia polegada. A Ruth pagou o transfer para 16mm e montei na moviola".

(http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm)

Mas então eu vi essa magia antes de ir pra Nova Iorque, chegando lá, sem dúvida, eu e minha companheira, que era a Sonia Miranda, eu comprei o vídeo e começamos a fazer lá o vídeo.

P - Era relativamente fácil de mexer com ele?

JRA - Era completamente fácil, era um open reel, Sony, aliás era uma grande magia. E a partir dali eu tive todas as outras máquinas, os gravadores. Em 78,79, eu e a Lucila Meirelles fomos prá Tóquio e compramos o primeiro vídeo colorido portátil. Foi uma grande façanha. Então, acho que essa foi a grande façanha, misturar o subjetivismo de formação.... e vários amigos também. O Andrea Tonacci é uma pessoa muito importante.

P - Você já conhecia ele daqui de São Paulo?

JRA - Eu conhecia. Éramos amigos. Mas o vídeo dele não

era videoarte. Você já entrevistou o Andrea Tonacci? Ele fez um documentário com a Ruth Escobar que foi para a Pérsia. Tem coisas assim que são pedras de toque.

P- Mas você tinha contato com o Andrea e com o vídeo? Mas a história com o vídeo rolou mesmo em Nova Iorque?

JRA - A história do vídeo rola quando você tem o vídeo. E na realidade...gozado, o olho...aí eu escrevi um artigo muito interessante chamado "O olho do diabo", prá mim o vídeo era um olho. O jeito que vc vê. O olho é tudo. Por exemplo, quando a gente começa a fazer vídeo a gente vê...a gente era muito amigo do Rogério Sganzerla. Sempre tem um rabo de cinema que é totalmente errado, não é vídeo. Então eu acho que o grande salto não foi em Nova Iorque, o grande salto foi quando a gente chegou aqui, foi o primeiro o The Trip. Aí sim, aí é videoarte total. Porque o Where is South América é quase um filme. Agora o The trip é um olhar de dentro.

P - Conta um pouco mais, como você foi pensando e realizou este vídeo. Você lembra?

JRA - Olha, eu me lembro do local. Mas é muito difícil colocar em palavras o salto, né? Porque para fazer o The trip, você está com a câmera aqui e de repente a mão tá aí e tem uma série de sincronicidades que ajudam, até o barulho da microfonia, naquele momento é o olhar de Deus, não tem nenhum preparo intelectual, a coisa acontece naquele momento.

P - Parece uma exploração, e tem esse nome The trip...

JRA - Na realidade o olho e a mão fizeram esse vídeo. É interessante isso. A mão comandava o direcionamento, tinha aquela televisão, o monitor, que contribuia, e tinha o meu olho que seguia o que a mão queria fazer. Era um apartamento em São Paulo que tínhamos acabado de voltar de Nova Iorque. Tudo bagunçado. A gente tinha acabado de chegar de Nova Iorque. A gente tinha começado Where is South América em Nova Iorque e terminou no Rio de Janeiro, é uma história contada pelos marginais. Tem aquela mãe-de-

-santo que tem um produto que alisa cabelo. (...)

P- Mas o The trip vocês fizeram em São Paulo.

JRA - Sim, o The trip fizemos em São Paulo. Saiu direto da cabeça e foi pro olho.

P- Mas teve alguma preparação antes?

JRA - Nenhuma. A preparação sempre foi dormir com a câmera, então a câmera ficou sendo uma extensão nesse sentido.

P - Me fala sobre aquele momento do vídeo em que a mão se aproxima do monitor e fica abrindo e fechando o volume do som, aumentando e diminuindo a microfonia e no final deixa a microfonia...

JRA - Por que na realidade a mão abre a torneira e acaba com o barato. Quando tem uma outra intervenção sonora, o barato acaba.

Mas o som é incrível mesmo, né? Porque veja bem, o que o som (...)

Naquele artigo que eu te falei, eu falava que o cinema e o vídeo eram duas coisas completamente diferentes, que revelar, o processo químico, era feito de milhões de pontos de luzes que iam mostrando o filme e o vídeo não, ele era atômico, pontos aleatórios que formavam combinações elétricas e que transmitiam a verdade do ambiente, a verdade total, o vídeo é verdade, não transmite mentira. Agora a maior mentira é a televisão e para descobrir a mentira, tira o som e vê a novela sem som, e vê que é um teatro burlesco da pior qualidade. Então o som, e a imagem, essa união básica é que é a verdade, né? Todos os vídeos. Aquele costurando o pé.

P - Da Letícia Parente?

JRA - É. Aquilo é verdade. Basicamente a gente era uns visionários, uns teólogos. Agora não, o cinema usa o vídeo.

P - Quando você estava em Nova Iorque, você acompanhava o que se estava fazendo na videoarte?

JRA - Não, eu tava em outra. Tava na pintura. Não fui amigo

da Charlotte Moorman, nem do Nam Jun Paik, embora cumprimentasse ele no elevador...

P - Mas você comprou o equipamento lá.

JRA - Sim, lá.

P - Mas o que deu em você pra comprar esse equipamento?

JRA - Ah, mas eu já tinha visto ele funcionando aqui em São Paulo. Era uma pessoa que tinha vindo de Nova Iorque com um equipamento de vídeo pra cá e eu sugeri a ele que fizesse uma entrevista com o Mario Schenberg, um grande mestre, e vendo aquilo eu disse uau. E o Tonacci, mas era inevitável. Mas eu ia e voltava pro Brasil. Estava sempre aqui. Mas quem era um gênio era o Tonacci, que tinha feito o Bang Bang.

P - Vamos ver o vídeo e você comenta?

JRA - Vamos. (...) [assistindo] Olha que viagem... o som é fundamental. É uma música maravilhosa. O tato, a descoberta. Ele está descobrindo. É uma sinfonia belíssima! Ele vai pra onde está o verdadeiro, que é o som. O que ele vai fazer com o som... esse momento é fenomenal, não é só o som que ele está procurando, como é multiplicado pelo infinito. E ele não diminui o som, ele diminui e aumenta o volume, ele descobre a fonte.

P - Normalmente a pessoa fecharia o som, por ser um ruído indesejado...

JRA - Imagina, é tudo junto, o ouvido, olho e o tato. Ela, a mão, vai para o lado da forma. Tudo é codificação. Ele tenta ler. E o barulho é uma sinfonia, sem sombra de dúvida.

P - Que livro é esse?

JRA - É um livro sobre videoarte em inglês. Você vê que tem um open reel. Olha que comovente, ele vai descobrir, não, ele vai dialogar com as florzinhas... puxa, esse diálogo com todas estas coisas é de uma intensidade muito grande. E o caminhar ... e agora tem a água, que é o segundo elemento, mas não sou eu, al-

guém abriu uma água. Não só o quadro, como o peso do quadro. Agora a maior descoberta é quando ele...é outro som [ruído de água] a água limpa a descoberta.

P - Fazia tempo que você não via esse vídeo?

JRA - Fazia.

P - O que você achou dele, vendo agora?

JRA - Eu simplesmente não sabia da profundidade dele. (Risadas). Acho que foi feito por um ser que acabou de chegar na Terra, e que teve algumas noções de como era. E estava vendo se funcionava essas noções que ele tinha aprendido.

P - E o que você achou do som, ouvindo agora?

JRA - É perfeito. Mas, inacreditavelmente perfeito, porque foi um acompanhamento, esse extraterrestre cria uma junção de sincronicidade, entre olhar, som e tato, é inacreditável como o olhar tá... escondido aí. Porque não é a mão. Tem alguma coisa antes da mão. Seria o olhar de Deus? Porque a mão é o todo, o som é o todo. Não existe ninguém registrando...esse vídeo parece ancestral, parece uma folha original da Bíblia.

P - Esse vídeo me interessou porque ele usa o ruído...

JRA - E não é ruído. O ruído, no sentido etimológico do termo, é uma coisa que...interrompe uma ordem harmoniosa das coisas. Esse som que aparece não é um ruído, esse som é uma sinfonia. Esse vídeo é um acontecimento, não tem nada planejado, não tem nenhum pré-concebimento do poderia vir a ser. Acho que é o único que é um acontecimento em si. Talvez o outro vídeo que acontece isso é o Lua Oriental. (...) isso é um trabalho em que você está em sintonia com o Universo. É muito difícil acontecer. Porque não é o indivíduo, o criador, o artista, naquele momento você deixa de ser tudo isso, você é de uma humildade total, porque vc é o canal, isso acontece muito com pintura. Isso é muito oriental.

FIG.33 Foto de Anna Bella Geiger

2. ENTREVISTA COM ANNA BELLA GEIGER

SÃO PAULO (POR SKYPE), 07/07/2017

P - Lendo um pouco sobre você, sobre os seus trabalhos, você muito cedo saiu do figurativismo para o abstracionismo e em 1953 participa daquela mostra no Hotel Quitandinha e depois você vai para Nova Iorque em 54, e depois você também volta para Nova Iorque algumas vezes e dá aula em 69 na Columbia University.

ABG - Eu não fui dar aula lá não, eu fui com o meu marido porque ele é geógrafo, ele foi convidado para dar aulas sobre assuntos latino-americanos que ele era

total ligado. O que fiz foi uma exposição também lá em Columbia nessa ocasião, 69, eu não dei aula em Columbia,

P - Quando você estala lá em Nova **Iorque, você teve** algum contato com algum movimento artístico? Já tinha algum movimento relacionado com arte conceitual, performance, o que que você viu quando você foi para Nova Iorque em 1969?

ABG - Eu tenho umas datas aí, é que é muita coisa mesmo, é muito assunto, muito percurso, com setenta e quantos anos, eu mesma não sei como é que é, como eu tô me lembrando de tudo, aproveita que eu tô me lembrando, mas é o seguinte, você quer saber o assunto do vídeo, da minha carreira, como é que eu levo outros a trabalhar com vídeo, é sobre esse momento que você quer saber? Anos 70?

P - Eu quero saber assim, o que ocorreu por conta da Ditadura, se ocorreu um boicote à Bienal e aí você e o Zanini, tiveram um contato forte, e ele acabou convidando você, você já tinha exposto os seus trabalhos, você já estava trabalhando com outras formas de expressão, como fotomontagem, cartão postal, super 8, vídeo, então assim é, eu quero entender um pouco o que vocês discutiam, você e esse grupo que hoje é considerado o grupo do Rio da vídeo-arte, o que vocês discutiam sobre o uso do vídeo para vocês se expressarem nas obras de vocês.

ABG - Objetivamente, eu posso começar, é claro que você já mencionou, nos anos 50.

Eu em 49, começo a estudar com uma artista alemã, refugiada, que é a Fayga Ostrower, mas isso no atelier dela e eu era realmente muito jovem, e eu entro por um estudo claro que é do figurativo ligado ao expressionismo alemão, para você ter uma ideia, porque eu não tenho essa história toda relatada em nenhum lugar, a medida que o meu trabalho vai se tornando abstrato, no começo dos anos 50, de uma maneira assim muito surpreendente para mim, em 53, se reúne através do Décio Vieira, no Hotel Qui-

tandinha, porque não tinha nem museu para expor nada, ele reúne artistas, na época, estávamos todos ali, nas tendências do abstracionismo informal e abstracionismo concreto, concretista, ainda era isso, desses como a Clark, a Pape, eu estava indo em um caminho para o abstracionismo, expressionista, informal, ou seja, vários nomes depende do que o trabalho, então, esse processo, durou uns 15 anos, lá para 65, o meu trabalho vai se modificando, e vai tornando um aspecto, vamos dizer também figurativo, não é retorno a nenhuma figuração, são coisas viscerais, órgãos, tem que ver isso no contexto da época, e já estamos dentro da ditadura, então é claro que parte disso, pode ter sido, não é pode como uma hipótese mas eu quero que seja, que isso é que faz eu trabalhar em uma fase visceral, apenas isso, outras modificações, então, é uma longa história, então vamos para os anos 70.

No fim do anos 60, em 69, eu usava aquele atelier do MAM, para fazer gravura em metal porque era ácido, não podia ter isso em casa, eu tenho meus filhos pequenos, eu começo a usar, o atelier livre, de gravura do museu, que era muito bem instalado, e vou também ficando conhecida, da própria diretora, da Niomar, da Carmem Coutinho, pessoas relevantes mesmo, elas me chamam para dar aula no MAM, e como a mim nunca me interessou ensinar uma técnica qualquer que fosse, eu dou uma geral e começo a fazer um trabalho de caráter experimental desde 69,70 no MAM. Isso é uma longa história, é uma história do ensino no MAM, que se modifica nesses três anos, de maneira radical, envolve as próprias exposições, eu acabo trabalhando, em um trabalho dos cursos que eu dou, que se torna a exposição, que se chamou Circumambulatio, o Walter Zanini, viu esse trabalho aqui no Rio. O resultado: ele me convida para o MAC de São Paulo, eu já tinham muita ligação com o Zanini, eu tinha ganho prêmios de gravura e desenho, na JAC [exposição Jovem Arte Contemporânea] de 67, 68, em várias JACs.

Mas essa minha experimentalidade ela se radicaliza, aí eu levo essa exposição para o MAC da USP, a minha ligação com o Zanini, nesses termos, se torna profissional, de uma maneira intensa, ele me manda uma carta, escrita, assinada, dizendo que ele quer que eu seja assessora dele nos assuntos todos de exposições, quer dizer não interessa aonde, São Paulo, Rio, Londres, tanto é que eu acabo indo para umas missões, ligadas ao MAC, fui uma vez ver e encontrar o pessoal de um museu inglês, para uma troca de acervo, que o MAC tinha trocado por algumas obras que interessavam o Zanini lá, então quer dizer, eu como mensageira também, dessas trocas, quer dizer, atuava muito.

Acontece que em 69, eu estava lá onde você mencionou. Eu estava em Nova Iorque, estava com o meu marido, com a família, e ele foi dar um curso prá começar de um ano de geografia política, é o interesse dele até agora, eu acompanhei, e lá souberam que eu era exatamente uma artista já de muito tempo, eu então faço uma exposição, acabo conhecendo pessoas, muito importantes como Dore Ashton, outras pessoas. Mas compro também uma maquininha super 8, que já era uma maquininha leve, para filmar família, isso é uma coisa doméstica mesmo, e agilidade de filmar aquilo ali, compro também uma Polaroid, para fotografar, mas aquilo eu começo então, a pensar, em filme mesmo através do super 8, e acabo lá para 72, eu tinha , dois filmes em super 8, um relacionado ao Circumambulatio, que é o que eu instalei no MAM em 72, esses filminhos, eu mesma filmando fiz a edição, então é uma edição em que eu tinha a máquina de colar aqui tudo aí você imagina que depois de três anos aquela cola toda se desmanchou, e aquilo virou um fragmento de um fragmento, então estava em uma caixinha de charuto, que eu tinha desde que eu tinha ido a Cuba eu botei, ficou com um cheiro de fumo... Mas eu joguei fora o filme todo despedaçado. Mas antes disso, em 71, em 72, uma pessoa que era engenheiro de mecânico, eu não me lembro o nome dele, ele frequentava o MAM, lá não sei de que modo.

Para fazer os trabalhos do MAM, vamos chamar de trabalhos de campo, que eu fazia desde de 70, eu tinha um amigo, um jovem, o Thomas Levingson, que especializou em fotografar em Kodak os slides e os slides perfeitos que fazia ele tinha o seu laboratório, eu o convidei a acompanhar, como ele era uma pessoa que estava mais livre também, ele estava estudando biologia, ele passou a vir nas horas que eu dava os cursos, e depois que comecei a fazer o trabalho de campo, lá na Lagoa de Marapendi, ele me acompanhou e registrou mil imagens das ações minhas com alunos e com atuações e ações, não me interessa chamar de performance, aí é uma longa história.

Acontece que com esses slides, esse engenheiro, aparece ali em uma hora incrível, olha eu sei como agora botar slides, som e ritmo que você quiser na projeção das imagens, é gozado que é uma coisa caseira, bom achei isso maravilhoso como se você não tem as ferramentas tem essas né, então eu uso o que se chama de audiovisual, já demos esse nome, ali né, é um audiovisual, exatamente, e nesse eu apresento um dos áudios dentro da exposição do Circumambulatio e também em 73 eu vou para São Paulo e levo e o Thomaz Farkas, faz um festival, é uma pessoa muito generosa, eu não conhecia, mas me convida, acho que Zanini falou desses meus filmes, em super 8, e me convida para uma exposição que ele chamou de Expor Projeção 73, ela acontece em um auditório, quem sabe muito disso é a Aracy Amaral, porque ela reproduziu essa exposição no SESC há uns quatro anos atrás e eu refiz com os slides originais com o mesmo super 8. Então eu estava nesse mundo do audiovisual que me encantava porque eu podia criar umas estórias conceituais com a imagem e o super 8 não me interessava muito porque não tinha som, e nós não tínhamos aqui a onde ir, um laboratório para botar o som, em hipótese nenhuma. A própria ideia de cor no super 8 é maravilhosa mas ela limitava. Então veio um amigo meu era um diplomata, Jom Tob Azulay, esse é um nome importante da coisa... um

momento....[atende uma pessoa].

Eu estou me estendendo um pouco nessa parte para entender a minha atividade dentro do meu trabalho que ele vai também através desse cursos que eu vou dando no MAM, eu vou tornando o meu trabalho, também experimentalmente muito como se pode usar o termo, muito desmaterializado, muito efêmero, só tem os registro dos trabalhos na terra, eu começo aí pra, aqui no Rio de Janeiro tem essas paisagens que, na época, imagina isso em 72, tinha a Lagoa de Marapendi, ela era perfeita com aquelas areias e com a paisagem parecia que ainda tinha índios ali, porque ainda não eram terrenos com bairros do tal subúrbio americano que se criou. Muito bem eu me instalo todos os dias na beira dessa lagoa com esse menino que fotografa, com o meu super 8 e com quatro pessoas que foram as que ficaram trabalhando comigo, então, entre produzir o audiovisual e o super 8, como o super 8 eu não estava animada, apesar da agilidade porque eu não tinha, exatamente pela pobreza do artista, eu sou uma artista que não tem um trabalho comercial e dava aulas no museu, que quer dizer nada, eu não tinha para quem recorrer porque alguns outros artistas na época como a Pape, ela conhecia alguém e ela fazia, usava filmes 16mm para poder fazer os filmes dela então tinha som e tinha tal e não sei o que lá mas, eu fui tomando o meu caminho. O que acontece é que um amigo meu, em 74, que estava em Los Angeles, estudando cinema ele era um diplomata, ele era amigo de outros amigos meus. Vamos dizer, esses amigos deles aqui são mais de duas pessoas, eram diplomatas de carreira, e o Itamaraty aqui no Rio de Janeiro ainda funcionava aqui no Rio de Janeiro, não era em Brasília, eram pessoas que gostavam muito das minhas gravuras e tudo, e aí eles é que me comunicam da chegada do Jomico, e o Jomico vem com um Portapack de 40 quilos que é o vídeo.

P - O Jomico é o Jom Tob Azulay?

ABG - É o Jom Tob, é o Jomico, isso. Então o Zanini já tinha

me falado assim: Anna você está usando super 8 e quando eu fui lá levar a exposição Circumambulatio, eu levei o audiovisual e o super 8 e o Zanini disse assim: você também está fazendo vídeo? Eu digo não, não tem maquina de vídeo, ninguém tem ainda, não tinha máquina, tinha televisão comercial aí é para quem contato, não sei, ninguém fez e acharam que era uma mídia muito sem graça, ela era vulgar de um lado e com uma imagem muito blur porque só preto e branco e cinza e você imagina que na época, ela não tinha a pesquisa do campo do vídeo ainda estava no começo da imagem. Mas essa máquina, então eu pedi para Jomico me mostrar como se usava. Fora o peso daquilo que tinha que carregar, se você fosse para um trabalho no exterior alguém tinha que carregar, um burro de carga mesmo que tinha que estar junto, quer dizer o que acontecia é que dentro de casa, você podia fazer trabalhos em tempo real, e o Jomico nesses primeiros vídeos foi o VT, então eu começo a fazer vídeo.

No MAM. Isso já é 73, 74. Eu saí do MAM por causa de um crise, que não teve a ver comigo, mas eu saí e deixei essas aulas que eram muito transgressoras e que deram um nome ao MAM, porque essas atividades no momento político como aquele, acabou trazendo para essas pessoas o espaço da liberdade, as ideias eram colocadas desse modo.

P - As ideias eram muito transgressoras para época da ditadura?

ABG - É, então, e apareceram nesses cursos, em 72 depois aparece no curso o Fernando Cocchiarale, que era um estudante que tinha abandonado a faculdade de direito, e que na verdade ele estava saindo, não me contou na época porque era tudo muito perigoso, mas ele estava saindo de uma prisão pelas suas ideias maoístas e aí começa a trazer outros amigos que estão estudando filosofia, o outro estudando história.

O MAM começa a ser o lugar dessas conversas e do significado da arte, e isso vai modificando, para mim mesma, uma indagação sobre o que é o suporte, o

que é a natureza do suporte, quer dizer, eu não usava essas palavras complicadas, mas eu ia botando alunos para experimentarem coisas ao ponto de chegar a essa experiência só com o sol, com a terra, o próprio jardim do MAM, eu fiz cursos onde havia uma modificação do jardim, quer dizer aqueles jardins todos com pedra, eu propunha trabalhos, traziam giz, traziam não sei o que e mudavam tudo de lugar criavam uma coisa anárquica isso tudo era registrado pelo fotógrafo e pelo meu super 8 até que em 74 o Zannini, me falando de vídeo, as coisas às vezes tem the right moment, the right spot, the right moment, as vezes você estava em lugar errado aí leva um tiro, não sei o que, e às vezes você está no right spot, e é o Jomico que vem, não é?

A montanha veio até Maomé, o Jomico chega, e empresta essa máquina para mim, em confiança claro, muito delicada a máquina, muito difícil de manipular. E o Fernando essa altura como eu já tinha abandonado o curso do museu, eu já tinha alunos, eu dou curso no meu atelier mas é um curso que tem aluno que trazem pinturas, outros trazem desenho eu vou analisando o que tiver, não é só uma experimentalidade, mas claro que com o Fernando... o Amador Peres, que tinha sido um aluno, um desenhista maravilhoso, o Paulo Herkenhoff que aparecia e desaparecia no meio do curso - é bem o Paulo, né? Ele começa a vir aqui exatamente nessa inconstância dele que é o modo dele de aparecer, o Fernando [Cocchiarale] não, eu começo a sugerir trabalhos e o Fernando começa a trabalhar em trabalhos, objetos questões e tal. Com a máquina eu disse: você quer experimentar alguma coisa de vídeo aqui, o que quer que seja?

E aí vem para o meu curso, eu tinha chamado também, porque eu conto isso historicamente, se não esquece alguém e não é legal, o artista Ivens Machado, que foi meu aluno em 68, no meu outro atelier, que eu mudei de casa, ele no outro atelier como ele era professor de escolinha, eu conhecia muita gente, eu que eu dava um curso, ele veio estudar comigo, ele realmente modificou muito o pensamento dele sobre

o que que era a questão da arte, que ele era mais ligado ao ensino, do ensino da criança que também tinha sentido, então um conhece o outro...

P - E os outros?

ABG - A Sonia, a Miriam. A Sonia Andrade, que não era uma pessoa das artes não trabalhava em nada, absolutamente eu não estou dizendo isso, mas eu estou colocando muito bem a clareza do que é. O Fernando vem com uma bagagem política do pensamento dele, o pai dele era geógrafo, é uma pessoa que logo se destaca das minha conversas porque eu, casada com o Pedro Geiger, o Pedro Geiger é um geógrafo que trata exatamente de todo o pensamento social, político, ele escreve agora sobre... ele continua aí publicando sobre o marxismo e o capitalismo e as análises dele, ele era o maior amigo do Milton Santos, os dois trabalharam juntos na universidade de Paris, o Milton Santos você sabe quem é, aí de São Paulo né? Bom, então eu estou, estava acostumada de alguma maneira a todas essas conversas...

P - Essa discussão política?

ABG - E aos meu princípios. Então o Fernando é logo uma pessoa que vai sintonizar muito comigo. Quando entra, então tinha outras pessoas na turma eu não me lembro, trabalhando com as suas coisas, vem a Sonia [Andrade], isso é 74, já

P - A Mirian também?

ABG - A Mirian [Danowski] que eu conhecia desde de adolescente então, ela é arquiteta, trabalhava com arquitetura, eu disse Miriam vem para o meu curso, ela é uma pessoa muito querida minha, sempre foi, a família dela tinha relações com a família do Pedro, bom também uma pessoa também muito antenada, a Miriam, então Miriam e o Fernando, começa a se ligar muito nesses pensamentos...

P - E a Letícia? A Letícia foi depois?

ABG - Não, isso é 74, quando chega o final de 74, eu estou com os meus vídeos feitos com o Azulay, eu fiz três

vídeos com o Azulay, e estavam aqui em casa, a Sonia e a Miriam, eu disse então vamos experimentar todo mundo porque aí já não é eu, o professor, eu posso pensar com era, pensar os trabalhos dos outros, analisar o trabalhos dos outros,..

P - Propor coisas?

ABG - É uma hierarquia que não vou, não posso abrir mão, e as idades eram diversas porque a Sonia, mesmo não tendo estado no campo das artes, em nenhum momento, gostava muito de cinema enfim, eu também gosto, sempre gostei muito de cinema mas não era ninguém entendido, então eu disse - façam, pensem o que pode ser o vídeo, porque com isso eu também estou quebrando a cabeça na época, em descobrir o que não é vídeo. Eu parti da ideia melhor do mundo, é tipo assim, o que que não é pintura, é uma coisa geral, vídeo é vídeo, aí eu começo a ver as qualidades intrínsecas do vídeo e da imagem preta e branco que ofereciam poucos recursos, mas eu começo a ver que conceitualmente eles são recursos que batem com algumas ideias minhas no momento, então esses alunos começam, e começamos a nos reunir nas aulas e para começar a produzir os vídeos deles, o Fernando a Mirian e a Sonia, começam a pensar – ah, eu tô pensando em fazer isso, eu não sei mais o que, o outro tá pensando em mais sei lá o que e cada um trouxe suas ideias, o Fernando como sempre trouxe uma ideia extraordinária que era compreender o próprio movimento, os defeitos da emissão do programa de vídeo, onde ele traz um relógio, aqueles relógios que marcam uma porção de coisas eu não me lembro mais, e vai filmando aquele relógio com todos os defeitos, e isso entende perfeitamente uma específica linguagem que o vídeo pode ter, que é do tempo

P - Atemporal?

ABG - É, não tem som no caso do trabalho dele, no meu trabalho que eu fiz, já penso: tem o som e então é isso que eu quero, não naquela subida em Passagens, o som é dos passos do sapato, então é muito importante, mas é o som, é o ritmo, e depois no outro que

eu faço, nessa mesma, nesse mesmo período, que se chama Declaração em retrato, o Zanini nessa altura disse para mim, Ana se você tiver esses vídeos, eu tenho um convite para mandar vídeo para uma exposição, então a exposição é no Estados Unidos, essa declaração era uma dessas declarações em que eu falo mais do momento político em relação a nós artistas, não podemos fazer certas coisas mandando um recado assim, meio ambíguo de propósito, mas falo em inglês então é uma dificuldade porque para me ocorrer as coisas tem momento que eu paro depois eu falo de novo, eu pego esse vídeo, meu e levo a São Paulo no momento estava acontecendo a JAC, isso era 74, final de 74, o Zanini criou uma confiança que eu poderia pensar em exposições, em participações e quem são essas pessoas, são pessoas que começam, vamos chamar de aluno, grupo, para exatamente conversar sobre as possibilidades. Quando é nos vídeos, eu me atribuo exatamente, eu não tinha no meu trabalho a quem analisar a quem eu poderia analisar, eu não estou dizendo que o Fernando não era capaz, mas eles estavam começando a estudar comigo mas, nós podíamos em conjunto analisar de cada um as possibilidades, e o que que era em vídeo, então começam a sair coisas muito bem pensadas, não é um bobageira de sair com o super 8, como muita gente saia com super 8 filmando, não era nada disso.

Bom, em 74 vou a São Paulo e levo os vídeos que o Ivens, o Fernando, a Sonia, a Miriam, a Miriam não tinha feito nenhum que ela achasse..., ela era muito crítica, levo para o Zanini, ele vê, mas nessa altura o Zanini disse: olha, eu estou te convidando para uma exposição, que é a primeira exposição de vídeo-arte internacional, lá no Museu da Filadélfia, no Institute of Contemporary Art, da Pensilvânia. Eu peço então, em off, não dentro da exposição, na exposição até tem fotos disso que saíram em um livro com assunto do Zanini, que a Cristina Freire publicou, tem uma foto que tá. Que não diz quem são as pessoas ali, tem uma porção de jovens sentados em caixotes olhando um vídeo que tá passando em um monitor...

P - Eu tenho essa foto, eu te mando!

ABG - Eu queria essa foto porque o vídeo que está passando é o meu, é o Passagens...

P - É engraçado que hoje em dia a gente pensa: a televisão é tão pequenininha assim né? É uma tevezinha, e tá todo mundo em volta assistindo...

ABG - Ontem por uma coincidência veio alguém, achei uma outra foto em um pequeno catálogo que eu acho que também é da Teresa Freire que mostra também o Zanini sentado comigo olhando meu vídeo, esse se acharem eu vou adorar, eu até posso mandar para você via depois por scanner. Então eu disse: Zanini, eu queria que você visse, eu estou transmitindo as coisas porque essas são as histórias do real, eu queria que você visse os vídeos desses meu alunos porque eu acho que eles são bons e eu acho que se você me mandar como representação do Brasil que não era por país, no Brasil ninguém tinha feito vídeo, ele disse que uma pessoa ali em São Paulo tinha feito, mas não teve resultado, apagou o vídeo, mas nunca se viu. Porque eu entendo, da mesma maneira, às vezes, como eu digo, eu fiz dois super 8, mas eles se desfizeram. Quando o Fernando fez uma exposição aqui no MAM, que era sobre artistas e cinema, ele nem me menciona, poderia mencionar tem que acreditar que a pessoa está dizendo que fez e que não resultou, o meu resultou mas estragou e nunca sai nesse recorte de cinema, então eu acho que no caso de São Paulo estou me lembrando o nome dele, é um artista que eu gosto ele tinha feito um vídeo, o Zanini disse que a USP tinha um laboratório mas que ele fez e alguém apagou, eu sei que na verdade não há pioneirismo, no sentido que o pioneirismo é o Nam June Paik e o alemão que começam a usar o vídeo como um meio que também é da arte. Mas, enfim, no caso eu volto para o Rio, ele olha lá os vídeos e disse: então muito bem, vou mandar junto com o teu e que isso me honrava muito, é uma surpresa para artistas que nunca fizeram nada e de repente entram nessa exposição maravilhosa que foi, não sei se você viu o catálogo dessa

exposição Videoart, é um catálogo de capa preta e ali estão todos os que começaram...

P - Eu vi, eu vi não o catálogo, mas quando eles reeditaram alguma coisa em 2009 e aí eu vi quais foram as pessoas que estavam lá com vocês...

ABG - Tudo isso... é um catálogo eu posso mandar para você é um catálogo muito grosso...

P - Vocês foram para lá? Vocês não mandaram só o vídeo, né? Vocês foram também?

ABG - Não, ninguém foi, não tinha nenhum tostão para nada, ninguém foi para nada, o Zanini mandou pelo MAC e chegaram lá e soubemos da mostra. E meses depois eu tive um prêmio, não em vídeo, alguma coisa que eu participei não sei se em gravura então eu comprei a passagem e fui para lá, fui conhecer a própria curadora porque é um momento incrível. A exposição já não estava lá, mais eu fui ao museu de Filadélfia, que é aquele museu incrível onde estão as obras do Duchamp, esse museu tem esse caráter...

P - Aí você conheceu a Suzanne Delehant?

ABG - Ela ainda atua em museus com curadores acho que agora em Miami ela já foi do SMITHSON, ela me escreve às vezes, é uma figura jovem e depois ela não continuou.

P - Em qual ano que você foi?

ABG Foi em 74.

P - Foi logo depois da exposição?

ABG - É uns meses depois eu fui lá...

P - Que pena que você não foi, inacreditável, achei que vocês tinha ido ...

ABG - Não, ninguém podia ir.

P - Essa exposição não veio para a Bienal?

ABG - Não, pera aí, existe outra história que ela não é disso aí, mas ela é o seguinte teve uma Bienal de São Paulo..

P - Que eles trouxeram essa exposição para São Paulo, que teve o Nam June Paik, o Bill Viola?

ABG - Deixa eu te dizer porque isso aí realmente, eu sei desse fato, que me deixou um pouco, na época, bem triste, bem confusa mas era o seguinte artistas como eu, os outros e esses que estou te dizendo jovens ou não que a Sônia não é jovem ela é da minha idade, mas nunca tinha participado da Bienal. Em 68, eu participo do boicote à Bienal. Eu participava da Bienal, com gravuras e desenhos, e mais sei lá o que desde 60, 61. Esse boicote foi organizado aqui no MAM, em uma sala, secretamente, quando se diz isso ninguém podia saber que tinha reunião, porque era um momento bravo, é 68, é o tempo do Ato Institucional e porque nós nos reuníamos, alguns artistas de São Paulo também vieram para exatamente conversar e chegamos à conclusão que iríamos boicotar como boicotamos durante vinte e tantos anos, esses artistas pelo menos seguiram, qualquer exposição em instituição nacional. A Bienal como alvo também, e os alunos que se tornaram artistas como Fernando, o Paulo, eles, apesar de estarem começando os trabalhos deles, nunca ficaram mandando porque haviam os salões porque havia sempre uma verba para o Salão Nacional, Salão do Paraná, sei lá mais, nunca mandaram por, por uma ética, outros mandaram isso não me interessa, o Zanini soube de outros alunos meus que participaram e ele achou um absurdo, mas é assim mesmo, isso eu não vou, não vou deixar os nomes gravados, não interessa ...

P - Mas vocês não participavam, mas também não iam assistir a exposição por exemplo?

ABG - Não participava desses eventos. O que acontece que independente o Zanini, internacionalmente, conhecia muitos artistas da Europa principalmente, da Europa Oriental e ele começa a convidar para participar junto com exposições onde eu participo, onde eu também ajudo a organizar vem vários que são muito conhecidos agora, todos da área experimental, da área do pensamento conceitual, da Alemanha Orien-

tal, da França, de Paris, vieram alguns muito interessantes, era o Zanini o contato, ele que conhecia toda essa gente inclusive começa a fazer essas mostras internacionais naquele pedaço dele ali no MAC, o MAC ali na Bienal, então exatamente, é o contraste, o resto da Bienal continuava a abrir, houve boicote.

P - Mas você chegaram a conhecer essas obras do Nam June Paik, dessas outras pessoas que estavam trabalhando com o vídeo?

ABG - Sim, deixa eu colocar a emenda disso que você perguntou que nunca saiu por escrito é o seguinte: As Bienais de São Paulo continuavam. Então na Bienal de 75, eu acho, os meus vídeos já tinham participado da exposição da Filadélfia, aparece uma exposição de uma curadora americana, aliás uma pessoa com uma postura política muito radical, mas ela não estava sabendo dos acertos da Bienal de São Paulo, nem do nosso boicote, porque esse boicote não foi publicado – ninguém é doido de publicar um boicote com assinaturas. O medo é físico, ninguém está brincando de ser herói, ela traz uma exposição que é a Videoarte sem os brasileiros, era internacional. Ela trouxe aquilo completo eu fui ver a Bienal por causa do Nam June Paik.

P - Então você foi! Era isso que eu queria saber, vocês não participaram, mas vocês foram lá ver a exposição?

ABG - Não, não fui a nenhuma outra, eu fui a essa para ver a videoarte dos Estados Unidos.

P - É porque foi aquela exposição que vocês tinham participado. Imagino que vocês estavam curiosos!

ABG - Eu conversei muito com essa curadora, e saiu uma publicação do que ela fala sobre essa videoarte que ela traz e no qual ela desconhece que tinha os brasileiros. Não porque é uma bobona, é porque fizeram uma essência, é isso, mas eu não posso dizer que ela deixou de fazer. Mas eu contei a ela, essa exposição é a exposição que eu acabo de participar da Suzanne Delehant, ela nem é a Suzanne Delehant que traz a

exposição, o que houve entre elas eu não sei, mas eu acredito que a Suzane não permitiria que você tirasse alguns artistas participantes para poder ter uma representação internacional, isso foi um crime, isso é um crime, eu não me interessaria participar das Bienais mas dentro do contexto de que isso é exposição Videoart original não poderiam, agora é um momento político que eu não vou lá para discutir, o Zanini ficou totalmente perplexo, ele soube disso, eu tenho esse texto, é uma coisa louca. Antes de ele ficar doente eu me lembro que ele me pediu se eu tinha esse texto e eu posso dizer que eu tenho não sei aonde porque aqui é mundo de papéis, tá entendendo, era um texto que tinha saído no New York Times, ou qualquer coisa assim falando sobre essa Bienal eu não sei se toca nesse assunto de boicote mas não sei.

Enfim, eu contei a parte talvez principal da relação desses principiantes, eu também fui principiante no atelier da Faiga e eu não vou dizer que era uma artista dos anos 50, a gente tem uma história da gente, a gente tem uma certa, não é modéstia não, porque a modéstia não é mas humildade é em relação a essa, como é que se processa alguma coisa, como é que vocês estuda com, a pessoa tanto é que continuaram estudando comigo esses artistas.

Em fim de 75, eu fiz uma exposição, enquanto isso eu também trabalhei muito numa série de trabalhos que eram gravuras em metal fotográficas, foi um laboratório que eu fiz aqui na minha casa para levar imagens da superfície lunar para dentro da gravura. Fiz uma série, expus na galeria Bonino, do Rio de Janeiro em 74. Quer dizer, a minha atuação não era só com os alunos, com os cursos, claro, mas com o meu trabalho individual e nessa exposição veio muita gente, e apareceu exatamente quem? A Letícia [Parente]. A Letícia veio, se apresentou. Disse: "olha eu estou chegando de fora, acho que era do Ceará, onde ela morava. Estou vindo com a família para morar aqui e me interessa o assunto de arte, eu gostaria de te conhecer" e ai eu disse: venha que eu tenho um atelier onde eu tenho algumas pessoas estudando comigo. E a Leticia

veio, e a Letícia é uma estrela também né, a cabeça dela. A Leticia logo, a aproximação com ela, ela com o Fernando principalmente, ela estava em um engajamento político, ela era química, ela ensinava química na faculdade no nordeste e eu acho que ela veio para ensinar aqui também.

P - Vocês tinham conhecimento daquela revista Malasartes?

ABG - Malasartes só sai em 76, antes dessa revista foi publicado pelo Julio Plaza e com o Italiano, uma outra revista antes da Malasartes que perguntando a Regina Silveira ela vai saber, nós fizemos essa revista, era gente da USP, era o Haroldo de Campos, era uma mistura de coisas nas revistas e também obras da gente que saiam publicadas e foram feitos três números, eu trazia essa revista para cá para vender para os artistas. Mas mesmo nessa ocasião eu a Maria do Carmo, o Vergara, o Zilio, a gente começa a se reunir na casa da Maria do Carmo, no sentido de conversar sobre a necessidade de publicar alguma coisa sobre o que a gente está fazendo, trabalhando, nesse mesmo período que já é 76 vai se criar a área experimental no MAM, eu que tinha saindo do MAM em 73, eu volto ao MAM para trabalhar com uma pessoa chamada Irma ARESTISABAL que nunca aparece o nome dela, é uma argentina, uma pessoa brilhante que era uma professora na PUC de Artes. Como ela era argentina ela foi também curadora de uma Bienal de Veneza, ela transitava, mas ela morava aqui no Rio, ela foi trabalhar no MAM. O MAM estava meio acéfalo na época, e eu fui para dar um curso mas de outro tipo lá, informalmente, e aí começa-se a conversar, e na casa da Maria do Carmo, a gente ia assiduamente em uma época que era perigoso e Maria do Carmo morava em uma casa, mais perigoso ainda. Íamos lá para conversar sobre a possibilidade de, apareceu a ideia de distribuímos coisas escritas mas em folhas porque não havia dinheiro para se poder produzir alguma coisa mas pretensiosa e aí várias reuniões, a gente anotava coisas começava a escrever texto com a intenção de escrever sobre a arte, eu

nesse período, talvez também porque no passado ter toda uma ligação com a palavra, com a literatura porque eu estudei na Faculdade Nacional de Filosofia, paralela a arte, eu sou formada em línguas anglo-germânicas, anglo-saxônicas, em literatura, em línguas então, em latim, porque tinha que estudar muito na época e sempre havia textos, eu sempre, não tem nenhuma facilidade, começo a usar o pensamento artístico para escrever de uma forma pensada e reflexiva, começo a publicar em São Paulo nesse época, tinha um semanário chamado AQUI, eu não sei se algum número chegou a tua mão, eu não sei quem era as pessoas e publicavam isso antes de Malasartes mas era só jornal, em preto e branco e vermelho, me pediam textos, e um texto que eu escrevi, a temática era deles sobre o que significa o espaço social da arte, coisas assim eu vinha escrevendo então não por acaso, eu estava me reunindo com essas pessoas e com a Maria do Carmo, eu trabalhava com essas gravuras, eu estava ligada a muita coisa e também em 75 eu tinha viajado para Nova Iorque e tinha conhecido o Beuys e o Acconci, algumas pessoas, conhecido de fato no sentido de conversar com eles.

P - Você fez uma entrevista com ele acho que eu até vi um vídeo do Acconci.

ABG - Esse vídeo, um trechinho eu vou te mandar, se possível, um livro meu sobre a minha obra atrás tem um vídeo que tem trechinhos, pequenos trechinho de vídeo do meu trabalho, um deles é um pedacinho dessa conversa tal, então esse encontro com Beuys tinha sido para mim mais importante que tudo, porque ele se figurava muito antropológico que era um dos meu interesses mesmo além de outras leituras minhas, eu cheguei a ir ao museu de antropologia para me inscrever para estudar mas não tinha tempo eu cheguei a ver os horários e não tinha tempo, não havia possibilidade tinha os filhos adolescentes, uma miséria muito grande, eu comecei a fazer patê de fígado e vender em restaurantes eu ia com um lenço na cabeça, não me reconheciam foi que eu me salvei em dois

anos aqui com as crianças, conseguindo vender patê e faria qualquer outra coisa, eu realmente me dispus a isso. Mas sem conhecimento dos próprio donos dos restaurantes porque não era que eu fosse tão conhecida, mas já conheciam minha cara com esse narigão e essa coisa, eu ia com o lenço, aí eu vendia o pate por quilo e em uma dessas em um restaurante super incrível. Eu fui de lenço e eu ficava de lado como se fosse camponesa, e ele me perguntou, você não é a Anna Bella Geiger, me deu vontade de dizer que nas horas vagas sim, qualquer coisa assim, aí passei a mandar a menina que trabalhava comigo, depois ali eu falei eu não vou mais ali, eu comecei a vender o patê lá para o pessoal da FUNARTE, do escritório da FUNARTE, estava todo mundo ganhando bem e eu levava aqueles pacotinhos de patê, é para rir mesmo, escuta, eu sou filha de imigrantes, eu não sabia como é que a gente se salva, a gente se salva de várias maneiras.

P - Eu sou amiga da Tatiana Tofolli, eu assisti o episódio de MISHMASH, inclusive em entendi a questão das escadas que você usa no Passagens que era o onde você morou com os seus pais, não foi?

ABG - São as minhas estórias que a gente acaba acumulando, o meu encontro com Beuys aquilo deu uma conversa que me restaurou. Isso foi depois em Nova Iorque, depois eu encontrei-o outras vezes fomos conversando, eu fui uma vez a Dusseldorff que ele me deu o endereço, estava na Alemanha fui lá para conversar então realmente e outras pessoas como Acconci, que eu encontrei e tivemos uma correspondência então, essa possibilidade de se ensinar e de ser artista meu deu, vamos dizer, intelectualmente a possibilidade de poder manter alguma correspondência que fizesse sentido para o outro, não é olha o Beuys, eu sou uma artista, não, isso para o cara, é um deboche de qualquer maneira.

Isso aí, tá se falando da revista Malasartes, eu não perdi de vista passam-se os meses e eu também super ocupada e às vezes falava por telefone com a Maria do Carmo, é não está havendo reunião, o

Vergara um dia me encontra, meses depois e disse: Anna Bella, todo assim que é todo animado, eu quero te convidar para o lançamento da nossa revista que vai se chamar Malasartes, eu na hora saquei mas o que é, isso é o clube do Bolinha, eu perguntei, porque você vê essas ideias agora que se fortaleceram sobre o feminismo. Você trabalha na mesma condição de um artista homem, mulher seja o que for mas isso foi totalmente um machismo. Aí quem era, o Zinho, e ai entram as pessoas que não eram essas que se reuniam conosco que eram, Ronaldo Brito, é a pessoa pensando o momento, pensando de um modo diverso, eu não sou uma teórica, eu penso porque eu penso o meu trabalho, então com isso, penso certas questões mas muito bem, lançamento da revista, eu falei o que tinha que falar, eu não ia berrar, chorar.

Mas então, o lançamento, se eu fui ou não, eu não me lembro, mas eu comprei cada número dessa revista quando não se sei era publicado semestralmente eu não sei, eu sei que as revistas tinham um material muito bem feito de informação, mas antes disso a revista GAM que era uma revista/jornal que era de uma editora de uma gráfica Europa, eram dois irmãos, pessoas de uma generosidade, eu os conheci, cada vez que eu fazia uma exposição com alunos ou com não sei o que lá, ele dizia, a gente publica isso e acabo publicando um levantamento que eu fiz para isso, o Fernando, que já estava estudando comigo e chamei o Paulo também fizemos um levantamento de todos aqueles artistas conhecidos ou desconhecidos que estavam trabalhando dentro desse foco de uma discussão exatamente transgressora do que era o momento da arte o que significava uma atitude política merecedora porque eles publicaram de A à Z, com imagens do trabalho de cada um em preto e branco o que os artistas estavam fazendo não só do Rio mas eu consegui juntar dos que eram de São Paulo por causa da minha relação com o MAC que continuava ajudando o Zanini em várias tarefas até internacionais, de qualquer maneira a Malasartes saiu, contribuía para o momento.

P - Eu falei mais da Malasartes por causa daquela tradução do texto do Kosushi, sobre arte conceitual e gostaria de saber se vocês leram e discutiram entre vocês e o seu grupo que eram os seus alunos que trabalhavam junto com você.

ABG - Deixa eu te falar a estória do artigo do Kosushi, eu tenho a impressão que o artigo do Kosushi é publicado na primeira Malasartes, as pessoas que estavam comigo desde de 72 lá no MAM das poucas pessoas que participaram do trabalho que eu apresentei, O Circumambulatio, dentre elas, uma das minhas alunas era a Suzana Gaieham, ela leu o artigo do Kosushi, ela era da área de filosofia não praticava nada ela era uma pessoa assim muito pensante e ela não veio, frequenta a minha aula de uma maneira sistemática mas passa a conhecer, ela então escreve criticando totalmente a possibilidade do Kosushi a respeito daquela ideia baseada no filósofo e é também uma sensação de repente de onde aparece uma pessoa analisando o texto do Kosushi criticamente, então Malasartes publica isso mas no segundo número para um terceiro número, o Zilio que é um daqueles que vão fazer a revista mas são homens, eu estou reparando quantas coisas foram impedidas por razões do machismo nas artes mas o número de histórias que não são folclóricas onde isso aparece, esse é um específico mesmo para se perguntar porque vocês não chamaram a Maria do Carmo e a Anna Bella no sentido de as coitadinhas não, porque que essa gente que começa a fazer a participação e a reunião não vai participar do compto geral né, então a Malasartes no terceiro número o Zilio me procura para escrever sobre a tal da área experimental no MAM, tinha sido criada naquele ano e apesar de eu ter sido uma das pessoas junto com a Irma que todo mundo conhece porque isso não tem documento a Irma infelizmente já faleceu mas são reuniões porque a gente pede para a diretora do museu a Eloisa Lustosa que então avance nessa ideia da experimentalidade e deixe o museu ser ocupado por essa experimentalidade, é claro que ali, conseguir um espaço foi o que nós conseguimos lá no últi-

mo andar, afastado mas é claro que não deu o museu todo, é claro que na época a gente era muito radical e eu escrevi um texto menosprezando de alguma maneira que não é uma área do museu que é experimental que não é só isso o texto mas deveria ser, o espaço do museu que se tornou experimental e que precisaria ser ocupado inteiramente com essa produção né, com esse resultado, de qualquer maneira a área experimental a escolha de alguns artistas, então eu já consigo introduzir artistas como o Fernando, a Leticia para terem exposições pontuais naquele local então começam a aparecer esses artistas com uma produção sua né, individual, foi muito bem sucedido o espaço experimental foi muito visitado, foi muito polêmico mas polêmico de um ponto de vista que interessava onde naquele local, as obras mostravam certas construções que não eram talvez exatamente das belas artes e também não era modernidade, nós estamos em outra época.

P - Agora me diga uma coisa, como foi o processo da produção do vídeo do telefone sem fio? Como foi o processo? Você pode contar?

ABG - Posso claro, eu naquela época, isso foi em 76 e essa maquina de vídeo, a primeira a Portapack do Jomico, nós devolvemos depois de um certo tempo uma máquina muito difícil por causa do peso da coisa e tal, a maquina as vezes ficava na minha casa e às vezes na casa da Leticia, eu preferiria que ficasse na casa da Leticia porque aqui ficou mais apertado, eu acho que ela tinha mais tempo, eu achei que a responsabilidade podia ser dividida, aquela máquina era nossa, era um máquina comprada por nós, de segunda mão, péssima de manipular, ela usava de vez em quando, então nos reunimos muito para ser felizes, para em um momento tão horroroso, eu dava festas aqui em casa, bailes que o baile não era proibido, na casa de alguém, música né, a Leticia fazia uns jantares na casa dela, jantares baianos maravilhosos tal e então em tantas conversas eu recebia uma revista, que só que era a Flash Art, que eu conhecia o dono da Flash Art, um italiano quando eu viajei com um desses prêmios

e fui até Paris e essa revista eu já conhecia a Flash Art que ainda continua publicando e eu não recebia mais nenhuma informação de nenhum material por falta de não poder fazer a assinatura de nada porque eu dava aula e me interessava trazer essa informação eu me lembro que o Ivens sempre dizia a Anna Bella trazia lá umas coisas de fora para informar como se eu fosse uma estrangeira não é, é porque ele não sabia inglês né, pelo amor de Deus, o que acontece é que tendo encontrado esse cara, ele ficou espantado que ele viu eu tinha ido a Paris com o meus caderninhos e tudo, ele até comprou alguns e depois fui a Hamburgo, eu estava tão contente, então me apresentaram ele, ele disse eu vou começar a mandar revista para você de novo, assinatura e disse eu estou fazendo um diário Art Diary que era uma invenção e disse assim vou incluir você e eu digo então vamos incluir toda a minha turma, então é incrível que no Art Diary, a onde tem os maiores artistas, tá lá, Rio de Janeiro e tá São Paulo com os nomes do Fernando, do Paulo e de toda essa gente, esse Art Diary é uma revista ainda em preto e branco, esse é a minha lembrança, é a minha memória, e depois o resto vai acontecer do modo que aconteceu em uma das Art Diary que eu vejo uma cena que são mulheres umas ao lado da outra, sentadas não muito jovens ou coisa assim tipo população, em umas cadeiras e aquilo ocupa a página inteira, uma tá falando com a outra, eu digo, isso ai é o telefone-sem-fio da gente, é engraçado que um ano antes eu tinha estado em Nova Iorque, eu conheci também e muito o Bob Wylson, que estava fazendo as primeiras peças de teatro e uma das peças que eu fui assistir, tinha um momento que eram duas pessoas conversando que era Chit-Chat, só falavam isso, para dizer que era uma conversa, era o nosso bláblá ,então a gente não tinha nada, não tinha para onde mandar trabalho, esses meu queridos que estudavam comigo, vamos fazer uma conversa um telefone-sem-fio e então nos reunimos. Primeiro eu botei umas cadeiras e chamei o meu filho, David, que tava com 16 anos que passava a fazer os meus vídeos em 76 em diante porque não era mais o Jomico, apesar que o Jomico

ainda fez o outro, então David, que era câmera, e ele já trabalhava com fotografia e ele agora é um cientista em Nova Iorque, enfim na área de inteligência artificial, então, eu conversando com David, no preparo de uma ideia que tem que participar coletivamente, estavam aqui no meu terraço ou no terraço do Ivens, não consigo me lembrar mas estavam lá aquelas pessoas que você vê conversando ali, e tem que reconhecer que na verdade são as que estavam trabalhando comigo, tinha também a Ana, a Ana fazia fotografia não era bem aluna minha não, de qualquer maneira ela está lá na imagem, ela inclusive não fala nada na conversa mas quando ela fala alguma coisa eu caio na gargalhada que era engraçadíssimo porque o que era, ninguém planejou o telefone-sem-fio, vamos fazer um telefone-sem-fio, é uma brincadeira e ficamos mais de uma hora então o David disse assim, não vou poder com essa câmera para lá e para cá, nas pessoas sentadas de frente, eu não vou conseguir circular porque não sei faz um círculo de cadeiras eu fico no meio rodando, adorei a ideia e é isso que funcionou, então, ela começa de qualquer um ali, e conversando que diz uma palavra, não quer dizer que são palavras da arte, só que quando se repara, ela é talvez mais engraçado para nós, porque na hora que passa pelo Fernando, ele passa isso para quem tá do lado, é o Paulo Herkenhorff, e o Paulo vai passar para mim, e eu vou passar para Leticia, quando o Paulo passa para mim, ele já fala uma besteira, desmesurada, a metade eu não ouço, não entendo, fico rindo e passo adiante, daí se vê, não estou entendo o que é, mas passa adiante o que eu ouvi, a Leticia eram mais low profile, ela fica ali rindo, ficamos assim mais de uma hora, passando as palavras mais pornográficas, não-pornográficas, então esse é um vídeo de participação coletiva, o vídeo é David Geiger que filma, a concepção original é minha, mas em uma coisa que não um vídeo, mas um vídeo para nós e, depois isso passou a ser uma luta que eu não entendi de pessoas...eu estou me alongando um pouco mas é que com isso, colocando um pouco mais talvez com informações mais precisas como que as coisas ocorrem em um clima de uma amizade ab-

soluta total, uma confiança total e inclusive como foi sempre, eu poderia dizer uma esperança de aquele trabalho que se estava se fazendo, ele não era qualquer trabalho porque qualquer coisa que nós fizéssemos, pensada, tava repercutindo pelo menos através do MAC com o Zanini, que exatamente estava ajudando a gente a poder contribuir com isso quando você tem, como eu posso dizer, não é caminho, é na frente, você vai pensando e eu estava dando o curso aqui e eu ia pensando junto com o meu trabalho, não havia separação tanto é que realmente foi minha ideia levar os vídeos desses alunos para participar da mesma exposição que eu, essa coisa justa, ela com o tempo e talvez com a morte da Leticia, porque eu não continuei, anos depois eles continuaram participando também, teve mil exposições na Itália, uma artista em Roma faz, ela era uma pessoa que trabalhava com o Zanini apesar de ela ser de lá de Roma, ela organizou uma exposição que se chamava Os sete artistas conceituais do Rio, historicamente era muito importante, então ela incluiu o que era minha turma, uma turma de pessoas, mas depois com o tempo algumas coisas foram se desentendendo a ponto de eu ficar muito aborrecida com o fato de que esse vídeo polêmico, ele não é polêmico, o telefone-sem-fio, ter sido levado pelo André como sendo o vídeo da Leticia Parente, isso está no anais de tudo.

P - Em alguns lugares que eu pesquisei, exatamente, a gente encontra como se ela fosse a autora.

ABG - Mas isso ele não sabe, não se faz isso, é um rapaz, tem que ter ética para essas coisas, e quem me alertou foi Alex Sopine que uma vez viu o vídeo, a Leticia já faleceu, infelizmente, que ela no grupo e o Fernando e o Paulo eram as pessoas pensantes, a Miriam também mas a Miriam nunca quis muito com as artes, eu não estou excluindo ninguém mas eu não posso ver que numa exposição da Leticia, não sei se foi no MAM, não sei, enorme, esse vídeo que estava passando também, eu fui lá ver porque ainda mais quem participou ainda ri daquela maneira de a gente conseguir ser feliz no momento daqueles, é isso que está mos-

trando, eu acho que está mostrando mais ainda, eu acho que o telefone-sem-fio acabou sendo, eu pensei isso há pouco tempo, como uma metáfora do momento onde cada coisa que se diz ela é entendida de outra maneira e não pode ser revelada, então, mas é porque quando a gente está dentro de uma situação a gente trabalha com aquelas ferramentas e elas aparecem.

P - Está implícito nos elementos que vocês usaram, está implícito tudo isso.

ABG - Com certeza, eu já nos caderninhos, eu vinha usando muito a palavra, é um trabalho que eu acho de ideologia que eu escrevi, no ideologia já tem elementos desse tipo porque eu sou muito ligada talvez a essa coisa da gramática da palavra então, no Ideologias, é um desenhinho de uma menina e de um menino, ela diz brá, bré, brí, bró, brú, o menino diz drá, dré, drí, dró ,drú. Ela está dizendo que ali está escrito Brasil, ele está dizendo que a palavra quadro, eu peguei isso de um caderninho primário dos anos 30 e eu botei em cima escrito ideologia, fiz um vídeo que eu chamo de Ideologia onde as pessoas ingenuamente estão falando as coisas, então, não quero com isso, não estou atribuindo mas essa história polêmica. Ele deveria, eu mereço que peçam desculpas, eu estou falando isso para você e que o Arlindo talvez não saiba mas que não vieram nenhuma desculpa absolutamente nada, eu exijo que ponha que é o David que fez o vídeo, ele fez esse vídeo, o vídeo não sairia tão bom se não fosse o vídeo do David Geiger, que é meu filho ou não interessa, ele é o VT ali.

P - Então você não lembra se aquele terraço ali era da sua casa ou da Leticia.

ABG - Isso eu não me lembro, eu tenho que olhar direito porque antes eu achava que era daqui outro dia eu olhei bem, eu digo mas o terraço do Ivens que era parecido com o meu, tem alguma cena ali que eu vi algum edifício, eu não sei mas não importa porque esse ambiente de terraço, é onde também a gente fazia os vídeos, a Sonia fez um vídeo lá da feijoada, ela usava

esse dois espaços, não somos colegas, são amigas em um propósito, tudo o que eu podia que era na relação com o Zanini, eu fui colaborando e ajudando, então isso tem um ressentimento atrás disso que não se resolveu porque eu tive que acabar falando sério com o André Parente sobre isso. Imagina porque também o que é a venda desse vídeo, como que vai vender como propriedade, não pode, eu estou falando, essas coisas são sérias, dentro de um acordo ético tão grande como toda essa coisa, boicote a Bienal, não participa, a Leticia é uma pessoa importantíssima para esse grupo.

P - Agora sabe que no catálogo da exposição depois eu li, estava escrito que é um trabalho coletivo, eu acho que ele tirou.

ABG - O que quer dizer trabalho coletivo, se você definir para mim um trabalho coletivo, é que cada um daquelas pessoas disse vamos fazer um telefone-sem-fio, você está entendendo, o ridículo da coisa, se eu atribuo que fui eu que criei a ideia, eu nunca atribui mas o momento que começaram com... então não é para dissipar essa ideia de andaram comercializando e botando a autoria, a Leticia, coitada, não tem culpa nenhuma, mas o filho não pode fazer isso, isso é muito sério porque o André não é só isso que ele já usurpou, o trabalho de outro cientista que é do Impar, sobre o cinemascópio, então o que eu estou dizendo é isso, que não é dele e ele atribui, então são coisas, está se falando agora do Governo, pois é, mas se fala porque as pessoas têm as mentes mais as vezes um pouco torcidas.

P - Mas ficou registrado aqui isso e eu vou transcrever essa entrevista e ela vai fica na minha tese e o Arlindo vai ler também, então de alguma maneira isso está registrado.

ABG - Eu as vezes vou a São Paulo por um dia, dois. Também ele nunca se correspondeu algum assunto, se quiser estou aqui.

P - Tá bom, eu falo para ele e muito obrigada.

FIG.34 Foto de Rodolfo Caesar

3. ENTREVISTA COM RODOLFO CAESAR

RIO DE JANEIRO, 03/07/2017

P - Eu acho que você pegou mais ou menos assim, tem isso desse período que eu te falei dessas conexões parece que não era uma coisa como por exemplo acontece nos estados unidos os alunos do Cage que tem uma relação com a performance, uma coisa mais contaminada de outras artes e uma outra coisa que eu fico pensando mais é sobre a sua carreira a questão da música eletroacústica e você indo mais para o lado da arte sonora vai saindo um pouco desse caminho muito especifico, música, eletroacústica e abre um pouco mais o leque

RC - Eu tive uma recaída no meio mas tudo bem.

P - As recaídas fazem parte também mas assim como que é. Porque todo mundo que vai estudar som, cinema ou vídeo vai falar da música concreta, do uso dos sons mas também tem essa questão do específico da musica e de repente a arte sonora, ela abre mais e se contamina, das outras artes, então é essas duas coisas, essa coisa histórica e depois esse outro caminho.

RC - Bom o histórico, bom eu acho fundamental mencionar que o instituto Villa Lobos, na época dirigido pelo Reginaldo Carvalho, que criou conceito de educação musical, que até hoje não vi nenhum projeto tão bacana como dele, e o que era bacana era a mistura, nós tínhamos professores de várias áreas, tinha aula com Waltercio, que era professor, tive aula com a Anna Bella Geiger.

P - Que ano que foi isso?

RC - Em 70, 71, quer dizer, ela dava uma aula no MAM, que nós entrávamos, entrava a nossa turma de alunos, não tinha nada fechado em termos institucionais, era uma relação que existia entre professores do Villa Lobos, que era na praia do Flamengo e também o Frederico de Moraes, tivemos aula com ele, e Ronaldo Brito, então você imagina, a escola de música que tinha esses professores, era fantástico, e os alunos eram uma mistura danada, desde Paulinho da Viola, até roqueiros, freiras mas infelizmente não deu, não foi adiante, por conta da liberdade com relação as drogas que nós todos tínhamos naquela escola, foi fechada e colocado um general, dirigindo.

P - Eu não sabia disso não, dessa parte.

RC - É uma história que pouca gente conhece, eu estou até relembrando muito porque esse ano, faz cinquenta anos, na fundação Villa Lobos e me chamaram para fazer um depoimento sobre isso, então estou refrescando a cabeça sobre

isso, estou lembrando de bons tempos, maravilhosos, então nós tínhamos essa ligação, então o Hélio Oiticica aparecia volta e meia senão para ter aula ou para apresentar trabalho ou pelo menos para pegar o amigo para levar não para onde, sabe, era galera, era turma grande, então tinha troca não só no sentido acadêmico, mas no sentido de lazer, do círculo de amizades, volta e meia tinha pessoa lá, e tinha alunos de outras áreas também, Milton Machado era meu colega, artista super importante, na época ele tocava violão, estuda no Villa Lobos, aliás foi assim que a gente começou manter um relacionamento profissional, mas acabou o Villa Lobos, e existia a bienal de música que já estava começando na época, em 71, 75, 77, começou lá nos anos ímpares, era um evento que congregava pessoas de várias áreas, não tinha só músico, hoje em dia é só músico, só tem músico lá, e talvez isso seja uma das coisas que explique porque me encaminhei para uma área um pouco separada desse mundo específico da música, como instituição, comecei a transitar por outros domínios, cada vez a Bienal tem um público menor, muito restrito ao público da música, antigamente você tinha artistas da dança, gente do teatro, tudo lá, esse estilo, os dez dias de bienal,

P - Então essa ideia que eu tinha que vocês não se encontravam, é totalmente errado então, vocês, estavam o tempo todo, se trombando e se cruzando, e na verdade, tudo bem não existia um movimento oficial, como vocês se permeavam ali né.

RC - Depois foi fechando, indo a caminho do anos 90, aí que começou o fechamento mas antes era bem aberto, antes tinha muita mistura, eu mesmo trabalhei com gente de várias áreas, dança, teatro , cinema, de animação, houve um tempo que tinha, aqui um grupo canadense, implantando aqui um estúdio de cinema de animação, onde era a Embrafilme, na CTAV,

P - CTAV, porque tinha uma convênio, entre o Brasil e o Canadá,

RC - Volta e meia, nosso estúdio aqui da Glória, nessa rua aqui em baixo, volta e meia tinha gente, da animação, trabalhando lá,

P - Interessante isso porque, realmente eu acho que não precisa ter tipo uma plaquinha,

RC - Não teve o registro histórico disso, mas houve uma grande troca,

P - Isso da Anna Bella, interessante de você falar que você iam no MAM, que ela dava o curso, e ela dava aula lá também

RC - Não ela não dava aula no Villa Lobos, ela dava no MAM, a gente que ia lá

P - O MAM sempre foi um imã, né de acontecimentos,

RC - Nessa época o MAM era incrível, e era uma época de ditadura de chumbo, então tinha muita gente ligada às artes fazendo, tentando entender o mundo de uma outra forma.

P - Tem uma coisa também que talvez não tenha deixado claro isso porque falando com Anna Bella, a gente fazia muitas reuniões na minha casa, encontros e festas mas tinha que ser uma coisa meio porque tudo era proibido, naquela época, você se reunia com muitas pessoas, então, não era assim tão exposto, alegre e feliz, não era bem isso, que parece que esse pessoal, da música eletroacústica, eu vendo de fora, parece que se fechou num mundo meio assim,

RC - A explicação que eu dou, eu concordo contigo, eu explicação que eu dou, é que até os anos 90 a tecnologia analógica, ela não permitia uma porção de estratégias composicionais, ela era mais dura, mais difícil de malear, aquela materialidade, do som gravado, transformar o som gravado e fazer todo aquele processamento. De filtrar, tudo isso a gente podia fazer, mas era difícil, e impossível de refazer, praticamente impossível de refazer, um caminho, uma trajetória, obter determinado tipo de evento, um complexo de eventos, para reproduzir aquilo era praticamente impossível, dependia muito da sorte, aí o preço da fita

era altíssimo, aí quando aparece o computador, muda tudo. Nesse sentido. Então houve uma espécie de caretização quando o computador entrou, e eu fui um dos que caiu nessa armadilha, estava te falando que tive uma recaída, eu fiquei super atraído pelas possibilidades do computador de controlar processos, poder reproduzir processos e à partir de um recuo, estudar processos e avançando com ele. Então as composições podiam ter muito mais complexidade e limpeza, que não tinha mais ruído e chiado da fita, então eu vejo que houve uma caretização na música que coincide justamente com a entrada dela na universidade. A música eletroacústica analógica no Brasil, ela praticamente se resumia, ao estudo do Conrado Silva, em São Paulo, o Wilson que aliás trabalhou aqui e pessoal do Rio, não tinha lugar nenhum porque o Villa Lobos tinha fechado.

P - Você tem um estúdio?

RC - Eu saí duas vezes do Brasil, uma vez que nem sabia que eu ia pegar em música eletroacústica, foi a primeira vez que eu acabei estudando com o pessoa lá da França, do Schaeffer, aquela turma, depois vim para cá, vim para cá, fiquei 7 anos e fui para Inglaterra, e os setes anos antes da Inglaterra, eu fiquei com o estúdio da Glória, que era divido, não tinha escala, e tinha mais duas pessoas, a Sandra Lobato, que virou cantora lírica, e o Marcelo, Guilherme Alencar, que virou crítico de cinema lá no Uruguai, mas éramos nós quatro, que criamos o Estúdio da Glória, depois apareceram outros.

P - Você acha que era um campo de gente que permitia mais experimentação então. Quando você não tinha entrado na universidade.

RC - Ainda não tinha entrado na universidade e por conta disso, talvez a gente tivesse, porque tínhamos também menos autonomia, porque uma vez que você entra na universidade, é muito gostoso, pode te isolar, aquele abraço maternal que pode te sufocar, e naquela época a gente tinha que sair à luta, vou me encontrar com o coreógrafo para fazer um trabalho,

uma vez que você entra para a universidade, tem um efeito de dessocialização muito grande, justamente nesse período, a música eletroacústica no Brasil, ela encaretou, ela pode ter ficado mais bem feita, no sentido composicional, mas ela institucionalmente ela se isolou bastante.

P - E no resto do mundo, você faz essa mesma avaliação?

RC - No resto do mundo ela sempre fui muito institucional, sempre, na França, tinha na época que eu estava na França, setenta e pouco, tinha uns 5,6, estúdios na França, alguns estúdios criados graças a uma lei, do Mario Rout, de descentralização da cultura na França, então, tiraram Paris do mapa. Então criaram estúdios, espalhados pela França, mas eles foram pouco a pouco sempre tragados, e a universidade depois integrou, por exemplo conservatório de música, integrou o meu curso, que eu fazia, eu fazia um estágio, que virou um curso universitário. Em outros países, já existia dentro da universidade, na Inglaterra. Eu voltei para Inglaterra para encontrar, vários estúdios, em várias cidades. Mas sempre concentrados em universidades.

P - Mas o pessoal ligado a sonologia também está na Eca né?

RC - Esse é outro momento que agora tem uma abertura muito grande, agora está tendo uma abertura incrível, mas passou,

P - Mas como você enxerga? Me parece parece que ficam dois pólos que até não se amam tanto.

RC - Exatamente, mas nasceu assim. A sonologia, ela foi um golpe, que alguns colegas amigos para preservar a amizade queriam continuar trabalhando mas a gente se sentia sufocado por algumas regras impostas pela Academia. Que era música eletroacústica acadêmica, e a computação musical. Que também era algo que vinha da academia. E era onde nós nos encontrávamos. Então isso foi no ano 2000, houve um racha. Algumas pessoas se desligaram desses dois braços. E começamos pensar o que fazer. E ai criamos a sonologia. Agora muitas pessoas que vieram para a sonologia vieram atraídos por

nós, pelos sorrisos da gente, pela alegria, e vieram de várias áreas diferentes. Dentro da música, quase tudo dentro da música, muitos vieram da parte pesada da computação. Então a sonologia, ficou muito dividida, entre um lado mais de humanas e o de desumanas. E agora, ano passado foi incrível o que aconteceu lá em São Paulo.

P - Eu não consegui ir, porque uma das coisas que eu estou procurando analisar, eu estava procurando sair um pouco do cinema, do mimetismo, em busca de uma representação do real, e aí como é que eu vou estudar o som nas artes visuais ou no que envolve audiovisual mas com uma maior liberdade de explorar outras possibilidades. Eu preciso de alguma base que também vai ser nessa área da arte sonora, daí o Rui dá o curso lá na ECA que foi muito legal, aí teve esse encontro internacional.

RC - Então a sonologia é um grupo pequeno, dentro da universidade mas ele está sempre querendo sair, aí no ano passado teve essa coisa que ligada a um ativismo feminista, e o lado nerd. Porque é uma loucura, algumas pessoas pensando em sound studies, como é o som usado para a guerra ou o alto falante, o que faz um alto falante, aliás lembrei a tese de um amigo meu maravilhosa, é sobre o alto falante. O que eu estava falando, dos nerds, os caras trabalhando com robótica, algumas pessoas preocupadas com coisas gerais, antropológicas e sociais e políticas. É bacana, mas a gente está querendo entender o mundo, não só o procedimento, então eu gostei muito desse evento ano passado, que deu essa respiração de sair para fora, de sair do próprio umbigo.

P - Mas vai publicar o que foi mostrado?

RC - Vai sair em uma revista.

P - Eu vou querer tomar pé exatamente dessa, porque eu acho que é da arte sonora e nessa reflexão que acontece dentro das universidades, que talvez eu vá encontrar um respaldo para eu pensar o som nessas outras obras, eu voltei para trás, porque eu senti que

não se falava sobre o som nessa obra. O uso do nessas manifestações que usa o audiovisual nas artes visuais. Então eu preciso desse material teórico. Eu fico meio buscando e achei que ia talvez na sonologia pelo menos na disciplina do Rui, já deu para dar uma. Você lembra de algum trabalho, assim especifico, que mexia com um pouco mais do antigo seu que mexia com o audiovisual e alguma obra sua.

RC - Eu fiz três peças audiovisuais, na verdade quatro, com uma trinca, eu até ganhei um prêmio incrível que se chama Sérgio Motta, e estou querendo entrar de novo nessa coisa, eu fiz um livro recentemente, o LUPPE, aquele livro era um site que depois ele ia virar um filme mas eu não consegui achar o formato daquilo, e resolvi fazer em livro para ficar mais fácil de distribuir, porque o site também era mais complicado era cheio de alvéolos, era bom de montar mas para uma pessoa ficar seguindo, ai começa entrar em loop, mas eu queria fazer o formato no vídeo, porque era muito material, trechos de filme, muita coisa que aliás foi embora não só porque entrou no formato livro mas porque ninguém quer ir atrás dos direitos autorais, só que eu gosto muito, até cheguei a fazer um pequeno ensaio, mas enfim, eu fiz em 2000 e pouco, 2003 acho, fiz três pequenos trabalhos com vídeo,

P - Eu consigo acessar, você tem alguma documentação? Mas você fez o vídeo ou uma obra mais efêmera?

RC - Eu fiz tudo em casa, porque a tecnologia de som usada na eletroacústica quando vem esse negócio de computador, veio para casa e veio junto a possibilidade de mexer no visual, aí eu fiz e a Elisa me ajudou, ela é artista até em um deles. Ela é artista plástica. Aí a Elisa me ajudou e outra artista que morava aqui que era designer agora ela está lá na Escócia, a Larissa, me ajudou em um outro, fez a parte de dedução visual que foi um grande sucesso, dessa parte da Larissa, tanto sucesso que um dia um amigo meu viu aquela parte visual sem o som, ser usada em uma festa rave, com outro som.

P - Com que eu acesso esse trabalho seu?

RC - Eu tenho ele, me deixa eu acessar aqui. Esse trabalho se chamava três clipes, o primeiro era clipes, o segundo, domingo e o terceiro, eu estive lá. Mas se você for lá no site tem essas informações, é a Larissa SUCHECS, figura, adoro essa menina, espetacular, ela comia muita coisa cor de laranja, cenoura, abóbora, e ela ficava da cor, ficava toda amarelada, novinha, ela não tinha nem trinta anos quando fez isso,

P - Parecia que esse grupo de vídeo não se comunicava muito

RC - Eu nem sabia que eles existiam, eu conheci a Anna Bella Geiger mas eu nem sabia que ela trabalhava com vídeo, eu era vizinho da Ligia Pape, vizinho de rua, eu não sabia que ela estava fazendo aquilo, então tem essas coisas também.

P - Só de você estar convivendo ali, eu acho que alguma coisa vocês dividem,

RC - Tempo depois, no tempo dos estúdios da Gloria, vinha a ter maior interatividade, mas aí já era a geração do Milton, do Tunga, desse pessoal, são mais novos que a Anna Bella

P - A Anna Bella é de uma geração mais antiga

RC - E o Tunga era uns dois anos mais novo que eu.

FIG.35 Foto de Pedro Vieira

4. ENTREVISTA COM PEDRO VIEIRA

SÃO PAULO, 13/06/2016

P - Você se formou em que?

PV - Cinema e televisão na FAAP em 78.

P - E ai você foi trabalhar em uma TV?

PV - Eu fui trabalhar na TV Cultura, eu na verdade, comecei a trabalhar com super-8, as primeiras coisas que eu fiz foi em super-8, as minhas primeiras experiências foram com super-8, montar e etc. Eu era músico, eu tenho uma formação anterior de colegial, eu estudava música. Estudava violoncelo, violão, toco

contrabaixo acústico, estudei música alguns anos, daí como músico não é profissão, eu fui obrigado a fazer faculdade de cinema que não é profissão também. E quando eles descobriram que cinema também não era profissão, os meus pais, aí me arrumaram um emprego na TV Cultura. Eu me formei e cinema e televisão, era um curso que a FAAP tinha os dois. Era legal porque trabalhava com os dois, aprendi com as duas técnicas, a gente editava tanto na Prevost ou a gente editava na televisão na ilha.

P - Hoje em dia esses cursos são separados.

PV - Eu acho isso um erro, hoje em dia o diretor, ele tem conhecer todos os suportes, tem que ter os dois lados. Na minha opinião. Daí eu fiz essa coisa e fui trabalhar na televisão. Em televisão eu virei produtor. O produtor na TV Cultura era aquele cara que comandava o programa. Daí fui para a televisão. Trabalhei na televisão. Na TV cultura de 78 até 83, 84 quando teve o Fábrica de Som. Eu dirigi o Fábrica de Som. Daí resolvi sair para o mercado. Fui para a TVDO. Conheci o Tadeu [Jungle] que apresentava o Fábrica. Daí o Paulo Priolli saiu que era irmão do Gabriel entrei no lugar dele na produtora. Aí na TVDO eu fiz vários trabalhos, inclusive o AC/JC VT Preparado que nasceu de uma maneira sem planejar porque a gente sabia que iria ter o lançamento do livro De segunda a um ano, aquele livro do John Cage que a tradução é do Rogério Duprat e do Augusto [de Campos], e do Rogério Duprat, acredite que eu sou um seguidor, você sabe muito bem. Fomos gravar a tarde de autógrafos que foi na Bienal. Era o lançamento, tinha um numero de música, eu não sei se era a Ana Maria Kieffer em um tenor que eu não vou me lembrar o nome complicado, tem o nome lá no crédito do filme. Foram feitas umas entrevistas uma coisa bem reportagem, daí quando pego aquele material cheguei para o Walter [Silveira], olhei para aquele material e falei, bom o negocio é o seguinte, eu estou a fim de fazer um vídeo sem imagem, vamos fazer um vídeo como o John Cage, desmontar todas as câmeras, inverte tudo, e a ideia é um vídeo sem imagem. No vídeo vai entrar

branco, branco, daí ele vai trocando de tipo de branco, a imagem entra como uma interferência no branco, ela é um ruído, um silence-violence, aquela coisa do silence-violence, e a parte do áudio, ele foi captado tudo o microfone da câmera mesmo. A repórter que era a Sofia Carvalhosa, a gente tinha um AKG, eu não sei se a gente tinha um microfone, um direcional, aquele direcional, era um Sennheiser, exatamente.

P - Mas grudado na câmera?

PV - Não, ele tinha um fish pole, que chama vara, que ele podia entrar tanto na câmera, como podia trabalhar na mão, e aí o que aconteceu foi o seguinte: eu passei oito dias gravando, os oitos dias de ilha mais ou menos, editando todos os ruídos, que eu consegui pegar, então sabia que tinha um prato caindo, então barulho, peguei aquele prato, aquele prato caindo, aqueles ruídos, aquela peça foi desconstruída e o áudio, ele é todo que a gente ficou trabalhando com o áudio em si, com ruídos incidentais, a gente foi pegando e montando os ruídos, para ele dar aquela trilha, dar aquela sensação auditiva, e daí o Walter [Silveira], a gente pegou a câmera e desregulou totalmente a imagem, e fizemos aquele ado, aquele ado, parece que os quadros ficam tudo meio colorido. Aquilo é uma câmera em um quarto. Não tem nada, aquilo é um defeito especial que a gente adorava fazer, eram vários defeitos especiais, trabalhar com grão, trabalhar com saturação, de buscar o pixel, buscar o drop out, editar o drop out, curtir o drop out. E aquela coisa do tempo do vídeo, foi um vídeo dentro do que a gente via na época, foi um vídeo que a gente fez , a gente brincava com o Walter que era feito para ser vaiado de pé, porque no mesmo ano o olhar eletrônico apresentou um vídeo, eles concorreram no mesmo festival no Vídeobrasil. Com uma coisa que já era um pré-globinho, sabe com a Sandra Sardenberg, uma ficçãozinha bem Globo, de cara de quem quer entrar no mercado. E a gente odiava o mercado. Eu e o Walter a gente vomita para propaganda. Eu não quero ser um diretor de propaganda como eu não queria ser um diretor de programa da Globo, eu

fiz Globo Repórter, mas a Globo é um câncer, eu não vejo a Globo. Embora seja uma pessoa que esteja com 63 anos, trabalhando desde os 25 anos em televisão, já trabalhei na Rede Globo. Mas não ia direcionar a minha produtora ou o meu ideário intelectual para me tornar um produtor de filmes para a Rede Globo. A gente tinha coisa totalmente radical, a gente era muito mais próximo do caos do que da sombra do que da luz, então, as obras da TVDO antagonicamente da Olhar Eletrônico que eram pessoas que tinham um comprometimento com a televisão, eles queriam fazer aquela televisão que deu certo. Eles foram muito bem sucedidos.

P - O meu objeto de estudo é uma vídeo instalação de 2009, que tem cinema, mistura uma imagem projetada num prédio, mas aí eu comecei a ler os livros do Arlindo um pouco e ele falava dessa geração, dessas gerações da vídeoarte brasileira e eu lendo aquilo, vi que ninguém tinha falado sobre o som desses vídeos, mas eu vou lançar um olhar ou um ouvido para alguma coisa e eu na verdade, eu comecei a estudar, percebi que o meu foco era sobre o uso do ruído, então assim, porque ele divide em primeira geração que é a dos primeiros artistas que usaram, então a Leticia Parente, eu escolhi um vídeo do Aguilar , que chama The trip que ele mexe com uma microfonia que é bem interessante, aí um outro da Leticia Parente. Da segunda geração que era de vocês, seria do vídeo independente. Então eu escolhi o VT preparado porque ele trabalha com essa questão do ruído, e um outro da O2, do olhar eletrônico, chamado Brasília, é de 83 na verdade. São imagens de Brasília, se usa trechos do hino nacional, é do Marcelo Machado e do Fernando, é um trabalho de pesquisa deles.

PV - Essa parte que a gente ainda conversava, do AC/JC, que depois o Tadeu fez o agente já estava com uma coisa muito mais radical, e imbricava para um lado mais experimental, e eles mais uma coisa que eles foram muito mais bem sucedidos, o Fernando Meirelles é um grande talento e quando foi para a televisão, ele faz a coisa muito mais bem feita. O Castelo

Ratimbum que não seria o que é sem ele. E eu fui para uma área para ficar na televisão mesmo.

P - O próprio Arlindo diz que essa geração independente diferentemente dos pioneiros que estavam experimentando uma forma de expressão diferente, você tinha um interesse mesmo em mudar a TV, entrar a TV e mudar o jeito de fazer TV.

PV - Eu acho que tinha uma outra diferença também, essa segunda geração é uma geração bem mais informada tecnicamente, já era o pessoal que já tinha o domínio tecnológico, já tinha uma evolução pequena,

P - Tem um depoimento do Tadeu e do Walter, falando que eles usaram uma câmera que o Zanini que era do MAC emprestava para eles, talvez fosse até a mesma que os caras dos pioneiros usaram. Que era uma câmera portátil da Sony em preto e branco.

PV - Essa câmera que a gente usou era uma câmera JVC WV 555, mas era uma câmera já profissional, já era uma câmera legal, era uma câmera profissional de mercado.

P - Os primeiros vídeos eles não tinham nem como editar, era sempre um plano sequência, ou ligava desligava e continuava, e a diferença lógica também, é que vocês trabalham mais na edição do material. Agora, de vocês qual foi a influência do John Cage para vocês fazerem um vídeo sobre John Cage?

PV - A gente leu, a gente ouviu muita coisa, a gente conhecia o John Cage, tivemos com ele, com o Augusto, a gente sabia do que se tratava o John Cage. Então a gente ouviu a coisa, até uma obra dele que é o piano preparado que ele enfiava coisa dentro, desatarrachava tudo, e esse piano preparado é aquele mesmo que ele sentou no silence-violence que ele sentou no piano e não tocou, e começou aqueles ruídos dentro do teatro, oh vai aí, porra, e isso era o show, a gente tinha essas informações, como a gente sabendo que era o John Cage, sabendo da informação que a gente tinha do Augusto que a gente vai traduzir isso de uma maneira que é uma reportagem? Não tinha

condição... Aí a gente partiu para o lado da não-imagem. Do lado do ruído que era a procura da pesquisa. Então o áudio que demorou prá caramba para editar tem que ficar catando as frases, e aquela coisa, what is to be in zen, vamos colocar 12, 35, até chegar em um número, é uma musica, of course...

P - Você acaba esvaziando o sentido semântico...

PV - É a melopeia, é a coisa do som do John Cage que tá no vídeo e a nossa sorte é que o Arlindo era júri, o Walter Durst, o Décio Pignatari, tinha um júri de alto nível, daí eles viram e criaram um prêmio para gente. A gente ganhou um prêmio por vídeo experimental, daí esse ano não teve premiação de VHS que acharam que era muito ruim, daí teve a revolta dos caras do VHS, mas enfim para poderem dar um prêmio para o vídeo-arte, e o vídeo-arte ganhou prêmio do festival, ganhou a primeira vez como vídeo-arte ganhou o grande prêmio do festival do Videobrasil. Nunca mais um vídeo que fosse começo meio e fim, legível ou inteligível. Mesmo o Duelo dos Deuses que eu ganhei depois, e o Tadeu com Não Plus Ultra. Totalmente experimental, é uma obra aberta também, é só você trabalhar com a obra aberta ou obra com roteiro, a gente estava mais nessa mesmo no Duelo dos Deuses que tem uma coisa de também de áudio no documentário, porque o áudio do Duelo dos Deuses, é um vídeo muito arriscado de fazer, sobre a Igreja Universal. Mas a parte do áudio quando você assistir repara o áudio do estádio do jeito que a gente editou para dar aquela sensação do transe, é uma composição o áudio.

P - Porque você sempre gostou de mexer nisso aí.

PV - Porque eu sou músico, a minha formação para mim estimula compor, na verdade são trilhas de ruído. O falar é uma trilha. Às vezes as palavras formam a trilha. E por ter esse ouvido de músico. Que você compõe, você vai atrás disso. Com um outro interesse. Com uma outra curiosidade. Porque você não está só olhando. Você está com o ouvido ali querendo entrar em cena.

P - Era difícil editar esse som todo no vídeo?

PV - Era super difícil, porque a gente editava em uma ilha em duas pistas. E ficava copiando. Copiava para uma base, copiava para uma outra base. Daí para fazer fusão. Era complicado pra caramba. Mas é que a gente não reclamava. Eu comecei editando em quadruplex, cada fita pesava um quilo. Toquei terror no quadruplex, editei o Fábrica do Som em quadruplex. Era quadruplex cara. Aquelas putas bolachas e a gente ia lá. Desregulava a màquina. E puxava e fazia drop out e estourava, desregulava, enfiava o dedo para dar choque para dar um efeito. Tentava criar o paradoxal. Porque a TV era uma coisa que vinha da Ditadura. Era uma televisão que a gente vivia que era engessada da Ditadura, era proibido ter ilha. Você não podia ter uma ilha de edição. Só as televisões que podiam ter uma ilha de edição. Se você tivesse uma ilha de edição em casa, em primeiro lugar você não podia trazer, só podia ter ilha ilegal, e se você tivesse você poderia estar fornecendo material subversivo por exterior. Porque toda a informação tinha que ser controlada. Então quem tinha uma ilha em casa podia ser simplesmente ser preso.

P - Mas vocês tinham uma ilha

PV - Tinha. Mas era ilegal. Todo mundo tinha equipamento ilegal, as ilhas eram ilegais.

P - Ainda existia censura na época

PV - Sim. Daí a gente criou a primeira associação dos produtores independentes para conseguir entrar no Concine. Se apresentar com gente de bem. Para poder ter direito para importar equipamento que a gente não podia importar. Era tudo contrabando. Não podia ter produtora independente. Era contra a lei. Você não podia filmar na rua sem autorização da polícia.

P - Mas a TVDO e o Olhar eram subversivas então?

PV - Todo mundo era subversivo. Tanto quando a gente montou a BPI TV todo mundo tinha equipamento ilegal. E o primeiro presidente da BPI TV foi um cara que era da Olhar. Daí depois foi o Roberto, o filho do Alberto Bonstein. Não podia ter. A Salete foi presa, os caras invadiram

porque ela tinha ilha de edição e câmera ilegal. Não podia ter ilha porque era subversão. Quem estava na cabeça disso era a Rede Globo. Quando fiz o Duelo dos Deuses. Eles vieram pedir o material para mim para jogar em cima do Edir Macedo. Eles queriam usar o Duelo dos Deuses sem dar crédito e sem pagar.

No AC/JC a gente ficou editando os brancos, os tons que tinha de white balance, de granulação. Então essa era a base. Tudo com a câmera gravando no monitor para pegar os pixels. Entrando por dentro do Cage, dentro da gaiola e esse vídeo foi legal. Esse vídeo ele passou, ele faz parte do Tate Museum na Inglaterra, faz parte do acervo. Passou em Nova Iorque. Teve várias exibições, foi visto pela Yoko Ono.

P - Eu acho ele lindo porque ele também explora muito. Ela não fica naquele formato que é jornalístico um pouco, de alguém falando, do texto, da palavra, sempre conduzindo. As imagens elas são meio que uma ilustração do que a pessoa está falando então não é nada disso.

PV - As imagens são as ilustrações para o branco, entendeu. hahaha

P - Mas você explora coisas que visuais possam existir na mídia eletrônica que seriam um defeito para esse tipo de TV, de imagem. Que são lindas.

PV - O que acontece que a gente conseguiu o que a gente queria. Porque quando a gente ganhou a Videobrasil, passou na TV Cultura e agora o premiado. E passou no ar, e as tias do Walter ligaram para gente e falaram: passou mas não entrou nada no ar. A tela ficou branca, o vídeo não entrou. Hahaha. A gente conseguiu subverter o ar, quando entrou no ar as pessoas pensavam, que é isso? Quebrou minha TV? Nós fomos os caras que faziam. Viva o defeito, viva a vaia, viva o torto. Era todo aquele tempo do Cid Moreira da Rede Globo. Daquela televisão careta. Daí depois a televisão piorou, porque daí ela começou a fazer televisão para a classe D e E, com a burrice. Como

se o povo D e E precisasse de uma televisão. O Ratinho, o Aqui e agora. Com horário os horários nobres preenchidos por programas religiosos ou programa de crime. Daí você tem uma sociedade que é feita por crentes violentos.

P - Bom, mas fora essa questão mesmo da imagem. O som também era interessante também porque a TV é muito ligada à palavra. Com um sentido semântico herdado do rádio. Essa coisa da pessoa falando sempre conduzindo. E tem a do Arrigo [Barnabé] que ele fala que não sabe quem é o John Cage.

PV - O Arrigo não fala no vídeo. Quem fala é o Wally.

P - Podíamos assistir com você comentando.

PV - A gente fez esse vídeo só de parceria mas a gente é muito amigo, eu o Walter somos melhores amigos pena que ele está em Brasília no IBC.

P - Mas o que vocês fizeram juntos foi só foi esse então?

PV - Depois na TV cultura a gente fez um monte de coisas juntos.

P - Mas na TVDO foi só esse? E depois você fez os seus e ele fez as dele.

PV - Fez as coisas dele, o Walter era um artista gráfico, poeta, poeta gráfico. Calígrafo. É outra coisa. Trabalhava com caligrafia. E eu continuei na minha vida de videomaker. Sei lá o que eu sou.

PV - Demoraram seis meses para fazer o vídeo. Gastaram muito dinheiro, chamava São Paulo não sei o que. Vídeo bem novela da Globo. Os caras gastaram 20 mil reais na época. Na época a gente gastou 500 reais. A diferença é essa. Fizeram uma grande produção. Ai o Júri reclamou que no festival de vídeo trazem um piloto de programa para a Globo, se é piloto para rede globo não leva para festival leva para a rede Globo. Não foi nem premiado. Esse vídeo que ganhou esse São Paulo não sei o que. É uma superprodução de ficção. Da Olhar Eletrônico. Não foi nem premiado, não ganhou nada.

P - Mas aí todo ano vocês estavam lá.

PV -: Eu fui algumas vezes em alguns anos. Eu participei com o JUQUERI eu fiz um documentário.

P - Mas você produziam para alguma televisão? Você viviam do que?

PV - Eu trabalhava na TV Cultura e quando eu fui para a TVDO, a gente vivia da TVDO. Fazia freelancer. Vivia da produtora.

P - O que fazia a produtora?

PV - Vídeo institucional, fazia coisas pequenas. Mas não funcionou. A gente terminou e cada um foi para um lado. A história terminou assim: quando acabou a Fábrica de Som, a gente escreveu um projeto novo chamado Ultra Jovem, Eu, o Walter e o Tadeu. Fizemos o projeto levamos para a Bandeirantes. Chegamos a registrar o nome. O Tadeu pegou o projeto para Manduri. Daí o cara da Manduri falou que não gostava do Walter, ele queria trabalhar só com o Tadeu. O Tadeu pegou o projeto que a gente tinha escrito junto mudou para a TV da Tribo e fez o projeto sozinho. Montou uma outra equipe e não convidou a gente para nada. Aí acabou a TVDO e a amizade com o Walter.

P - Mas quando o pessoal do Olhar foi para a Gazeta?

PV - A gente dirigiu na Gazeta, eu dirigi a TV Gazeta. O Walter ficou lá 10 anos. A gente fez o TV Mix 1, 2, 3, 4. A Olhar chegou e saiu. Quem tocou mesmo foi o Walter e o Tadeu. Eu fui diretor musical lá mas o Marcelo Machado ficou. Ele teve o prazer de me mandar embora. E o Marcelo Machado até hoje, deu o lançamento de trinta anos lá no Sesc. O auditório lotado. A gente tirou um sarro do Olhar. Daí a Solange fez um jantar da Olhar Eletrônico com a TVDO, daiío Marcelo Machado veio a mim em público me pedir desculpas por ter me mandado embora da TV Gazeta... e na TV Cultura na área de música eu consegui fazer umas coisas legais quer dizer para a Televisão que eu gostei de ter feito, especiais que eu achei legal do Hermeto. Coisa que eu gostei muito de ter feito, ter

inventado Viola Minha Viola com a Inezita Barroso, o Viola Itinerante que gente fazia nas cidades que é o grande problema da TV Cultura, eu falei para alguns presidentes que eles não veem, a TV Cultura é uma emissora estadual, ela não é uma emissora do município de São Paulo e ela se comporta como TV municipal, ela como uma emissora estadual e do governo ela deveria ter bases em Ribeirão Preto, em Bauru... a gente queria fazer parcerias, a gente queria dar um programa para a cidade, ganhar uma qualificação, um público, ganhar uma qualificação em um programa autêntico com público na rua, na beira do Rio Tietê na cidade onde nasceu Cascatinha, de Inhanha, todos os programas tinham uma história, os primeiros que eu dirigi depois me tiraram para ser diretor do núcleo aí foi para o diretor e o programa acabou...

PV - No Duelo dos Deuses quando eu ganhei, o Aguilar era júri e ele foi uns dos caras. Porque eles queriam dar para o Eder Santos com um vídeo chato, o Aguilar foi um dos caras que falou que tinha que ganhar. Os caras acharam que era muito jornalístico. E o Duelo dos Deuses me dá muito problema com a Igreja Universal já me ligaram, já me ameaçaram, já me mandaram me matar, me atropelar, a Igreja Universal é máfia. O segundo que eu ia fazer que era legal que era a ligação deles com o Comando Vermelho. Ele começaram a vender cocaína no Rio de Janeiro. Eles subiram no Rio de Janeiro e fizeram acordo com os traficantes. O tanto de traficante que virou pastor é uma grandeza. Daí caia um avião da Igreja Universal lá na Bolívia com 20 quilos de cocaína. Quatro pastores morreram em um monomotor com cocaína. Essa que era a boa, daí que os caras ficam nervosos comigo. Mas jornalismo é isso. Eu não fui para a Guiana francesa fazer o negócio com os brasileiros deportados. Se for meter o pé, você tem que bater no grande, porque bater no pequenininho tá cheio. Vou me meter em uma encrenca vou pular no pescoço do Edir Macedo, vou pular no pescoço de quem. Eu que passei no IZECA, dois mil carinhas e noventa e uns quatrocentos com a bíblia assim falando que eu era

o demônio vai pro inferno, me excomungando com a Bíblia, os caras da Igreja Universal. No Instituto Superior de Estudos Religiosos no Rio de Janeiro, ele exibiram o vídeo, foi convidado. E saí numa matéria do Jornal do Brasil em uma matéria. Daí no vídeo fui representante do Cardeal, todos os representantes da Umbanda, do Candomblé, das Igrejas. Loto aquela sala. Acabou aplausos, agora o debate com o diretor, foi embora todo mundo e só ficou os caras representantes da Igreja Universal. Os caras me exorcizando, me mandando pro Diabo, pro Inferno. Precisou o diretor do Instituto chegar e sentar do meu lado a mandar os caras calarem a boca. E eu debati com os caras uma hora. Aguentei os caras. Fiquei até o fim. No dia seguinte eu vomitava. Só isso que eu te digo. Os caras ficaram com medo de mim, essa que é a verdade, sozinho e os caras com medo de mim. Estelionatários de cristo...

P - Da onde você tiraram o silence-violence?

PV - É da poesia do Augusto que é a coisa do Cage, o silêncio, o que o Cage falava isso daí. Já é gente gravando com câmera

P - Mas daí você fez toda a pista de som e depois foi pondo as imagens, e de quem é essa peça?

PV - É uma peça do John Cage, essa base é a Bienal. Isso aqui tudo é som ambiente. Ai cai o prato, cai de novo.

P - E o Rogerio estava lá também?

PV - Não, eu não vi o Rogério. Olha o Arrigo [Barnabé]. Tem três sons, ele, a peça e o burburinho. Tem três camadas. O burburinho fica o tempo inteiro

P - Mas você tinha feito um esquema o que entra antes e depois, imaginando ou você ia sobrepondo. Ai você pegou todo o material sonoro que tinha tudo. Em cima daquilo que foi captado lá. Isso é aquela poesia.

PV - Isso é a câmera desregulada, a câmera está em cima da mesa. Aí ela vai distorcendo porque a câmera está de lado. De novo ele fala a mesma coisa. Tudo é áudio de lá, entrevista sem imagem. Isso é o Augusto dizen-

do vida, vida, vida.

P- Isso é tão bonito, tudo reticulado essas imagens da TV que não tem mais agora.

PV - Olha o prato caindo, foi aí que eu peguei o prato. Atrás dele falando tem o prato aqui... e esse of course ele fala em silêncio. Essa imagem do helicóptero não tem nada, é subreptível. Não tem nada a ver com nada esse helicóptero, é uma homenagem subreptícia ao Wesley Duke Lee.

P - Que faz a REX junto com o Evaldo, era O Wesley Duke Lee, ele tinha uma obra chamada Helicóptero... esse é o Brasília que eu te falei.

PV - Isso era uma ousadia filmar soldado.

P - Isso aí devia ser 7 de Setembro, quem editou foi o Fernando.

PV - Mas é coisa de arquiteto, não tem gente. É vídeo de arquiteto. E os caras filmando prédio, filmando parede e essa trilha é ruim, não tem nada a ver. O cara pegou o hino nacional...essa coisa era uma peça subversiva. Não tem nada a ver, na boa, por favor não ponha isso perto do John Cage. Não pode estar na mesma tripa. Vamos ver o The trip aqui. A diferença é o seguinte: Quem é artista e quem não é artista. Preto e branco o vídeo ainda. Aí sim, isso é Schoenberg. Essa trilha em baixo, ele não compôs, ele pegou de algum lugar. Parece copo, parece barulho de copo. O som tá vindo dali. É microfonia, legal. Aí sim, esse é um vídeo bom. Usou bem a microfonia, eu faria isso com um copo. E o cara está filmando com uma mão e com a outra...e gravava em um gravador separado com o fio. A câmera com um fio para o gravador que está do lado. E o gravador com um cabo na tomada porque não tinha bateria para tudo isso. Claro, tudo a ver com AC/JC. Isso é legal, isso é um belo vídeo, ai sim. É o Aguilar, ele é muito bom. Sem cortes.

P - Eles não tinham como editar

PV - Tinha, editava cortando. Era open reel

P - É engraçado que ele repete, eu acho que ele liga e desliga a câmera na verdade.

PV - Ele pode ter editado também. Que ano que é isso?

P - 74.

PV - É na casa azul.

P - Na Joaquim Eugênio de Lima. É isso aí.

PV - Muito bom. Aí sim, isso é um vídeo-arte. Bom, isso sim. Esse aqui você pode comparar com o meu. Esse aqui não. Não tem nada a ver, isso aqui é vídeo pré-escolar. Por exemplo, Do outro lado da sua casa, é um vídeo bem interessante, acho que é o mais interessante. Que é a história dos mendigos.

P - Eu queria um que não tivesse muito palavra, texto, mas é isso.

4.2 SEGUNDA ENTREVISTA COM PEDRO VIEIRA

SÃO PAULO, 18/09/2019

P - Qual o formato do vídeo? U-Matic?

PV - Foi. A câmera e a ilha eram suas? Não a câmera era minha, era uma WV55JVC, e a ilha da Conecta.

P - Vc chegou a editar em quadruplex? Era cortado e colado?

PV - Não cheguei a editar em quadruplex. No quadruplex que eu conheci era editado eletronicamente. Vc voltava 10 segundos do ponto de corte, dava play e gravava em outra máquina, corte seco ou fusão, se passasse por um switcher. Dava um ponto de entrada e saída. Existiu a época em que cortava e colava a

fita magnética, mas eu não peguei. E era muito difícil, impreciso, não tinha como enxergar o que vc tava cortando, por isso que este corte começou a ser feito por minutagem.

P - E no U-matic, o processo era o mesmo, né?

PV - Mais ou menos, era um cassete grande, com poucas linhas e muitos drop outs...No AC/JC eu fiquei uma semana editando só o áudio.

P - É, vc me falou na última entrevista. mas, assistindo com atenção, tem todo aquele pedaço inicial, como silêncio, e tal, vc calculou isso? A pista do som ficou pronta e vc colocou as imagens em cima, é isso?

PV - A pista do som ficou totalmente pronta antes de colocarmos as imagens.

P - Do começo ao fim?

PV - Sim.

P - Vcs imaginavam quais imagens iam usar?

PV - Agente imaginava não ter imagem, entendeu? Era um vídeo zen imagem. A gente sempre procurava o ruído.

P - Por que?

PV - Como uma forma de instigar, porque tudo era muito padronizado, tinha o que era certo e o que era errado, e na arte não existe o certo e o errado. Em arte existe o sentimento, existe a liberdade de se fazer o que vc quer, e nessas coisas do vídeo, na própria faculdade mesmo, ela sistematiza muito. Depois de um plano geral tem que vir um plano médio e depois um close. Vc tem mil regrinhas. Não pode pintar uma barra, não pode entrar um drop out. A gente editava os drops outs. A gente pegava os drop outs e fazia os drop outs crescer...

P - Vcs achavam os drop outs bonitos?

PV - Acho lindo, acho lindo aqueles pontinhos do écran, varrendo a tela, aquele universo sem imagem, o que existe atrás da imagem, que você não vê, que ela é fei-

ta de pontinhos, isso me fascina...

P - E o som?

PV - Olha, o som foi um som captado pela câmera,

P - Sim, mas o que levou você a...

PV - Foi o John Cage. A própria ideia do John Cage de desconstrução do piano, de ele pegar o piano e desconstruir o piano, por isso chama VT preparado, porque é baseado no piano preparado. Então a gente desconstruiu a câmera, com back focus alterado, os filtros alterados, que produz aqueles efeitos . Aquilo é um monitor alterado gravado num quarto escuro, com a câmera passando pelo monitor, que parece que é um efeito.

P - Era um defeito especial...

PV - Exatamente, e era nisso que nós éramos bons. Então este vídeo foi feito com muito trabalho de edição e sem despesa, foi uma diária de gravação. Eu falava assim pro Walter: quantas vezes vamos fazer ele repetir "of course", 7, 8, 9 ou 10? E aquilo cria uma melodia! Uma melodia cagiana. Inclusive ele curtiu o vídeo.

P - Ele viu?

PV - O Augusto (de Campos) levou e passou na casa dele. A gente queria fazer uma coisa zen imagem...a gente mudava os padrões do branca e ia do branco pro branco e as vozes e o próprio documentário entra como uma invasão no branco, ele não é um documentário que tem um efeito especial, ele é um defeito especial que tem umas informações sobre o documentário, ele não é um documentário ele é experimental. E essas coisas das frases, e a gente desregulou a câmera pra ver até onde ela ia, onde ficava mais fora do padrão, a música que nós usamos foi cantada pela Ana Maria Kieffer e aquele outro cara. A Ana Maria era professora da Faap, foi minha professora, esposa do Rodolfo Nani.

Este vídeo é muito mais uma desconstrução de um ví-

deo do que a construção de um vídeo, porque a gente tava muito mais na intenção da desconstrução do que fazermos uma belíssima obra de arte bonitinha.

P - De onde vem o silence/violence?

PV - Walter Silveira. Ele criou aquilo, escolheu a fonte, a textura. A gente fez um vídeo que a gente achava que ia ser vaiado de pé e seria a glória.

P - Vcs queriam criar polêmica...

PV - Era o que a gente fazia. A gente era assim, a gente era pela desconstrução. A gente era muito mais Jarry do que Shakespeare, a gente era muito mais Zé Celso do que Nídia Lícia.

P - Vcs, na época, por causa do vídeo ou, não , ou por causa do Augusto de Campos, vcs já tinham escutado alguma obra do John Cage?

PV - Já. A gente já sabia do John Cage. Mas não tinha muita informação por aqui. O Walter [Silveira] e o Tadeu [Jungle] já tinham alguma informação, eu fui procurar saber, procurar alguma informação depois de ver o material. Mas eu acho que a não-informação, eu acho que fez bem, você entendeu? Porque a gente fez exatamente o que ele faria. Mas a gente sabia do que se tratava. Bom, eu sou músico, né? Eu tenho uma formação de músico.

P- E você já conhecia o Rogério Duprat?

PV - Bom, ele e o Augusto traduziram o livro, né?

Eu acho que isto fazia parte da nossa procura de um caminho novo para o vídeo, pra gente fugir. Eu já tinha dez anos de televisão.

P - E ninguém nunca falou do som deste vídeo?

PV - Nunca. Todo mundo se incomoda muito. Eu tentei fazer uma música, por isso eu editei o som primeiro, é uma composição de ruídos. Aquele prato que cai...Pang! e fica repetindo...Eu fui achar aquele prato quando tava ouvindo e falei, pera aí, o que que é isso aqui? Entre uma fala e outra, um garçom deixou

cair um prato. Peguei aquele ruído.. e o editor queria morrer, né?

P - Tinha um operador?

PV - Tinha e ele ficou louco! Quem operou foi o Piche Martirani, trabalhou na TV Cultura e foi sócio da Conecta. Eu tenho a foto: eu , ele e o Walter editando.

P - Eu quero!

PV - É difícil eu achar, mas eu tenho. Editava tudo no dedo, apertando os botões, imagina editar 14 vezes "of course"!!

P- Bom, vc editou todo o som primeiro. Como vc sabia que tinha chegado no fim?

PV - A gente não sabia como terminar, aí a gente achou aquele helicóptero.

P - Ah, mas aí já entra a imagem do helicóptero, mas eu to falando do som. Como vcs falaram , bom agora acabou a edição da pista de áudio?

PV - A gente vai muito pela sensibilidade, né? Pela intuição tudo. A composição é feita na intuição , não é feita no racional, não medi com a régua.

P - Vc não escreveu nada?

PV - Não, não tem nem uma página de roteiro este vídeo.

P - Mas na hora de ouvir e selecionar os sons, vc ia ouvindo e editando junto com o operador?

PV - Eu já tinha ouvido, a gente já tinha uma frases que a gente tinha gostado

P - Vc anotou?

PV - Não. Tinha só uma fita de meia hora. Gravaram um trecho de entrevista com o Cage, o Augusto falou alguma coisa lá que a gente alterou a velocidade...

P - Era difícil mexer na velocidade?

PV - Mais ou menos, era na máquina play, na mão. tinha um botão pra vc achar o ponto que rodava com velocidade menor e aí a gente usava para alterar a veloci-

dade, ia soltando na mão e gravando.

P - E o reverse tinha?

PV - Sim. Tanto que quando a gente passou o vídeo eu nem acreditei que as pessoas não vaiaram. Foi tão impactante que ficou um silêncio.

E a gente adorava usar coisas que não podiam: o chiado do som quando tava fora do ar ou quando muda de canal, corte fora de velocidade e de eixo, tudo que falaram que não podia fazer.

P - Vocês deviam se divertir, né?

PV - Eu acho que quem faz arte tentando ser cientista tá f... a arte parte do Exu, né cara, a arte parte da alegria, ela nasce ao congelar o tempo, ela nasce de uma digressão, já é uma digressão por si só.

P - Mas tem um lado da ciência que é divertido que é experimentar..

PV - É, mas o cientista experimenta anos e anos e fica experimentando, experimentando, e a televisão, como aprendemos com o Walter Clark, tem que ser rápida, se você viu que errou, troca, mas erra! A gente tinha um compromisso de errar, mesmo no Fábrica do Som, a gente tinha o compromisso de errar, de fazer o que não era permitido, a gente vivia sob a ditadura, o germe da rebeldia tava dentro da gente, a gente tava totalmente contaminado. Quando eu fiz o Fábrica do Som, as pessoas falavam assim, porque nenhum musical foi igual ao Fábrica do Som? Porque não era mais Ditadura. Você não tava correndo risco. Os conselheiros tiraram o programa do ar, porque não "representava a juventude brasileira" .

P - Deixa eu te fazer uma pergunta: Você já ouviu falar de um cara chamado Pierre Schaeffer, que inventou um tipo de música chamada Música Concreta e depois Eletroacústica?

PV - Música eletroacústica eu conheço pra caramba, mas esta pessoa eu não conheço.

P - inclusive o Rogério Duprat chegou a fazer um curso

com esse cara lá em Paris. Vou te mostrar uma coisa que ele escreveu, pra vc ver se tem alguma coisa com AC/JC.

PV - Bom, o que que esse cara falou?

P - Esse cara era um engenheiro que trabalhava numa rádio em Paris e começou a gravar e editar sons em discos e depois em fitas magnéticas e Concreta. E ele escreveu um diário sobre este trabalho que ele estava fazendo.

MOSTREI ESTE TRECHO PRA ELE COMENTAR:
Pierre Schaeffer (2012:25)

O adjetivo "abstrato" é aplicado à música comum porque é inicialmente concebida na mente, depois anotada teoricamente e finalmente executada em uma performance instrumental. Quanto à música "concreta", é composta de elementos preexistentes, retirados de qualquer material sonoro, ruído ou som musical, então compostos experimentalmente por montagem direta, resultado de uma série de aproximações, que finalmente dá forma à vontade de compor contido em rascunhos, sem a ajuda de uma notação musical comum, que se torna impossível.

P - Ele criava esta música diretamente com a montagem dos sons e não tinha como fazer uma notação musical daquilo. Vc acha que tem alguma similaridade com o trabalho que vcs fizeram com o som em AC/JC?

PV - Total. rsrs. Tem tudo a ver. Agora... a gente já sabia este conceito de que tudo é música.

P - Por causa do John Cage?

PV - Não sei se foi por causa do John Cage, se veio por onde... mas qualquer som é música e foi a partir disso que foi editado este áudio e a partir das experiências do Cage, e por que a gente colocou tantas vezes o prato quebrado, você entende?

P - Mesmo a voz vocês usam da mesma maneira, não?

PV - A voz também, sempre manipulada, [imita exemplos da manipulação da voz no vídeo] isso é música.

P - Mas era isso que eu tava pensando em te perguntar, porque eu tava pensando em analisar o som deste vídeo como uma composição musical...

PV - Ah, mas eu considero, pra mim é. Não sei se sou suficientemente bom pra falar isso, mas pra mim, é uma composição musical. Eu fiquei selecionando estes áudios e selecionando estes ruídos auditivamente, depois a gente entrou pra criar. Aquela coisa das entrevistas, das imagens do monitor totalmente desregulado, entrou depois.

P - Mas vcs foram colocando as imagens em cima do som, vocês mexeram depois no som?

PV - Não, depois que editamos o som daquele jeito a gente não mexeu mais.

P - Vocês tinham alguma preocupação de sincronizar as falas com a boca das pessoas, como na parte do Arrigo? Vocês tinham alguma preocupação com o real?

PV - Não. Isso foi bem proposital mesmo. Mas é importante falar da participação do Walter Silveira, porque tudo o que a gente fez no vídeo nós fizemos juntos. Parceria total.

P - O som também, né?

PV - A edição de som ficou mais comigo do que com ele, ele ficou mais com a parte da imagem. Mas foi um exercício de experimentação na ilha.

P - A minha pesquisa é sobre o som e vejo que ninguém fala nada do som nos vídeos, só falam do que os americanos ou europeus escreveram sobre os vídeos deles.

PV - Mas é porque a gente mora num país subdesenvolvido. Quando passou o AC/JC em NY, teve uma puta repercussão.

Mas foi uma composição sim, eu tava compondo com a cabeça do Cage. Tentando, né.

P - Por quê?

PV - Não adiantava ter uma pessoa contando quem era o Cage, tinha que ter a essência, ele é essencialmente um vídeo cageano. E o Cage reconheceu isso. Ele não tem coerência, ele é caótico, ele é zen, ele é nulo. E ele tem um puta sentido. A gente ganhou o prêmio do Videobrasil, porque o júri era composto por Walter George Durst, Arlindo Machado e Décio Pignatari, que sabiam que aquela linguagem estava adequada ao significado da obra, não só do Augusto, que a gente usou a City, Cité, Cidade. O Augusto sempre foi muito generoso, foi nosso pai, pra nossa geração também. Mostrava livros, discos, agregou muita gente em volta dele. Eu acho o Augusto o grande intelectual brasileiro. Ganhei várias coisas dele pra ler, pra ouvir...Conheci ele no Fábrica do Som, fizemos um especial com ele. Acho que a ideia foi a Sofia Carvalhosa, a gente namorava, e ela falou, poxa tem as versões do Augusto prá música e eu topei. Foi Com Augusto, Caetano, Arrigo, Walter Franco, Jards Macalé, e este programa ganhou o Prêmio do APCA.

P - O que você acha do texto do Pierre Schaeffer, apesar de você não conhecer?

PV - Eu acho que tá tudo aí, a gente tá vivendo no mesmo século, ouvindo os mesmos barulhos. Quando entrou no modernismo, todo mundo usando geladeira, automóvel na poesia foi uma violência. O homem tá sempre atrás do tempo e a televisão tava atrás de tudo, por isso que a gente queria mudar a televisão, mas eu não queria fazer cinema porque eu queria que meu trabalho fosse visto. Eu quero trabalhar em comunicação de massas. Bebe, fuma, mas tem que ter novidade aqui em cima da mesa, se vira aí!

FIG.36 Foto de Lea Van Steen

FIG.37 Foto de Raquel Kogan

5. ENTREVISTA COM LEA VAN STEEN E RAQUEL KOGAN

SÃO PAULO EM 24/10/2015

L e R - Eu e a Raquel, a gente tem 14 trabalhos juntos, e a gente sempre, na nossa concepção, na nossa pesquisa, a nossa pesquisa, vamos dizer, são as formas de olhar, um olhar que não é que a câmera dá. São acasos da vida que acabam tomando uma particularidade, acabam virando um olhar diferente. Então no caso do ponte, é um reflexo. O primeiro trabalho que a gente fez, era um vídeo com espelho. Esse foi um vídeo que a gente filmou um caminhão de mudança com espelho.

P - Eu vi mas não entendi se o trabalho era isso ou se no final ele era um vídeo.

L e R - É um vídeo, ele nasceu de uma instalação que só foi feita três anos depois. Aí foi que a gente começou. Quando ficou pronto a gente viu que era um trabalho, ele tem muito a ver com isso, essa coisa de você estar olhando para frente, da vendo que já foi, e do recorte também, de você abrir uma janela que não é a janela real, é sempre o espelho, é sempre uma imagem virtual, sempre, o espelho é sempre uma imagem que não é absoluta real. Ela traz uma virtualidade, ela é invertida. Ela é uma imagem capturada como a câmera captura o espelho também captura. Apesar de a gente estar no mesmo tempo, ela não é a imagem real, é uma imagem virtual, e às vezes o espelho pode aumentar, o espelho pode deformar, se virar um pouquinho ela já não vai te dar o que tá aqui, vai dar o que tá lá. Então a gente adora espelho. A gente sempre, os trabalhos da gente, tem essa particularidade de ser uma outra forma de ver. Ou através de um reflexo ou através de um espelho. São efeitos óticos na verdade, desde os mais simples, são coisas que vocês está acostumado a ver todo o dia. Que a gente tenta mostrar que a gente vê isso todo o dia e criar um significado. Por exemplo, o Ponte, para nós, o maior elogio que a gente teve, foi uma bobagem mas a gente fica super feliz quando acontece. Uma menina foi com o namorado que é americano, eles ficaram lá um tempão, e a gente ficou conversando com eles. Ela pediu o texto, então a gente pediu um e-mail para ela, para mandar o texto que tinha lá para o e-mail. Ai ela falou que queria falar com a gente porque eu nunca mais peguei o ônibus da mesma maneira depois que eu vi o trabalho de vocês. Porque ela via no espelho do ônibus o que a gente tinha feito, era uma coisa que ela via todo o dia mas ela não acordou para aquilo. As vezes a gente não está atento para essas coisas, ai ela ficou atenta a esse fenômeno ótico. Pontes é especificamente um fenômeno ótico. Então a gente criou um espaço virtual que nas duas instalações eram muito diferentes. Porque depende de onde você ins-

tala, ele se acomoda naquele espaço e se transforma de uma maneira diferente. Então em São Paulo para onde ele foi pensado. Ele é quase uma coisa onírica.

P - Você via através do vidro um outro prédio.

L e R - Era assim, Sesc e Itaú cultural. Aí o que a gente fez, a projeção ela tá em uma distância do vidro do edifício do Sesc. Uma distância X, tipo nove metros. Tem um espaço no meio, a Rua Leôncio. Então essa projeção ela está uns nove metros do vidro. Você não via a projeção só via o reflexo dela. Mas como a gente filmou em um estúdio muito comprido a impressão que a gente tinha que as pessoas estavam no Itaú do outro lado da rua. E estavam chegando aereamente, voando até o espaço do Sesc. Aí a gente criou uns pontos de luz dentro que as pessoas verem que aquilo não era mágica, era simplesmente o efeito de luz que é aquela coisa que quando você está a noite você olha com abajur do seu lado você olha para o vidro escuro do lado de fora você vê refletido um pouco de você e um pouco do abajur. E para criar também uma relação com o espaço. As imagens são pessoas indo e vindo, você é mais uma das pessoas que tá lá indo e vindo. Então a imagem que você gera no espelho do vidro. É igual ao trabalho. E também tinha uma coisa que quando você estava no espaço você conseguia ver de alguns pontos o trabalho e as pessoas de verdade. Então era uma confusão de real e virtual. Em Buenos Aires quando a gente montou, era um espaço fechado e ele ficou meio fantasmagórico. Ele ficou totalmente diferente porque a pessoa está andando onde as outras estão andando mas ela é uma imagem que ficou fantasmagórica, as pessoas atravessam ela.

P - E o som dessa instalação?

L e R - O som, como a gente tinha várias imagens diferentes, pessoas andando, pessoas fotografando, gente jogando bola, gente pescando, a gente resolveu fazer um som que tivesse tudo isso mais um pouco que tivesse uma mistura de São Paulo. Porque a gente estava na Paulista com tráfego, com aviões, com ônibus. Então a gente fez uma mistura das imagens que

existiam no vídeo, as imagens reais do espaço que a gente estava instalando que era na Avenida Paulista. E coisas que passam, como ali as pessoas passam, tem coisas que passam. Passarinho passa, trem passa, ônibus passa, navio passa.

Era um som panorâmico, era 5.1, criava um espaço sonoro que era diferente de cada lugar, era um espaço muito grande. A opção foi também de ocupação do espaço.

P - Era um andar inteiro e só tinha vocês nesse andar, essa instalação. Aí vocês criaram o espaço sonoro também diferente.

L e R - Então o vídeo. Vamos supor, tinha 30 minutos e o som tinha 20, uma coisa assim. Ai o que acontecia é que ele caia sempre em lugares diferentes. E às vezes tinham coincidências que fazem sentido outras que não fazem sentido para as vezes você ver um passeando olhando, aí passa um som do passarinho entendeu?

P - Mas aí vocês trabalham com algum som designer, alguém que faz esse som, vocês vão lá junto e falam que tem umas ideias, tem esse som.

L e R - Depende do que, nesse caso. Esse específico quem fez foi a YB. Porque a gente queria 5.1. A gente queria que ocupasse que panoramizasse, a gente não tem equipamento para isso. Então a gente pede, a gente brifa, conta o que quer. E vai lá e conserta tudo.

P - Mas então vocês não tem uma pessoa que já trabalha com vocês como sound designer das obras. No caso desse vocês foram na YB e quem que fez?

L e R - E nesse quem fez foi o Luiz Macedo. Ele também fez um trabalho que também aqui não dá para sentir porque é lindo. Ele fez panorâmico ao redor de sua cabeça mas com o equipamento de som nosso é muito ruim, a gente tinha um problema de custo, tudo era vezes nove. E também era uma coisa experimental e uma coisa que era a primeira vez que estava montando e a gente não sabe se a pessoa vai passar mão, vai

levar, vai enfiar no bolso...

P - Ela está falando do Futuro do Pretérito.

L e R - Ele na verdade de pensamento ele é muito poderoso, essa coisa que a gente quer da pessoa. Ver como as pessoas veem as obras. Ver como as pessoas veem as exposição. Além disso aqui, o que era a obra, isso aqui a pessoa veste, ela regula. A gente ajuda a regular o espelhinho, ela pode também mexer, enfim, tem autonomia para mexer. E quando ela põe o óculos ela vai no espelho aperta o botãozinho e começa a gravar, primeira imagem que ela cria é uma imagem dela com óculos no espelho e ela sai para fazer o percurso e o trabalho são esses percursos porque além do que a pessoa experimenta, tem o que ela deixa, o resíduo dela na exposição. Se ela quiser ver, ela tira o cartãozinho da câmera e enfia direto no tabletezinho em um playerzinho e assiste o que ela filmou.

P - Mas o percurso ela quem cria também..

L e R - Como ela foi ver a exposição..

P - Como ela andou, voltou. E tem som nessa câmera?

L e R - Tem mais a gente não colocou o som porque ai evasivo demais. Mas o trabalho que fica para as pessoas, a gente pega todos essas gravações coloca no computador e é projetado não em tempo real porque a pessoa foi embora mas fica projetando todos esses olhares da exposição que tem todas essas caminhadas. É bem abstrato porque a velocidade com que a pessoa mexe a cabeça, é bonito.

P - Mas assim, o fone ele introduz outro elemento que ele traz um som para essa caminhada...mas eu acho assim que ele traz uma memória de um espaço ou de uma sensação corporal, ele mexe um pouco...

L e R - Sempre vai variar do repertório da pessoa, tudo o que você fizer, fizer já contando com que a pessoa vai sentir tá errado, se você já fizer fechando o conceito ao ponto que você fazer a pessoa, tem gente que acha bobo, tem gente que morre de ri, tem gente que fala que está incomodando, tem gente que viaja e es-

quece que tá olhando e fica só ouvindo e o que mais aconteceu é isso porque como o som é secundário, então tem alguns momentos que você estranha que é isso que a gente queria.

Não, ela tá lá ouvindo e não tem mais nada a ver, então você esquece que você está com aquele som...e é baixo não é um som super alto e aí, de repente, tem alguém que te espirra no seu ouvido ai você vira, entendeu? Ou alguém que ri, ou tem um passo, um que arrota, um que anda atrás de você.

P - Então qual foi a intenção de vocês quando gravaram esse som, era o que, assim exatamente, era provocar algumas coisas.

L e R - O conceito de som era, a gente queria fazer uma memória do lugar, porque aquela praça é uma praça que já foi incinerador de lixo, ela tem uma história, a gente quis ter elementos do que aquele lugar já foi, ela já foi um rio, ela já foi uma floresta, até virar uma praça, ela já foi um lixão. Então a gente foi reunindo sons que juntassem um pouco abstratamente essa memória.

P - Como se emanasse assim um som do lugar que era da história dele..

L e R - Daí juntou com algumas coisas do que acontece hoje, tem gente andando, porque assim as pessoas depois do almoço vão lar relaxar, tem o metrô ali do lado, então tem hoje uma confluência, uma outra circulação. Então a gente juntou essas coisas e se cria uma memória que e pessoa vai dentro do repertório dela associar coisas que...

P - Isso talvez faça ela ficar um pouco mais com ela, fica som com o som que não é o que ela está ouvindo?

L e R - Não só mais com ela mas com o trabalho também ajuda a focar, você tá criando uma dimensão visual que não é a dimensão real...

P - Normal do teu olho...

L e R - E você tá criando uma malha sonora que apesar de

ser absolutamente normal, natural, os sons que tem aqui. Eles combinados e combinados ao que você tá vendo que também é aleatório. Elas vão fazendo um sentido ou não. Então se eu quero olhar para cima e ouvi um passarinho que tem o áudio vai ser diferente se ele estiver embaixo do trabalho da Rejane, olhar para cima e ouvir passarinho. Então também tem o diálogo que esse som cria para cada um onde que passa um trem e a pessoa tá no banheiro enfim e também não é uma coisa muito imposta, o som está lá se você não quiser, se você desligar, você desliga porque ele não era alto. Ele era uma coisa assim... na verdade para nós sempre é importante o som porque a gente se diverte muito fazendo mas isso não quer dizer que para as pessoas, por exemplo, no Ponte é inegável que era importante porque estava em uma altura. Tinha uma espacialização incrível, nesse trabalho eu acho que importante mas eu não sei, eu vi alguns comentários sobre som, muitos. Então eu acho que foi importante...as pessoas querem saber porque elas experimentam aquilo. Tem um trabalho que eu acho que é importante falar para você que a gente...era um convite pela internet de um trabalho que estava inaugurando um espaço no meio da Suécia. Uma fazenda, uma galeria no celeiro de um cara. E o cara é artista, resolveu inaugurar, aí ele postou isso na internet... porque o trabalho era muito interessante, era um trabalho sonoro e você ouvia através de uma porta. Era uma porta fechada vermelha que você ouvia... aí a gente mandou o nosso trabalho tivemos 500 mil pessoas que mandaram e foi selecionado acho que 6, 5 eram músicas, trilhas mesmo e o nosso. E o nosso chamava Beyond the door. A gente criou uma cozinha no Brasil atrás da porta, só com sons da internet.

P - Mas com gente?

L e R - Tinha alguém cantando que era o que segurava a trilha inteira que era a moça que trabalhava em casa, lá no Morumbi que ela ficava varrendo e cantando. Então ela estava varrendo e cantando... então em cima disso a gente falou o que vamos fazer...daí a gente

acrescentou uma cozinha, então ela lavava, as panelas faziam barulho, tocava o telefone, criava uma histórias sonoras da mulher cozinhando. Agora você pode imaginar o que é isso na Suécia...atrás de uma porta vermelha tem uma cozinha no Brasil. Era uma música caipira, era uma música brega/caipira cantada em português. Então na verdade a gente criou um espaço, então eu acho o que a gente faz com todos os nossos trabalhos sonoros a gente cria um espaço. Em todos os trabalhos tem, o BMG por exemplo que é só esse do reflexo que foi o primeiro, ele tem o som incrível.

P - Vocês não terminaram de falar, porque vocês fizeram o vídeo que eu vi que era um caminhão que tinha um espelho. Que é incrível, essa coisa de mover e ter um outro pedaço ali...

L e R - Parece que está recortado em cima, as pessoas falaram vocês recortaram...

P - Mas eu não vi o vídeo, acho que eu não consegui...

L e R - É na verdade tem o barulho do caminhão, na verdade tem o barulho do caminhão. Porque o caminhão era surreal... ele cambiava uma marcha e o cara para sair por exemplo ele tinha que fazer... e botava a marcha e o caminhão saia... e aquele mundo passando e aquele caminhão arcaico... olha na verdade o BMG aconteceu o seguinte, primeiro ele foi um hit, entrou em todos os festivais do mundo consolidou nossa parceria, e aí um dia foi pedido para uma exposição na Emma Thomas que hoje é uma galeria longe nas Estados Unidos, ela era uma biboca na Augusta atrás... aquelas coisas que tem na Augusta que você vai entrando no corredor... isso é legal porque quando a gente estava fazendo o Ponte foi quando começou essa coisa nessa exposição. E quando chegou no dia da exposição, a gente tinha um Ponte lá e como a gente é meio maluca olho para aquilo e...na verdade estava em uma sala projetada...tinha o vidro aqui aí você via o... você via do lado de fora num andaime... a gente foi lá filmou. Não satisfeitas a gente pegou esse vídeo colocou no Dvd lá e filmou de novo. Então na verdade ele

se chama Subtitle, porque na verdade ele é a história da história da história. O que acontece é, ele tem o som original porque todos os tempos estão lá, tempo passado, tempo presente e tempo futuro. Ai tem um travelling lindo de dentro para fora. É lindo, se você puder ver, é lindo. O que a gente acrescentou, porque o som era do caminhão, mas como que a gente acrescenta alguma coisa nisso? A gente acrescentou uma música.

P - Mas como vocês chegaram nisso?

L e R - Quem mais podia estar lá? Entendeu? Entrando de dentro para fora. Quem podia ser esse ser que você não vê? E tem outro o 5.22. E tem que tem um baita trabalho de som que a gente fez que é o reprodução proibida que é só som. Ele é imagem porque é cinema mas a construção toda da história do personagens que não existem são feitas através do som. É uma lavanderia de roupa, lavanderia onde aquelas roupas ficam andando na coisa, só que a lavanderia ainda não tinha marca, então as roupas não tinham coisas escritas em cima, então elas ficavam dentro do saco plástico transparentes andando... a gente imaginava quem é que tinha aquela roupa e o quem é que tinha aquela roupa era feita pela som.

P - Vocês criavam uma historinha no som.

L e R - E animava, então sei lá, tem uma roupa, um TIERZINHO que vinha andando assim porque ela faz a curva e de repente ela faz assim e segue em frente. Então a gente foi viajando em quem que eram aquelas pessoas que estavam corporizadas na roupa, então a gente via a pessoa andar, a gente via a pessoa falar. Na verdade a roupa, se você põe a mesma roupa e ela põe a mesma roupa é que nem o azul, fica totalmente diferente. Então o nosso território é que dá sentido à aquelas roupas mas como dá sentido aquelas roupas sem ter o corpo? Então a gente resolveu fazer o som, então o som criava personagem que a gente achava que tinha aquela roupa. Então para nós sempre é muito divertido fazer o som porque é uma viagem. Por exemplo tem um macacão e a mulher pega o ma-

cação e põe na arara e o macacão tem a manga solta assim e ele bate na bunda da saia que tá pendurada na arara...vem um cara tipo mecânico de corrida de moto, um macacão de corrida ai aquele macacão...

P - Tem tudo isso nessa lavanderia?

L e R - Tinha um bicho de pelúcia enorme...tinha um vestido vermelho daqueles bem sexy... ai ela abre os portões...tudo bem sensual... é lindo... a gente ama ele... que a gente mandou para o Videobrasil... mas enfim, acho que é assim, do que a gente gosta muito é de criar esses espaços visuais e sonoros.

P - Eu acho que o som tem essa coisa de trazer uma lembrança do espaço com certeza. Acho que ele traz porque ele é uma acontecimento, o som. Ele não chega a ser um objeto então ele tem que acontecer no tempo.

L e R - Então a gente sonorizou o 4.33 do John Cage que ficou 4.22 e a gente foi convidada para fazer um trabalho. O cara no piano não é o John Cage. É um pianista que já morreu. E a Lenora de Barros e o ARTHUR LECHER fizeram na Bienal do Mercosul que teve em Porto Alegre. Eles fizeram um espaço que era só sonoro onde as pessoas sentavam e assistiam os sons.

P - Que é você na verdade parar e escutar durante 4 minutos e 22 segundos.

L e R - A gente fez porque tem os aplausos, tem um monte de coisa, tem a música de novo. Mas a música é no meio. Tem vários batimentos cardíacos, vários tic-tacs de tempo passando. O próprio dele olhando o tempo todo né. Esse também a gente fez só com sons da Internet. Então tem coisas que a gente por exemplo também esse da lavandeira a gente fez aqui... procurando...

P - Vocês mesmas? Mas vocês gravam alguma coisa?

L e R - Aquele da porta foram coisas que eu gravei com câmera de vídeo... na verdade eu estava gravando um reflexo de uma sombra de uma persiana do meu quarto e tinha esse som. Quando eu fui usar a imagem... eu vi... nossa olha que som sensacional... aí surgiu o tra-

balho e você tem que fazer as conexões... é as vezes... é que nem o BMG que não era para ser e foi. Ele não era para existir e aconteceu... ainda bem... que nem o Subtitle que a gente olhou aqui e falou nossa, aqui tem trabalho. E ao mesmo tempo como o som pode ser o silêncio também, tem trabalhos que você olha, opta em tirar o som para criar outro significado.

P - O som que está junto da imagem, você diz né?

L e R - Então apagando o som, você está criando...

P - Agora eu já senti, não sei se foi em algum lugares, se foi nesse File que tem alguns lugares que não tinham uma preparação para você escutar direito...

L e R - Mas isso é uma coisa que eles optaram que eu particularmente gosto porque assim em exposição você tem um trabalho sonoro e ter uma acústica só para ele é muito complicado de realização porque os espaços são complicados a acústica não... sabe ninguém está tratando acusticamente os espaços. Então se a pessoa mistura... eu já me incomodo com a feira de ciências...

P - Aquele dia, a exposição que eu fui me incomodou um pouco porque tinham muitas outras coisas rolando em volta e eu não consegui focar naquilo... mas me parece que o Ponte, pelo menos no Sesc, você tiveram uma condição bem especial.

L e R - Mas só estávamos nós lá, então você não tem vizinho, aí você começa a ter vizinho tem que dividir espaço aéreo também. E quando você cria também...

P - Mas o som interfere muito mais, imagino do que para outras coisas ou não? Do que na imagem de uma instalação?

L e R - Então por exemplo, XYZ já teve o File do Rio. Era um quartinho pequeno, muito pequeno para ele inclusive que vazava barulho de fora mas... entendeu? É assim... Mas quando você cria, você cria o espaço que a gente teve chance... tem chance de fazer alguma coisa única lá né... e criar para o espaço.

P - Mas lá em Buenos Aires, o Ponte como ele era diferente, ela parecia uma coisa de vidro...

L e R - Mas estava bem isolado...

P - Mas vocês conseguiram fazer o 5.1? Eram os mesmos sons?

L e R - Fizemos e o espaço era muito menor e eram os mesmos sons. Esse trabalho, a métrica dele, só não teve som lá na Cinemateca porque não tinha como mas a ideia era que a gente transporte essas pessoas e esses sons para paisagens diferentes, então assim...

P - Mas aquele som da festa fazia um pouco esse papel também né?

L e R - É porque são pessoas andando, são pessoas indo e vindo... mas se também se tivesse o som lá não ia ser ruim porque a pessoa ia estar na festa de repente ia passar um navio...

P - Você viu na Cinemateca? Em Maio.

L e R - Foi dia 11 de Maio... Quando a gente pensa o trabalho também tem que saber onde ele vai também não adianta você criar...

P - Vocês pensam o trabalho aonde ele vai ser...

L e R - ... se ele é um site specific... por exemplo esse daqui a gente tá mandando para alguns outros lugares com outros significados até. Mas aí você pensa para o outro lugar, você pensa. Esse daqui, o som não é isso que a gente quer. A gente quer pesquisar outra coisa com o mesmo trabalho...

P - Faz uma variação de repente...

L e R - É, por exemplo, já está mandando para uma residência... não sei se vai dar certo ou não. Que no fundo eu e a Lea usaríamos os óculos porque o resultado final teria que ser um vídeo. A gente não sabe que som vai ser esse ainda, se vai ter um som.

P - Se é esse que está aí porque esse era uma coisa com a praça...

L e R - E a gente não sabe exatamente o que a gente quer, a gente tem pensado algumas coisas... e esse trabalho nasceu de um trabalho sonoro. Que era uma outra ideia... mas que eu adoro, a gente adora... de comprar os direitos autorais de pós... é complicado. O que a gente está pensando nesse... o primeiro pensamento que a gente teve, provavelmente se a gente chegar na cidade pode ser que fala assim que não é nada disso. Era sempre pegar o mesmo trem que tem de circular na Holanda... era sempre pegar o trem na mesma hora. Tentar identificar coisas que acontecem ou sermos identificadas já que a gente vai aparecer... toda vez que você entra no trem tem lá duas loucas de óculos assim... a gente é o trabalho. Ou gente vai filmar uma a outra sei lá... as pessoas olhando a gente... é uma ideia que a gente teve... Holanda, trem... vai ver que vai ser outra coisa. É uma ideia a gente mandou para eles...

P - Mas vocês vão estar com fone ou aí já não é o caso?

L e R - Não, a gente vai estar gravando.

P - Gravando o som da câmera também... acho que vocês vão dar umas risadas.

L e R - Nossa, a ideia é essa. Mas esse de som que a gente queria fazer são textos curatoriais que se você fosse andando pela exposição... que não tivesse nada a ver com a exposição que você está vendo... não, de textos em geral... e quando você vê o trabalho faz todo o sentido. Mas a gente tem problemas graves... nem amigo acho que daria...

P - Eles não vão achar graça? É que eles se levam muito a sério. Tem que ser um amigo que não se leva a sério.

L e R - Então a gente começou disso e partiu. Como a gente pode... eu não tenho medo disso eu acho o embate sempre saudável mas enfim... é que também não teve, para fazer isso tem que ir em um lugar que importa. Você não pode fazer isso na Feira Apart por exemplo... não vai ter o impacto... e não era também o lugar para isso, tem que ser uma exposição mais formal... não seria da praça, a gente queria fazer para

botar na Bienal, no Itaú. Porque você começa a... você vai lá para achar sentido nas coisas, para entender o que o mundo está fazendo. Para entender o que é a arte. Então é um pouco esse jogo. Em que ótica você vai entender aquilo. Porque hoje em dia, não vou citar nomes porque você está gravando mas curadores bem importantes fazem excursões pelas exposições cobra por elas e explicam os trabalhos...

P - Com grupo... e cobram para isso... para explicar para as pessoas...

L e R - Que nem tem grupo de estudo tem grupo de... mas não só isso eu conheço uma menina brasileira que mora em Nova Iorque que ela faz. Ela vai pelas galerias mostrando para as pessoas porque Nova Iorque tem um mar de galerias. Você não sabe quem não é da área, não sabe o que ver. Então ela leva nas exposições que ela acha melhores e explica... então na verdade... as pessoas gostam disso.

P - Uma que elas querem ficar a par das coisas e não entendem...

L e R - ... não tem repertório, acham que arte contemporânea é muito complicada e não estou entendo nada, o que é essa bobagem, entendeu. Aí você cria significado com as coisas... eu gosto.

P - Divertido seria se pudesse fazer esse trabalho.

L e R - : Mas um dia a gente faz... levariam a gente mais a sério. Quando não puderem falar mal da gente, a gente faz.

Projeto Gráfico	**VICTORIA CARVALHO**
Acompanhamento e revisão de texto	**SILVIA GALESSO**
Produção Gráfica	**CRISTIANE ROBERTO**
Tipografia	**LATO, MONT, PLAYFAIR, VOLLKORN**

Papel	**POLÉN**
Impresso	**INPRIMA, SÃO PAULO, 2020.**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SÃO PAULO - 2020

A dimensão sonora da voz: quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa

Clotilde Borges Guimarães